

Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich
Band: 57 (1990)

Artikel: Der sogenannte "Holbein-Tisch" : Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des basler Malers Hans Herbst von 1515 : ein frühes Geschenk an die Burger-Bibliothek Zürich, 1633
Autor: Wüthrich, Lucas
Kapitel: Die Zürcher Tischplatte von 1515
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-378967>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 03.04.2026

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

Die Zürcher Tischplatte von 1515

Die bemalte Tischplatte – ein rein profanes Kunstwerk – muss vorläufig den Ausgangspunkt aller Forschungen über Hans Herbst als Künstler bilden, da sie – soweit unsere Kenntnis heute reicht – das einzige ganz erhaltene und für ihn gesicherte Werk darstellt¹ (Falldafel I, Abb. 1 und 4). Hat man ihn als Maler bis dahin als einen letzten Vertreter der religiösen Basler Kunst im vorreformatorischen Zeitalter gehalten, ihn als spätesten Gotiker begriffen, so verdrängt das für ihn gewonnene Gemälde diese Ansicht und ermöglicht eine neue Beurteilung.

Die Zuschreibung

Bis 1966 hielt man den bemalten Zürcher Tisch für das früheste der erhaltenen sicheren Malwerke von Hans Holbein d. J. Diese Zuschreibung stützte sich auf eine dreihundert Jahre alte Tradition. Irgendwelche Zweifel an Holbeins Autorschaft waren bis zur Neuentdeckung der Malerei anno 1870 durch Friedrich Salomon Vögelin nie laut geworden, es sei denn, man interpretiere eine Randbemerkung Johann Caspar Füsslis von 1769² in diesem Sinn. Füssli sagte im Anschluss an Sandrarts Zitat über die Tischplatte: «Diese Arbeit (wenn sie anders von Holbein) kann einen Beweis von der Armuth unsers Künstlers abgeben, indem er, um seinen Unterhalt zu haben, genöthigt worden, Tischblätter zu mahlen.» Der erste Kunsthistoriker, der sich kritisch mit dem Werk auseinandersetzte, Friedrich Salomon Vögelin von Zürich³, ist der einzige geblieben, dem die Differenzen zur Malweise von Holbeins Werken der ersten Basler Jahre aufgefallen sind. Er schrieb in seiner ersten Publikation des «Holbeintisches» (1871): «Die Malerei kann man kaum mit einem der bekannten und anerkannten Werke Holbeins vergleichen . . . Es ist freilich eine eigenthümliche Zumutung, ein solches Werk einem siebenzehnjährigen jungen Manne zuzuschreiben, und wir selbst haben uns Anfangs gegen diesen Gedanken gesträubt.»⁴ In dem 1878 in Wien erschienenen Tafelwerk liess er das biographische Gegenargument fallen, unterstrich aber

- 1 Inventar Dep. 527. Depositum der Zentralbibliothek Zürich seit 1901. Malerei auf Lindenholz, 102 × 138 cm.
- 2 Johann Caspar Füssli, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, Bd. I, Zürich 1769, S. 30.
- 3 Friedrich Salomon Vögelin von Zürich (1837–1888), seit 1870 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Lit.: HBLV VII.283 No. 3; Walter Betulius, Fr. Sal. Vögelin, Diss. phil. Universität Zürich, Winterthur 1956.
- 4 Frankfurter Zeitung 1871, Nr. 244, Sp. 3–4.

das maltechnische: «Die Art der Malerei stimmt allerdings wenig mit Holbeins sonstiger bekannter Technik; insbesondere contrastirt der pastose Auftrag der Farben auffallend mit Holbeins späterer zarter Pinsel-führung. Indessen haben wir hier eben sein Erstlingswerk, für das seine spätere Technik nicht massgebend sein kann.»⁵ Im weiteren verweist Vögelin auf die Stilanalogie mit den Illustrationen zum «Lob der Narrheit» von Hans Holbein d. J. aus der Jahreswende 1515/16, eine in der Tat auffallende Verwandtschaft, über die noch ausführlich zu sprechen sein wird, weil man heute geneigt ist, einen Teil der Randzeichnungen ebenfalls Herbst zuzuschreiben. Die Sicherheit in der Zuweisung der Tischplatte an Holbein, trotz der bemerkten Stildifferenzen, erwuchs Vögelin aus dem allgemeinen Urteil der grossen Holbeinausstellung in Dresden 1871, wo der Tisch auf seine Veranlassung erstmals ausserhalb von Zürich ausgestellt worden war und wo «keine einzige Stimme sich erhob, die daran zweifelte, dass wir hier ein Jugendwerk Holbeins vor uns haben».⁶ Alfred Woltmann, erster Holbeinforscher jener Zeit, der die Tischplatte gerade noch in die zweite Auflage seiner Holbeinmonographie aufnehmen konnte (1874)⁷, sagte über den Stil lediglich: «Dem Beschauer tritt doch eine ausserordentlich leichte und bewegliche Empfindung entgegen.» Paul Ganz (1950) äusserte sich folgendermassen⁸: «Der realistischen-gegenreife Illustrationsstil und die pastose Malweise finden sich nicht nur in der Kunst des Vaters, sie sind Gemeingut der spätgotischen Tafelmalerei in Augsburg und sowohl den Werken Burgkmairs und des Jörg Breu d. Ä. wie denen des Leonhard Beck zu eigen.» In diesem Zusammenhang zitierte Ganz⁹ die von Ernst Buchner verfassten Artikel in der Anthologie über «Die Augsburger Kunst der Spätgotik und der Renaissance»¹⁰ (1928), wo aber keine direkte Bezugnahme auf die Tischplatte zu finden ist. Wilhelm Stein (1929)¹¹ ahnte vielleicht eine gewisse Diskrepanz zwischen Tischmalerei und Holbeinstil, wenn er in seinem vorzüglichen Buch meint: «Wo Holbein wirklich streut, da muss dieses Streuen der besondere Witz der Sache sein, so im Mittelstück der Tischplatte für den Bannerherrn Bär . . . So wenig Holbein je in einer Darstellung breit und lässlich ist, so wenig 'komponiert' er je im Sinn einer mosaikartigen oder konstruierten Wirkung.» Gerade das war aber beim Tisch der Fall. Alle übrigen Forscher nehmen kommentarlos die Platte für Holbein in Anspruch, mitunter sogar als «erstes gesichertes» Malwerk. Zuletzt ist sie auf der Basler Holbeinausstellung von 1960¹² ohne irgendwelche Einschränkung als Frühwerk des jungen Holbeins vorgeführt worden. Den Beweis für die Autorschaft Holbeins erkannte man seit Vögelin in den zwei vorhandenen Künstlersignaturen. Im mittleren Feld der Platte befindet sich unter den zahllosen verstreuten Gegenständen, die offensichtlich als Trompe-l'œil gedacht sind, ein gefalteter Brief mit Papiersiegel, auf welchem (nach Friedrich Salomon Vögelin) «ganz deutlich die

- 5 S. Vögelin, Der Holbein-Tisch auf der Stadtbibliothek in Zürich, Wien (Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst) 1878, S. 6 [des Begleittextes zum Mappenwerk]. Der gleiche Text erschien schon 1872: Verzeichniss von Gemälden, Zeichnungen u.s.w. aus Privatbesitz [Ausstellung der Künstlergesellschaft Zürich in der Tonhalle, ab 4. September 1872], Zürich 1872, S. 40.
- 6 S. Vögelin, Der Holbein-Tisch [s. Anm. 5], S. 6–7. – Zürcher Ausstellung 1872 [s. Anm. 5], S. 42 – Im Katalog der Dresdener Holbeinausstellung figurirt der Tisch nicht, weil er erst nach Redaktionsschluss dahin geliefert wurde.
- 7 A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Aufl., Leipzig 1874, S. 113.
- 8 ZAK 11, 1950, S. 41. – Ähnlich in: Paul Ganz, Hans Holbein, Die Gemälde. Eine Gesamtausgabe, Phaidon-Ausgabe, Basel 1950, S. 244 (zu Nr. 152).
- 9 s. Anm. 8: Phaidon-Ausgabe S. 245.
- 10 Augsburger Kunst der Spätgotik und der Renaissance, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst II, Augsburg 1928, S. 1, 133, 273, 388.
- 11 Wilh. Stein, Holbein, Berlin 1929, S. 22.
- 12 Die Malerfamilie Holbein in Basel, Ausstellung im Kunstmuseum Basel, Basel 1960, S. 168, Nr. 132.



Abb. 1 Die Tischplatte vor der Restaurierung, Zustand um 1940

Umschrift zu erkennen ist: HANS HO¹³ (Abb. 2). Mit den fünf Punkten wollte er wohl die fehlenden Buchstaben LBEIN andeuten. Es erscheint unbegreiflich, wieso P. Ganz in seiner letzten Äusserung zur Tischplatte (1950)¹⁴ auf dem Siegelstempel «HANS.HOL» lesen konnte. Er korrigierte damit die allenfalls noch vertretbare Lesung «HANS HO», wie er sie in der im gleichen Jahr erschienenen Phaidon-Ausgabe gegeben hatte.

In der Nähe des Briefes ist das zum Siegel passende Petschaft gemalt, wo Vögelin die Initialen HH entdeckte¹⁵ (Abb. 3). Für die Datierung des Bildes in die «erste Hälfte des Jahres 1515» stützte sich Vögelin auf das in der Tischmitte angebrachte Allianzwappen (Frontispiz und Abb. 5). Die Verbindung der beiden Schilde Baer und Brunner von Basel lässt sich allein mit Hans Bär und seiner Frau Barbara Brunner aufschlüsseln. Hans Bär verliess Basel am 25. Juni 1515¹⁶ als Fähnrich des zweiten Kontingents der nach Oberitalien bestimmten Truppen, nachdem Hans Herbst schon mit dem ersten Kontingent am 10. Mai ausgezogen war¹⁷. In der Schlacht bei Marignano (13./14. September 1515) fiel der tapfere Mann, nachdem er eine sehr schwere Beinverletzung empfangen und in diesem Zustand noch das Basler Panner in Sicherheit gebracht hatte.¹⁸ Es liegt auf der Hand, dass der Tisch mit seinem unbeschwerten Inhalt kaum nach dem Tod des Hans Bär und nach Herbsts Rückkehr vom Feldzug, im Herbst des Jahres 1515, ausgeführt worden ist. Er muss nach den eben geschilderten Umständen vor dem Wegzug Herbsts, d. h. in den ersten vier Monaten des Jahres 1515, gemalt worden sein. Vielleicht hinterliess ihn Hans Bär seiner Gattin anlässlich seines Abschieds ins Feld, um sie zu erfreuen und sie über die ihm bevorstehenden Gefahren hinwegzutrusten.

Aus der 1871 von Vögelin vorgenommenen Datierung in die erste Jahreshälfte ergaben sich für die Biographie Holbeins zwei wesentliche Berichtigungen: 1. Die seit Eduard His¹⁹ anhand der Randzeichnungen zum «Lob der Torheit» und eines von Holbein signierten Holzschnittes²⁰ auf Ende Dezember 1515 festgelegten ersten Anzeichen von Holbeins Anwesenheit in Basel wurden um ein gutes halbes Jahr vorverlegt. 2. Man bezeichnete seither die Tischplatte als das früheste für Holbein überlieferte sichere Malwerk.

Die Nachprüfung der seit Vögelin mit «HANS HO» gedeuteten Signatur auf dem Briefsiegel (Abb. 2), die der Autor im Frühjahr 1966 anstellte, endete mit einer Überraschung. Vögelins Lesung erwies sich als unvollständig und – in der Folge der sich aufdrängenden Neuinterpretierung – sogar als falsch. Die Übereinstimmung und Festigkeit aller Forscher in ihrer Überzeugung von Holbeins Autorschaft hätte keinen Anlass gegeben, die wiederholt bestätigte Signatur lupengerecht zu überprüfen. Die Kontrolle erfolgte demnach nicht ohne Grund, und die Entdeckung kann deshalb nicht – wie man vielleicht glauben möchte – dem

13 S. Vögelin, Der Holbein-Tisch [s. Anm. 5], S. 3.

14 ZAK 11, 1950, S. 41. – 1912 in «Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben» 20, S. XII sagte Ganz sogar, die Tischplatte sei «mit dem vollen Namen gezeichnet».

15 Frankfurter Zeitung 1871, Nr. 236, Sp. 5.

16 Vgl. Basler Biographien I, Basel 1900, S. 72 (irrtümlicherweise 28.6.1515). – Im Katalog der Basler Holbein-Ausstellung von 1897/98 wird der 24.6.1515 angegeben (S. 5 f.).

17 Staatsarchiv Basel-Stadt, Himmelzunft Bd. 3 (Roths Buch), fol. 221 recto.

18 Basler Biographien I, Basel 1900, S. 72; Chr. Wurstisen, Basler Chronick, Basel 1580, S. 520 f. – Ferdinand Hodler nahm diese Heldentat zum Thema eines Wandgemäldes in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich (s. L. Wüthrich, Wandgemälde. Von Müstair bis Hodler, Zürich, 1980, S. 177–178).

19 Ed. His in: [Zahns] Jahrbücher für Kunstwissenschaft 3, Leipzig 1870, S. 115.

20 Passavant III. 407 No. 103; Die Malerfamilie Holbein in Basel, Basel 1960, S. 287 Nr. 341.

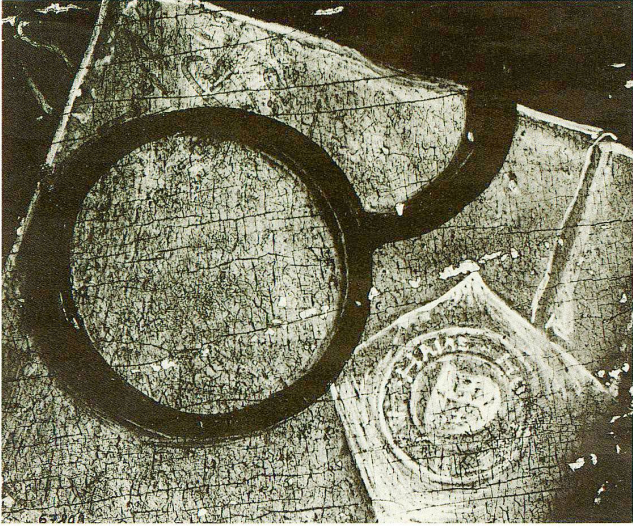


Abb. 2 Papiersiegel mit dem Namen von Hans Herbst



Abb. 3 Petschaft mit dem Namen von Hans Herbst und der
Jahrzahl 1515

Zufall zugeschrieben werden. Wie schon Vögelin bemerkt hatte, zeigt das Wappen auf dem Briefsiegel ein Hauszeichen (Vögelin nannte es ein «Stinmetzenzeichen»²¹). Da das geläufige Wappen Holbeins, der beringte Ochsenkopf unter einem Stern, dem Schreibenden bekannt war²² (Abb. 6), glaubte er hier ein weiteres, vielleicht älteres und bisher nicht nachgewiesenes Holbeinwappen vor sich zu haben. Dieses merkwürdige Wappen sollte geprüft und es sollte zugleich festgestellt werden, ob das Petschaft zum Siegelabdruck passe, d. h. ob auf jenem die Signatur und das Hauszeichen in gleicher Weise spiegelbildlich vorkämen. Es war zu erwarten, dass Petschaft und Siegel sich als Negativ und Positiv gegenseitig ergänzen würden und dass beim Realismus der ganzen übrigen Malerei diese Entsprechung vollständig durchgeführt sein müsste. Die Signatur war also nicht nur auf dem Siegel, sondern – im Gegensinn – auch auf dem Petschaft zu vermuten, hier vielleicht sogar in besserer Erhaltung und ganz lesbar. Das Ergebnis der Untersuchung kann als Beweis dafür angesehen werden, dass der Siegelstempel – und auch das Briefsiegel – noch nie genau und kritisch betrachtet worden sind. Vögelin widmete sich zwar bei seiner Entdeckung der Tischplatte im August 1871 auch dem Petschaft. In der Frankfurter Zeitung schrieb er darüber²³: «Neben dem Brief sieht man den Stempel, das Petschaft aus Messing, liegen, Wappen und H. H. sind wieder ganz deutlich, von der Umschrift sieht man in auffällender Übereinstimmung mit dem Siegelabdruck die Buchstaben HANS H.» Später äusserte er sich nochmals in ähnlichem Sinn²⁴: «Der Brief ist dadurch interessant, dass auf dem Siegel ganz deutlich die Umschrift zu erkennen ist: HANS HO , ebenso neben dem Wappenschild H. H., welche Buchstaben man auch auf dem neben dem Brief liegenden Siegelstempel bemerkt.» Er nahm die Identität des Stempels mit dem Siegel als gegeben an, ohne sie genau festgestellt zu haben. Meine im April 1966 vorgenommene Untersuchung²⁵ lieferte den folgenden Sachverhalt: Siegel und Petschaft stimmen überein, wobei allerdings die Schrift beim Petschaft ebenfalls positiv, also unrealistisch gegeben ist. Beide Wappen bestehen aus demselben Hauszeichen und den Initialen HH. Das Hauszeichen setzt sich aus einem Schaft mit Kopfkreuzsprosse, Sparrenfuss und vorderer Mittelstrebe zusammen. Die Rundschrift auf dem Petschaft ist in rotbrauner Erdfarbe auf grüngelblicher Bleiglätte, die Messing oder Gold andeutet, ausgeführt. Sie ist in bezug auf die einzelnen Buchstaben – wohl wegen ihrer Kleinheit – etwas uneinheitlich und teilweise zerflossen ausgefallen, aber eindeutig und zweifelsfrei vollständig zu entziffern. Die Lesung ergibt «HANS HERPST XvC XV». Das N von HANS ist seitenverkehrt, das P von HERPST könnte allenfalls auch ein B mit sehr kleiner unterer Rundung sein. Die damalige Schreibung des Namens gibt Anlass, eher auf ein starkes P zu schliessen. Die Jahreszahl entspricht der im Spätmittelalter oft geübten Schreibweise, die sich dem

21 Frankfurter Zeitung 1871, Nr. 236, Sp. 5.

22 Wappentafel im Historischen Museum Basel, Inv. 1894.159. Abb. bei P. Ganz, H. Holbein d. J., Stuttgart und Leipzig 1912 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben 20), S. XL; derselbe, Phaidon-Ausgabe 1950 (vgl. Anm. 8), S. XVI.

23 S. Anm. 21.

24 S. Vögelin, Der Holbein-Tisch [s. Anm. 5], S. 3.

25 Ich äusserte mich damals in der Tagespresse dazu: Neue Zürcher Zeitung, 24.7.1966, Nr. 3196 Bl. 4 «Der Holbeintisch ein signiertes Werk von Hans Herbst»; siehe auch: The Connoisseur, Vol. 164, N° 662, 1967, p. 235 ss.



Abb. 4 Der zentrale Teil der Tischplatte, nach der Restaurierung von 1972-1975

26 S. Vögelin glaubte evtl. an eine beabsichtigte fragmentarische Wiedergabe des Namens durch den Maler: «Näherer Untersuchung muss nun aber die Frage vorbehalten bleiben, ob die Beschädigung der Stelle eine wirkliche und erst später eingetretene ist oder ob nicht auch der Schein eines Defekts, von Holbein selbst sehr kunstreich ausgeführt, zum spasshaften Charakter des Ganzen gehört» (Frankfurter Zeitung 1871, Nr. 236, Sp. 5).

gesprochenen Wort (fünfzehn-hundert) angleicht. Auf dem Briefsiegel sind von den in weisser Farbe auf grauem Grund aufgetragenen Buchstaben mit Sicherheit nur die ersten fünf zu lesen «HANS H».²⁶ Bei HANS ist das N wiederum seitenverkehrt; an das H des zweiten Wortes schliesst ein scheinbar gerundeter Buchstabe an, möglicherweise ein O, dann eine Buchstabenstelle, über der nur ein zentraler weisser Punkt erhalten ist, dann Reste eines Buchstabens, und zwar die linke obere Ecke davon (möglicherweise E, evtl. auch F, B [oder P], R). Es folgen nochmals ein undeutbares verdorbenes Zeichen in der Länge eines Buchstabens und als Abschluss des Wortes der breite senkrechte Stamm eines I oder T. In der Lücke danach (etwa in der Breite eines schmälere Buchstabens) befand sich offenbar nie eine Letter. Nun folgt ein Raum für die bis auf das abschliessende V nicht mehr erkennbare Jahrzahl. Die Möglichkeit, dass hier ehemals das Wort Holbein zu sehen war, ist nicht gegeben. Das Wort bis zur abschliessenden Lücke vor der Jahrzahl erscheint für sieben Buchstaben zu kurz, dagegen glaubt man die Position für sechs einzelne Buchstaben deutlich wahrzunehmen. Der letzte Buchstabe ist schwerlich als N zu deuten. Der zweite Buchstabe, der bei flüchtiger und voreingenommener Betrachtungsweise sehr wohl für ein fragmentarisches O gehalten werden kann, zeigt bei genauem Betrachten einen schmalen waagrechten Balken. Die untere «Rundung» gibt sich als ebenfalls waagrechter Balken zu erkennen. Was als obere «Rundung» deutlich zu sein scheint, kann ebenso als der Teil eines waagrechten Balkens verstanden werden. Der rechte abschliessende Teil dieses oberen Balkens fällt durch eine Fehlstelle, die den Kreidegrund zutage treten lässt, aus. Der erkennbare Rest gehört am ehesten zu einem E, vielleicht etwas unzial gerundet (allenfalls zu einem B). Ein oben gerundetes O scheidet auf alle Fälle aus. Die Buchstaben auf dem Petschaft sind von ungleicher Länge, aber mehrheitlich raumgreifend (sieht man vom S des HANS und PST von HERPST ab). Überträgt man die mittlere Länge auf das Siegel, dann passt das Wort HERPST genau in den zur Verfügung stehenden Raum. Sucht man die weitgehend geschwundenen Buchstaben PST, so findet man ihre Reste, aus denen vor allem das S und das Schluss-T klar zu erschliessen sind. Nur der dritte Buchstabe bietet die Möglichkeit zu einer beliebigen Deutung, ist er doch bis auf einen zentralen punktförmigen Bestandteil verschwunden (R).

Die sich aufdrängende Vermutung, es hätte einer der früheren Besitzer des Tisches, zum Beispiel der Maler Dünz, die Signatur auf dem Papiersiegel soweit beseitigt, damit die Hypothese Holbein verfechtbar würde, scheint aufgrund des gegenwärtigen Zustands schwer begründbar, ist aber auch nicht ganz auszuschliessen. Es dürfte hier doch eher eine der vielen Beschädigungen des Bildes vorliegen, wie sie zufolge unsachgemässer Behandlung der Malerei verursacht worden sind. Auch muss von

der an und für sich reizvollen Vermutung abgesehen werden, dass Holbein auf dem Siegel und Herbst, sein Meister, auf dem Petschaft nebeneinander signiert haben, um ihr gegenseitiges Lehrer-Schüler-Verhältnis optisch wahrnehmbar auszudrücken. Damit sei allerdings nicht von vornherein eine Zusammenarbeit des reifen Herbst mit dem (oder den) noch jugendlichen Gesellen Holbein (Ambrosius und Hans) völlig in Abrede gestellt. Es wird darauf noch hinzuweisen sein.

Der handschriftliche Text auf dem Brief in schwarzer Farbe, der im mittleren Teil durch das darüberliegende Brillenglas verdeckt ist (Abb. 7), besteht aus drei erkennbaren Zeilen. Wie H. A. Schmid 1948 dazu kommen konnte, hier eine Adresse Holbeins festzustellen²⁷, bleibt rätselhaft. Die Schreibzeilen sind links des Brillenglases bis auf einen grossen geschwungenen Buchstaben und unter der Linse bis auf schwach feststellbare Reste ganz geschwunden. Eigenartigerweise führen die Linien ungebrochen auch unter dem Brillenglas durch, d. h. die Schrift muss zeitlich vor der Brille ausgeführt worden sein. Rechts der Brille liest man deutlich die Zeilenenden: [1. Zeile] vestē ; [3. Zeile] seÿ; [3. Zeile] ilè (?). Diese 3. Zeile ist unterstrichen. Das Wort «vesten» der 1. Zeile könnte Bestandteil der in Basel für Ratsherren üblichen Ehrenanrede sein (z. B. «ehrenvesten»). Die nicht eindeutig zu lesende dritte Zeile ist unterstrichen und könnte als Ortsbezeichnung einer Adresse verstanden werden (z. B. «Basileam»). Ein Sinn ist aus den Schriftresten insgesamt sonst nicht herauszulesen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass bei intensivem Studium unter Hinzuziehung von technologischen Verfahren weitere Buchstabenreste zu deuten sind. Angestellte Versuche in dieser Richtung sind misslungen. Aufgrund der erkennbaren Reste könnte man annehmen, dass auf dem Brief wirklich eine Adresse stand. Diese würde am ehesten jene des Auftraggebers des Tisches, Hans Baer in Basel, gewesen sein, der zwar nicht des Rats war²⁸, dem aber als Pannerherr eines Basler Auszugs wohl eine Ehrentitulierung zustand.

Das Wappen auf Petschaft und Siegel stimmt nicht mit dem bis jetzt bekannten Herbst[er]-Wappen überein (Abb. 8). Dieses ist nach dem Wappenbuch der Stadt Basel²⁹ geteilt von Silber und Schwarz und zeigt oben einen schreitenden Löwen. Möglicherweise legten sich die Herbstler, am wahrscheinlichsten des Künstlers Sohn Johannes Oporin, der bekannte Basler Buchdrucker³⁰, zu einem nicht mehr zu bestimmenden Zeitpunkt ein verbessertes Wappen zu, während der Maler noch ein handwerkermässiges Hauszeichen führte.

Nach der derzeitigen Kenntnis der Doppelsignatur von Hans Herbst muss man sich damit abfinden, dass ein bisher für wesentlich gehaltenes Werk aus dem Œuvre des Hans Holbein d. J. ausscheidet. Inwieweit der erst zu Ende des Jahres 1515 in Basel durch einen signierten Holzschnitt nachweisbare jüngere Holbein³¹ als noch namenloser Geselle Hans

27 H.A. Schmid, Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil, Textband I, Basel 1948, S. 35: «Ein Brief mit der Adresse Holbeins.» Derselbe im Textband zur Faksimileausgabe des Lobs der Torheit, Basel 1931, S. 47.

28 Basler Biographien I, Basel 1900, S. 72.

29 Wappenbuch der Stadt Basel, s.d., I. Teil, 1. Folge, Blatt 9.

30 Martin Steinmann, Johannes Oporinus, Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft 105, Basel und Stuttgart 1967; HBL S. 348.

31 S. Anm. 19 + 20.

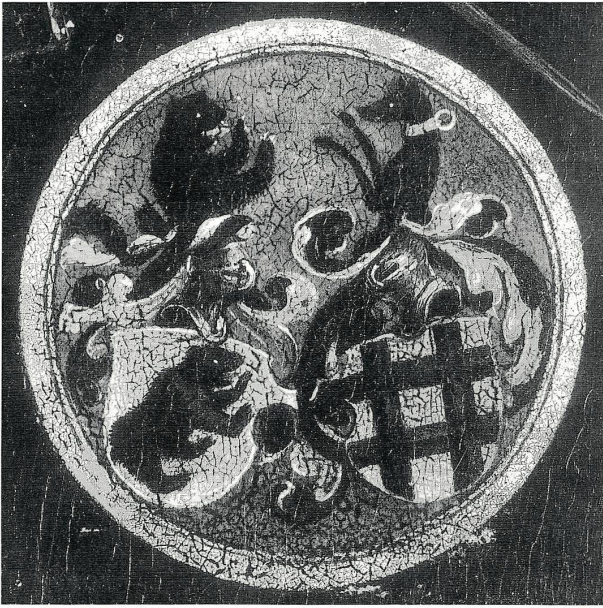


Abb. 5 Allianzwappen Baer-Brunner, Basel



Abb. 6 Wappen Holbein. Nach einem Gemälde im Historischen Museum Basel (Inv. 1894.159)



Abb. 7 Schriftspuren auf dem gesiegelten Brief, wohl die Adresse



Abb. 8 Wappen Herbst, Basel (Wappenbuch der Stadt Basel, s. d., I. Teil, I. Folge, Nr. 9)

Herbsts an der Tischplatte hätte mitarbeiten können, soll weiter unten erwogen werden. Es sei vorerst auf das Werk selbst eingegangen.

Vergleich mit anderen bemalten Tischplatten

Der Herbsttisch lässt sich in Auffassung und Komposition den meisten übrigen, mehrheitlich aus Süddeutschland stammenden funktionsgleichen Bildwerken einigermaßen anschließen. Aus einem Aufsatz von Gottfried Kinkel (1876)³² und einem neueren von Heinrich Kohlhaussen (1939)³³ sind wir über die selten gewordenen Überreste dieser Kunstgattung aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts hinlänglich unterrichtet.³⁴ Kinkel führte am 30. Januar 1875 vor der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich nach dem Protokoll der Sitzung bereits Folgendes aus: «Der Vortragende sieht in den bemalten Tischen ein erstes Zeugnis von dem Eindringen der weltlichen Malerei in Deutschland, gerade wie in den als Hochzeitsgeschenke gebräuchlichen Truhen in Italien. Während aber diese in grosser Masse sich vorfanden, so scheint ihm der Gebrauch der bemalten Tische ziemlich beschränkt gewesen zu sein. Nur sieben sind ihm bekannt geworden, nämlich ausser dem Holbeintisch: 1) ein Tisch im *Hôtel Cluny* in *Paris*, wohl ein Bankettisch einer adeligen Trinkgesellschaft, 2) ein Tisch im österreichischen *Museum zu Wien*, aus einem Nonnenkloster in Ulm kommend & mit Jagdszenen neben der Kreuzigung & der heiligen Ursula bemalt, 3) eine Tischplatte im *Louvre*, mit Darstellung von David von Beham, das schönste Werk dieser Art, 4) ein Tisch im *Museum zu Berlin*, mit reichen und mannigfaltigen weltlichen Bildern, deren Sujets (der im Wald eingeschlafene und von den Affen geplünderte Krämer, der Liebesgarten, das gemischte Bad, Ritter- und Bauernturnier, Schifferstechen etc.) ebenfalls auf Beham hinweisen; die Ausführung jedoch zeugt nicht von des Meisters Hand. Dagegen befindet sich ein noch wenig bekannter Tisch mit ziemlich denselben Bildern & derselben Anordnung in *Wiesbaden*, der aus der Martinsburg bei Mainz aus dem Nachlass des Kurfürsten Albrecht her stammt, für den Beham viel gemalt hat. 5) Ein Tisch im *Museum zu Mannheim* mit je 7 Bildergruppen. 6) Ein bisher ganz unbekannter Tisch angeblich in einer *österreichischen Provinz*. Aus allem zieht der Vortragende den Schluss, dass die Mode der bemalten Tische nicht lange gedauert habe, etwa vom Ende d. 15. Jhdts. bis gegen die Mitte des 16. & dass sie sich hauptsächlich auf Süddeutschland beschränkt habe. Das Wichtigste sind ihm die Stoffe, Szenen aus dem wirklichen Leben, Bilder sinnlicher Lust, Genredarstellungen aus dem Bürger- und Bauernstand. In Deutschland, der Schweiz scheint ihm also die Gattung der Malerei aufgekommen zu sein.» Kohlhaussen bespricht

- 32 Gottfried Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, X. Bemalte Tischplatten S. 402–471 [Berlin 1876].
- 33 Germanisches Nationalmuseum, Anzeiger 1936–39, Nürnberg, S. 12–45; Heinrich Kohlhaussen «Bildertische». – Ebenda, Anzeiger 1977, S. 78–81; Wilhelm Städel «Anmerkungen zu zwei Bildertischen».
- 34 I. *Niederdeutsche und niederländische bemalte Tischplatten* (Ki. = Gottfried Kinkel (s. Anm. 32), Ko. = Heinrich Kohlhaussen [s. Anm. 33]).
 1. Lüneburg Rathaus, um 1360/70, Ko. 12 (Abb. 1);
 2. Paris Musée Cluny, niedersächsisch um 1410, Ki. 405, Ko. 12 (Abb. 2–5);
 3. Madrid Prado, Hieronymus Bosch zugeschrieben um 1480;
 4. van Berne, Heeswijk Prämonstratenserabtei in Nordbrabant, um 1525.II. *Oberdeutsche bemalte Tischplatten*
 1. Wien Österreichisches Museum für Kunst und Gewerbe, wohl Ulm um 1500, Ki. 405, Ko. 18 (Abb. 6);
 2. Zürich Schweizerisches Landesmuseum, Hans Herbst Basel 1515, Ki. 402, Ko. 19 (Abb. 9);
 3. Nürnberg Germanisches Nationalmuseum, wohl Augsburg 1518;
 4. München Bayerisches Nationalmuseum, bayerisch um 1525, Ko. 28 (Abb. 14);
 5. ehemals Berlin Schlossmuseum, Werkstattkreis Hans Baldung Strassburg 1530, Ki. 408, Ko. 30 (Abb. 15), Anzeiger GNM 1977, S. 78 (W. Städel);
 6. München Bayerisches Nationalmuseum, bayerisch 1531, Ko. 33 (Abb. 18);
 7. Kassel Gemäldegalerie, Martin Schaffner Ulm 1533, Ki. 413, Ko. 35 (Abb. 19), Anzeiger GNM 1977, S. 80 (W. Städel);
 8. Paris Louvre, Hans Sebald Beham wohl Nürnberg 1534, Ki. 407, Ko. 39 (Abb. 23).

- 35 Er wurde durch den von ihm auf S. 21 (Abb. 9 [s. Anm. 33]) abgebildeten Stich von Victor Jasper zur falschen Annahme gebracht, der zentrale Teil des Tisches habe einen «dunklen Schiefergrund», worauf sich die Figuren abhoben, die Randpartien zeigten dagegen auf hellem Grund dunklen Streudekor. In Wirklichkeit ist die ganze Tafel dunkel und schieferartig grundiert.
- 36 Inv. Gm. 1682, Neuerwerbung 1971. Vgl. «Pantheon» 2. 1972, S. 133–143 (Eberhard Schenk zu Schweinsberg). Für die dargestellte Schlacht wurden schon mehrere Namen genannt. Der Sohn des Autors im Pantheon, Ekkehard Schenk zu Schweinsberg, deutet auf eine imaginäre Schlacht Karls des Grossen bei Zaragoza gegen die Mauren.
- 37 Abb. bei Ludwig Baldass, Jheronimus Bosch, Wien und München 1968, Abb. 24–32, Text S. 61. Das Gemälde befand sich früher im Escorial.
- 38 Pater H. van Bavel O. praem., Het Heeswijks tafelflad, SA aus «Berne» 20, 1967, p., 83–90. – Die Kenntnis dieser Tischplatte verdanke ich Pater H. van Bavel.
- 39 Kohlhaussen S. 18, Abb. 6 [s. Anm. 33].
- 40 Kohlhaussen S. 28, Abb. 14 [s. Anm. 33]; R. van Marle, S. 182 Fig. 169.
- 41 Kohlhaussen S. 30, Abb. 15 [s. Anm. 33].

ziemlich eingehend den Zürcher Tisch, allerdings ohne ihn je im Original gesehen zu haben.³⁵ Gemeinsam ist allen Platten, mithin auch jener aus Zürich, die mehr oder weniger geometrisch vorgenommene Flächeneinteilung. Um eine rechteckige zentrale Füllung laufen auf jeder der vier Seiten thematisch begrenzte Randfelder. Im Prinzip kann die Tafel von allen Seiten gleichermassen betrachtet werden. Die Ausrichtung der zentralen Felder oder die Betonung einer der Randpartien lassen jedoch eine Seite als die wesentliche erscheinen, was für die Aufstellung der Tische von Bedeutung ist. Bei der Zürcher Platte gibt das Allianzwappen in der Mitte die Hauptrichtung an. In der erst kürzlich publizierte Tafel im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (1518)³⁶ (Abb. 9), wo das Hauptbild – eine Schlacht – als reines Tafelgemälde aufgefasst wird, sind die Randzonen zu ornamentaler Einfassung verkümmert. Dies ist aber eine Ausnahme. Eine Vorform der oberrheinischen und schwäbischen Tischplatten sind die bemalten Falttische aus Niederdeutschland und den Niederlanden. Den von Kohlhaussen erwähnten Beispielen aus Lüneburg (um 1360/70) und aus Niedersachsen (heute Musée Cluny Paris, um 1410) wären das Hieronymus Bosch zugewiesene mit den sieben Todsünden im Prado³⁷ (um 1480) und ein solches aus der Prämonstratenserabtei van Berne bei Heeswijk in Nordbrabant (von ca. 1525) (Abb. 10) anzugliedern. Diese Tische bringen in der zentralen Fläche mehrere Medaillons mit figürlichen Darstellungen und in den Randfeldern ornamentale oder heraldische Friese. Auf dem Tisch aus van Berne sind in sinniger Weise in den Medaillons Tafelszenen aus der Bibel wiedergegeben.³⁸ Die oberdeutschen Tische setzen erst um 1500 ein, der Zürcher ist ihr zweitältestes Beispiel. Die Einteilung in Mittelfeld und Randzonen bleibt gleich, doch treten in der Mittelfläche an Stelle der Medaillons eine oder zwei Hauptszenen, die als in sich geschlossene rechteckige Gemälde behandelt werden. Die verwendeten Themen sind fast immer weltlich, nur teilweise ornamental und mehrheitlich ohne historische Bezugnahme.

Wenigstens zum Teil vergleichbar mit dem Herbsttisch ist die eigenwillig komponierte erste schwäbische Platte, wohl aus Ulm um 1500, im österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien.³⁹ Auf dem längeren Randfeld sind hier kämpfende und spielende Landsknechte, Tiere und Pflanzen, auf dem kürzeren eine Hirschjagd dargestellt. Auch der an flämischen Millefioriteppichen orientierte Tisch im Bayerischen Nationalmuseum in München (um 1525)⁴⁰ offenbart eine vergleichbare Gesinnung durch seine Pflanzen, Früchte, Vögel und Gebrauchsgegenstände in kunterbunter Anordnung. Auf einer anderen Platte, ehemals im Berliner Schlossmuseum, aus Strassburg um 1530⁴¹, erscheint sogar in einem Randfeld eines der Hauptthemen der Zürcher Tischplatte wieder: die Plünderung des eingeschlafenen Krämers durch eine Horde vorwitziger

Affen. Dieser Ausdruck profaner und volkstümlicher Kunst entspricht sowohl dem Zeitgeist der deutschen Frührenaissance als auch der leicht verspielten, burgundisch beeinflussten Spätgotik. Besteller der Tische in Oberdeutschland waren hauptsächlich Stadtbehörden und begüterte Bürger.

Unter den bekannten Tischmalereien der schwäbischen Stilrichtung, deren schönste die von Martin Schaffner aus Ulm von 1533 (heute in Kassel) ist (Abb. 11), sticht das frühe Zürcher Stück als besonders originelle künstlerische Leistung heraus. Seine Motive – Jagd, Turnier, Mädchenfang, «Niemand» und Beraubung des eingeschlafenen Krämers – sind dem 15. Jahrhundert bestens bekannt und auf Oberbildern von Glasescheiben, auf flachgeschnittenen Friesen, Ofenkacheln, Emailarbeiten und Holzschnitten wiederholt zur Darstellung gekommen. Es sind typisch bürgerliche Themen. Bei Herbst ist die natürliche und von traditionsbedingten Fesseln weitgehend befreite Gestaltung Ausdruck einer neuen Gesinnung, die ihn der Welt Schongauers und des älteren Holbein entfremdet, einer Welt, in der man ihn bisher gern zu Hause glaubte. In Wirklichkeit bewegte er sich bereits auf der Linie der jungen, mehr weltlich orientierten Generation von Hans Baldung und des jüngeren Holbein.

Die Sitte, Holztische zu bemalen, lässt sich vom 14. bis zum 16. Jahrhundert verfolgen; sie erlebte in Oberdeutschland in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine zeitlich und lokal begrenzte Blüte. Die Erkenntnis, dass das Bemalen von Tischplatten an und für sich sinnwidrig ist, legt den Schluss nahe, dass diese Kunst nur bei nicht oder kaum praktisch verwendeten Prunkmöbeln angewendet wurde. Die gebrauchsmässige Profanierung bemalter Tischplatten im Laufe der Zeit und die damit verbundene zunehmende Beschädigung der gemalten Teile hat wohl in den meisten Fällen über kurz oder lang zu deren Beseitigung geführt. Dies erklärt die Seltenheit der uns überkommenen Stücke. Sinnvoller und beständiger waren intarsierte Tische mit figürlichen oder dekorativen Elementen, wie sie sich aus dem gleichen Zeitraum ebenfalls vorfinden. Ein besonders prächtiges Beispiel, von 1570, mit der typischen Flächeneinteilung in Zentralfeld und Randzonen findet man ebenfalls im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich⁴² (Abb. 12).

⁴² Inventar AG 1732; aus Zürich. Abb. in: Kunstgewerbliche Altertümer aus dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, 1901, Taf. 24; W. Trachsler, Renaissance-Möbel der deutschsprachigen Schweiz, Aus dem Schweizerischen Landesmuseum 13, Bern 1959, Abb. 23.



Abb. 9 Bemalte Tischplatte im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Inv. Gm 1682). Donauschule, 1518



Abb. 10 Bemalte Tischplatte im Praemonstratenser-Kloster Heeswijk, Niederlande. Um 1525

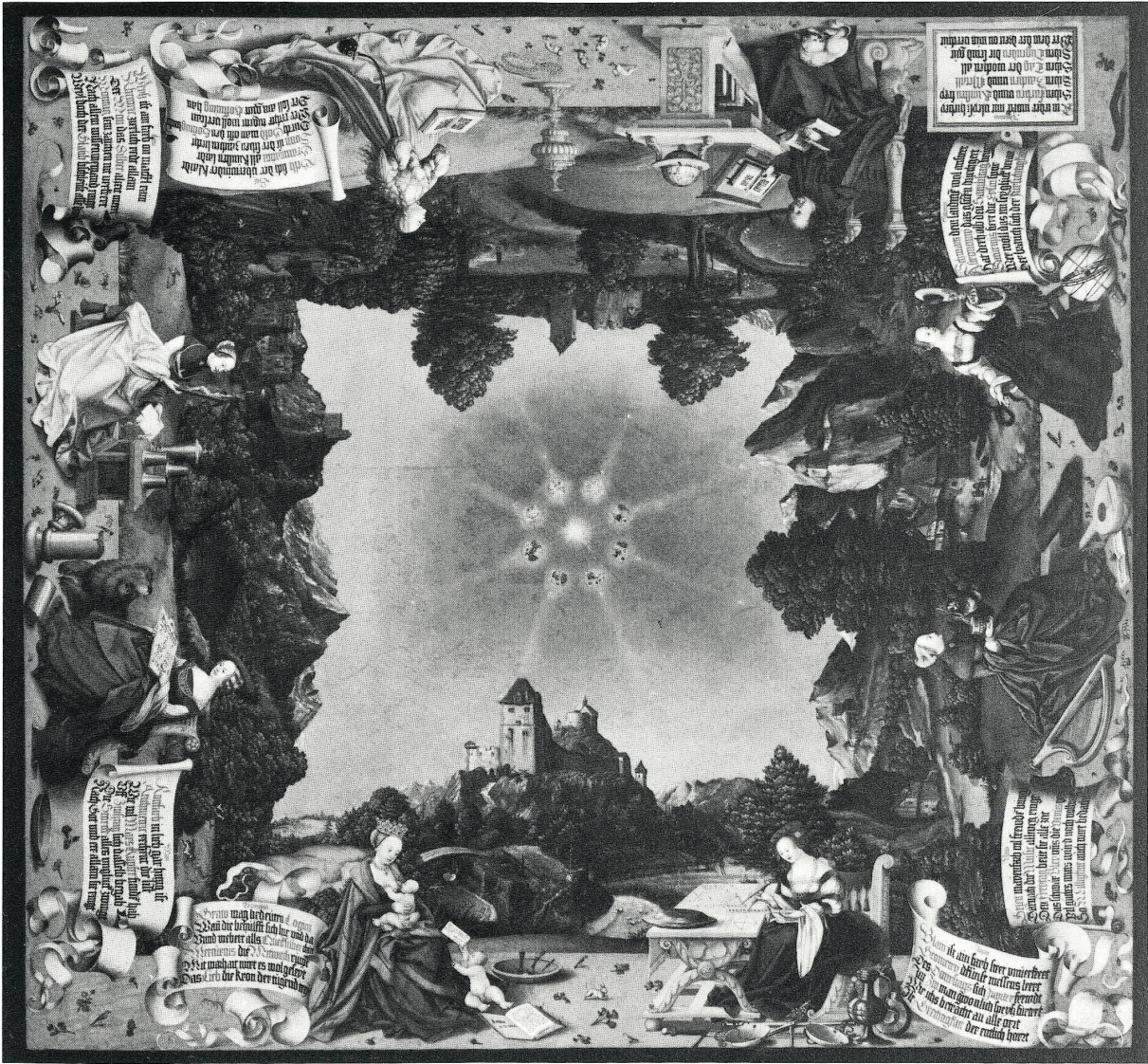


Abb. 11 Bemalte Tischplatte in der Kunstsammlung Kassel-Wilhelmshöhe. Von Martin Schaffner 1533



Abb. 12 Tischplatte, aus Zürich 1570. Intarsienarbeit. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Inv. Nr. AG 1732)

Geschichte und Restaurierung der Tischplatte

- 1 Untersuchungsergebnis des Chemisch-physikalischen Labors des Schweizerischen Landesmuseums, Nr. CPL 00208.
- 2 Johann Caspar Füssli, *Geschichte Und Abbildung der besten Malern in der Schweiz*. Erste Ausgabe (erster Theil), Zürich 1754, S. 28. – Zu einer Restaurierung von ca. 1750 heisst es da im ganzen Wortlaut: «Vor etlichen Jahren kriegte es ein Stümper unter die Hände, welcher versprach, den alten Firnis wegzuthun, und dem Gemählde seine vorige Schönheit wieder zu geben; allein er machte es wie die Freunde im Krieg, die noch vollends auffressen, was der Feind übrig gelassen hat. Kurz, er ruinirte alles, und es sind in diesem Stück nur sehr wenig Spuhren der Kunst übrig geblieben.»
- 3 Joachim von Sandrart, *Academia Todesca oder Teutsche Academie*, II. Theil, Nürnberg 1675, S. 81.
- 4 Die schwarze Grundfarbe ist für den dunklen Gesamteindruck vor allem verantwortlich. Möglicherweise förderte ehemals ein bräunlich gefärbter Firnis, der unter die Malerei eingesunken ist, diese Wirkung.

Der Erhaltungszustand der Tischplatte ist leider schlecht, dies im Gegensatz zu den meisten übrigen erhaltenen Malwerken vergleichbarer Art. Der mehrfache Besitzerwechsel, die zeitweilig unsachgemässe und sorglose Aufbewahrungsart und zur Hauptsache mindestens zwei nicht geglückte Restaurierungsversuche dürften daran schuld sein (vgl. Abb. 1). Es scheint, dass bemalte Tische nicht als Gebrauchsmöbel gedacht und verwendet worden sind, sondern dass sie als kunstvolle Zier- und Kabinettstücke zu ihrer Zeit Schonung vor Abnutzung und sorgsame Pflege erfahren haben. Von den heute festzustellenden Verletzungen sind offenbar keine durch die tägliche Verwendung entstanden. Sie stammen nicht aus der Zeit, in welcher der Tisch als Ziermöbel in den Gemächern seiner Besitzer aufgestellt war.

Es erweckt bei oberflächlicher Betrachtung eher den Anschein, als sei der Tisch zu einem bestimmten Zeitpunkt einmal mit gleichmässig geschwungener Armbewegung gescheuert worden. Man erkennt deutlich zahlreiche Verletzungen der Malschicht, die zur Blosslegung des Kreidgrundes geführt haben. Die in ihrer Summe bogenförmig erscheinenden Farbverluste fallen besonders auf der linken Seite der Malfläche (vom Wappen aus gesehen) auf; sie springen zumal beim Aneinanderstossen der Randzonen mit Jagd und Vogelfang in die Augen. Die Vermutung der mechanischen Beschädigung durch einen unzumutbaren Reinigungsvorgang trifft jedoch nicht zu. Die technologische Untersuchung hat ergeben, dass an den vermeintlichen «Scheuerstellen» gewisse resistente Farben, z. B. das Bleiweiss, durchaus erhalten geblieben sind.¹ Die Beschädigungen müssen demnach durch eine ätzende Flüssigkeit, vermutlich ein Lösungsmittel, entstanden sein. Dafür kommt praktisch nur eine Restaurierung oder eine unzumutbar vorgenommene Reinigung mit chemischen Substanzen in Betracht. Wann das geschehen ist, kann leider nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Die ältesten Beschreibungen aus dem 17. Jahrhundert wissen nichts von einem schlechten Erhaltungszustand. Die erste Meldung davon stammt von 1754. J. C. Füssli² sagt, nachdem er Sandrart³ zitiert hat: «Allein heut zu Tage siehet man fast nichts mehr von diesem Gemählde, indem es schon vor langer Zeit durch einen Firnis verdorben worden.» Er erwähnt dann die Restaurierung durch einen Stümper, von ca. 1750, die den alten Firnis beseitigen sollte, die Tafel aber verdorben habe.² Der eingetretene ungünstige Zustand und die geringe Kenntlichkeit der dargestellten Themen⁴ dürften kurz nach Füsslis ähnlich lautendem Bericht in der Ausgabe seiner Künstlergeschichte von 1769¹⁷ zur Verbannung der Tafel auf den Boden der Wasserkirche geführt haben, wo sie erst wieder 1871 von Vögelin aufgefunden wurde. Im allgemeinen leiden Gemälde in den Depots weniger als in den Ausstellungen;

zumindest ist nicht anzunehmen, dass die bogenförmigen Streifen in der Zeit, in der die Tafel auf dem Boden ruhte, entstanden sind. Dafür kommen nur die Jahre davor und theoretisch auch danach in Frage.

Der ziemlich dunkle Allgemeinton der Tafel, auf den Füssli wohl seine Kritik aufbaute, könnte einen in der Meinung bestärken, dass dem Künstler die Wiedergabe einer Schiefertafel vorschwebte. Der sehr dunkle Grund und die vielen Blosslegungen des weissen Kreidegrundes durch ein Lösemittel sowie einige grössere, wohl mechanisch hervorgerufene Fehlstellen erschweren die Lesbarkeit des Bildinhaltes ungemein. Die wiedergegebenen Figuren und Objekte versinken gleichsam in dem Schwarz, das die Fläche beherrscht, obwohl die meisten von ihnen recht gut erhalten und bei Betrachtung aus der Nähe wie auch bei gutem Licht durchaus deutlich zu erkennen sind. Paul Ganz⁵ versuchte 1950 auf einer Abbildung der Tafel die ungünstige Bildwirkung durch eine Photomontage zu beseitigen (Abb. 20). Alle Stellen, wo der weisse Malgrund hervortritt, tönnte er grau ein und brachte so den Kontrast von Weiss und Schwarz zum Verschwinden. Mit Hilfe dieses Tricks sind auf der Abbildung sowohl der Aufbau des Gemäldes als auch die Einzelheiten wesentlich leichter wahrzunehmen. Eine neue Restaurierung durch das Atelier für Malerei des Schweizerischen Landesmuseums, 1972–75, versuchte mit gutem Erfolg, die von Ganz bei der photographischen Reproduktion gewählte Methode auch am Original anzuwenden (Falttafel I).

Die Geschichte des Tisches lässt sich mit Ausnahme von zwei grösseren Zeiträumen im 16. und im 18./19. Jahrhundert ziemlich genau überblicken.⁶ Das Datum 1515 und die doppelte Malersignatur deuten auf eine Herstellung im Atelier des Hans Herbst am unteren Spalenberg in Basel hin.^{6a} Stifter und erster Besitzer war das Ehepaar Hans und Barbara Baer-Brunner von Basel. Die Wanderung der Platte von Basel nach Zürich ist aus der Familiengeschichte der Nachfahren des noch im Entstehungsjahr 1515 bei Marignano gefallenen Hans Baer mit Wahrscheinlichkeit zu rekonstruieren. Offenbar ging das Gemälde nach dem Ableben von Barbara Brunner (gest. 1531) an deren Tochter Ursula über. Diese heiratete im Oktober 1532 den Berner Junker Claudius May, Herr zu Strättlingen und Toffen und des Rats zu Bern. Den Tisch dürfte sie in ihre Aussteuer bekommen haben.⁷ Aus dem Besitz der Familie von May kam er, direkt oder über weitere Zwischenbesitzer, an die Familie des Berner Glasmalers Hans Jacob Dünz I, von wo er an dessen in Brugg niedergelassenen Sohn, den bekannten Maler Hans Jacob Dünz II⁸ gelangte. Dieser schenkte ihn 1633 der Zürcher Burger-Bibliothek (oder «Bürgerlichen Bibliothek», später Stadt-, heute Zentralbibliothek), die vier Jahre zuvor, 1629, gegründet worden war. Vielleicht versuchte er mit dieser Schenkung einer Niederlassung in Zürich vorzuarbeiten. Es heisst im ersten Donationenbuch der Burger-Bibliothek⁹: «Herr Jacob Düntz, Burger zu

5 ZAK 11, 1950, S. 40 ff.; Paul Ganz, Hans Holbein. Die Gemälde, Phaidon-Ausgabe, Basel 1950, Taf. 193.

6 1532–1633 und 1779–1871.

6a ZAK 35, 1978, S. 172.

7 Basler Biographien I, Basel 1900, S. 73.

8 Hans Jacob II Dünz (geb. in Bern 1603, Schüler von B. Sarburgh, später in Brugg ansässig, gest. in Brugg 1668), SKL I.391. – Klaus Speich, Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg, Brugg 1984, S. 81–116, bes. 82 Anm. 6 (Rezension in: ZAK 41, 1984, S. 288).

9 Zentralbibliothek Zürich, Archiv St. 22 [= Bibliothecae Nouae Tigvriinorum Publico Priuatae Album], fol. 45 recto.



Gym Jacob Jülich, Bürger zu Basel
und Brigg zu Längg. Verkauft
Amo. 1633.

Die von mancherley sachen Zierlich übermassiger
Eißelat von der Junod Jannet Solbinnen der
vündten Anstalt.

Abb. 13 Eintrag im ersten Donationenbuch der Zürcher Bürger-Bibliothek, 1633 (Zentralbibliothek Zürich, Archiv St. 22)

Bern und Brugg im Ärgöw. Verehrt Anno. 1633. Ein von mancherley Sachen zierlich übermahltes Tischblatt von der Hand Hanns Holbeins des verrümbten Mahlers» (Abb. 13). Auf den Maler Dünz, bzw. diesen Eintrag, gründet sich also die Zuweisung des Werks an Hans Holbein. Dünz dürfte dieses Wissen als Tradition übernommen haben. Unmittelbaren Anlass der Donation wird die auf den Neujahrstag 1634 angekündigte und durchgeführte Eröffnung der Bibliothek in der Wasserkirche gebildet haben. Auf dem oberen Boden wurde da später, 1676, eine «Kunst-Kammer» eingerichtet, zu der auch der «Holbein-Tisch» zählte.¹⁰ Wie dieser schöne Saal ausgesehen hat, zeigt eine Radierung von Johannes Meyer von 1688¹¹ (Abb. 14). Man glaubt, hier sogar die Platte in Form eines leerstehenden Tisches zwischen den Coronelli-Globen und vor dem Fenster zu erkennen. Sie lag auf einer zweifach geschwungenen Zarge auf, die in Fussäulen übergang. Dass der Tisch gut sichtbar aufgestellt war, geht aus Zeugnissen von Besuchern dieses ältesten Zürcher Museums hervor. Die erste schriftliche Nachricht stammt von Charles Patin (1633–1693), dem kunstbesseren und weitgereisten Arzt und Numismatiker aus Paris, der in den 60er und 70er Jahren des 17. Jahrhunderts Europa auf der Suche nach bemerkenswerten Überbleibseln der Antike bereiste.¹² Patin gab 1676 das «Lob der Torheit» von Erasmus mit den sogenannten Randzeichnungen von Hans Holbein faksimiliert heraus. Er liess die Zeichnungen von Wilhelm Stettler¹³ aus Bern abzeichnen und von Caspar Merian in Frankfurt radieren. Die bei Genath in Basel¹⁴ erschienene Ausgabe enthält ein von Patin erstelltes Œuvreverzeichnis Holbeins, in dem unter Nr. 43 (Vorblatt C 2 recto) auch der Holbeintisch beschrieben ist: «Tabula quadrata, quinque circiter palmarum, in qua choreae, piscationes, venationes, hastiludia, aliaque ludicra plurima picta conspiciuntur. Tiguri in Bibliotheca publica.» Dass Patin die Bibliothek in der Wasserkirche selbst besucht hat, geht aus seinen «Relations historiques et curieuses de voyages» hervor (Lyon 1674, p. 258). Kurze Zeit nach Patin, 1675, spricht von dem Tisch Joachim von Sandrart im 2. Haupt-Teil seiner «Academia Todesca oder Teutschen Academie»¹⁵: «Insonderheit ist [auf der Kunstkammer] beschauwürdig ein grosser Tisch, ganz übermalt durch unsern Hans Holbein den Jüngeren; da er kunstreich in Oelfarbe colorirt vorstellet, den als genannten Sanct Niemand, gefangen, gantz traurig, sein Mund ist mit einem grossen Schloss versperrt, sitzend auf einem zerbrochenen alten Zuber, um ihn herum liegen zerrissene alte Bücher, irdine und metalline Geschirre, gläserne Pfannen, Schüsseln, und sonst allerley Hausrath, aber alles zerbrochen und verderbt. Ein offener Brief hierbey, worauf Holbeins Name geschrieben, ist dermassen natürlich vorgestellt, dass ihrer Viele sich daran vergrieffen, indem sie ihn für natürlich gehalten und in die Hand nehmen wollen. Das Ubrige dieses Tisches ist mit allerley Jagten und Laubwerck beziert.» Dass Sandrart von

- 10 Sal. Vögelin, Geschichte der Wasserkirche und der Stadtbibliothek in Zürich, Zürich 1848, S. 44–49, Anm. 49; U. Helfenstein, Geschichte der Wasserkirche und der Stadtbibliothek in Zürich, Zürich 1961, S. 11. – Neujahrsblatt hrsg. von der Zentralbibliothek Zürich auf das Jahr 1922, S. 3–4.
- 11 Neujahrsblatt der Burger-Bibliothek Zürich 1688, Radierung von Johannes Meyer. – Vgl. auch die Aquatinta bei Sal. Vögelin (Anm. 10), nach S. 38.
- 12 Charles Patin (1633–1693), Arzt und Numismatiker. – Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums Basel, Basel 1936, S. 32–34; Nouvelle Biographie Générale 39.331 (Paris 1862).
- 13 Wilhelm Stettler (Bern 1643–1708), SKL III.248 f.
- 14 D. Erasmus Rot., Morias Encomion, Basileae [Typis Genathianis] 1676.
- 15 Vgl. Anm. 3.

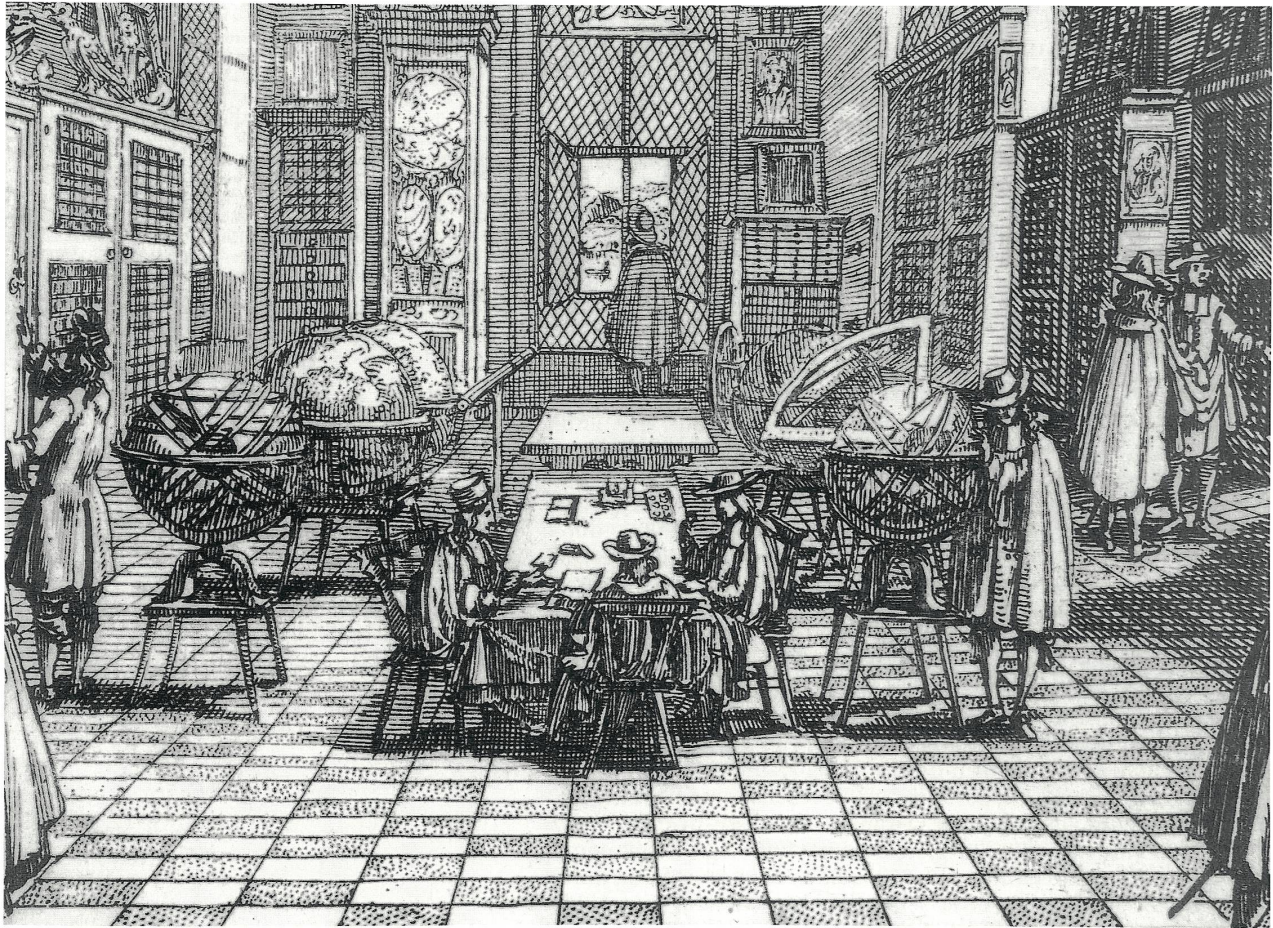


Abb. 14 Innenansicht der Wasserkirche, 2. Stock. Radierung von Johannes Meyer d.J., 1688

einem «offenen Brief» mit dem handschriftlichen Namen Holbeins redet, zeugt davon, dass er den Tisch entweder mangelhaft in Erinnerung behalten oder ihn nur flüchtig betrachtet hatte. Wie schon ausgeführt wurde, ist der Brief gefaltet und unerbrochen, und die darauf erkennbaren handschriftlichen Wortfragmente ergeben keinen eindeutigen Sinn, können jedenfalls kaum auf Holbein bezogen werden. Die anekdotenhafte Bemerkung, dass viele nach dem als Trompe-l'œil gemalten Brief greifen würden, deutet zusätzlich darauf hin, dass sich Sandrart wohl mehr an die Aussagen eines wortgewandten Führers als auf eigene Anschauung beruft.

1692 findet man den Holbeintisch in der «Beschreibung des Zürich Sees» von Hans Erhard Escher, und 1748 erwähnt ihn David Herrliberger in seinem «Schweizerischen Ehrentempel». ¹⁶ 1754 gibt Johann Caspar Füssli, der Vater von Johann Heinrich Füssli (Fuseli) in der ersten Ausgabe seiner «Geschichte Und Abbildung der besten Mahlern in der Schweiz» (erster Theil) ¹⁷ erstmals Kunde vom schlechten Erhaltungszustand der Tischplatte. Wie schon erwähnt (vgl. oben Anm. 2) berichtet er von einer Restaurierung durch einen Stümper, bei der der alte verdorbene Firnis beseitigt werden sollte, dabei aber alles ruiniert worden sei. Seit dieser unglücklichen Restaurierung blieb der Tisch bis zur Entdeckung durch Salomon Vögelin 1871 wohl im gleich schlechten Zustand. Die Lagerung auf dem Boden der Wasserkirche wird die Malerei kaum noch weiter in Mitleidenschaft gezogen haben. 1769 machte Johann Caspar Füssli im Zusammenhang mit der Tischplattenmalerei noch folgende soziologisch bemerkenswerte Feststellung ¹⁷: «Diese Arbeit ... kann einen Beweis von der Armuth unseres Künstlers abgeben, indem er, um seinen Unterhalt zu haben, genöthigt worden, Tischblätter zu mahlen. Holbein hätte neben seinem Namen auf den so kunstreichen Brief das alte Sprüchwort setzen sollen: Die Kunst geht nach Brod.» Füssli zählte also die Tischmalerei eher zur Gebrauchskunst, die keine ideale Absicht verfolgt und demnach minderwertig ist. Den Namen «Holbein» mit dem Begriff der Alltagskunst zu verbinden, mag ihm gleichsam als Sakrileg vorgekommen sein. Er wusste nicht, dass Holbein einer profanen Kunstaübung durchaus nicht abgeneigt war, wie etwa seine Schulmeistertafel von 1516 – sofern man sie ihm wirklich zuschreiben will – und die Schilder am «Stettlin Waldenburg» im Baselbiet von 1526 belegen. ¹⁸ Im übrigen irrt Füssli, wenn er den Tisch als ein Produkt der Gebrauchskunst auffasst, denn bemalte Tischplatten zählten zu den luxuriösen Ausstattungsstücken vornehmer Wohnkultur im 16. Jahrhundert und dürften wohl schwerlich dem täglichen Gebrauch unterworfen gewesen sein.

Offenbar wurde der Tisch, kurze Zeit nachdem ihn Füssli gesehen und beschrieben hatte, der öffentlichen Ausstellung in der Wasserkirche entzogen und irgendwo versorgt. Grund dafür könnte eine kurz vor dieser

16 H.E. Escher, Beschreibung Des ZürichSees, Zürich 1692, I. Theil, S. 25; D. Herrliberger, Schweizerischer Ehrentempel. I. Theil, Basel 1748, unter «Hans Holbein» S. 2: «Ein Tischblatt, von bewundernswürdiger holbeinischer Mahlerey.» – 1705 sah den Tisch in Zürich noch M. de Blainville aus Paris (Travels through Holland etc., London 1757).

17 Johann Caspar Füssli, 1754, vgl. oben Anm. 2. – Derselbe kürzer in seiner «Geschichte der besten Künstler in der Schweiz», 1. Band, Zürich 1769, S. 30 f.

18 Eduard His, Die Basler Archive über Hans Holbein, in [Zahns] Jahrbücher für Kunstwissenschaft III, 1870, S. 121. – Lucas Wüthrich, in: ZAK 32, 1975, S. 232–234.

- 19 Sal. Vögelin (Anm. 10), S. 98–99.
- 20 Gottfried Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, S. 403. [Joh. Martin Usteri (Zürich 1763 – Rapperswil 1827), SKL III.353 f. Es müsste sich nach den Geburtsdaten zu schliessen um eine frühe Zeichnung Usteris gehandelt haben].
- 21 Christian von Mechel, *Cuvre de Jean Holbein*, Basle 1780–1795; Allgemeines Künstler-Lexikon, Zweyter Theil, Dritter Abschnitt, Zürich 1808, S. 558–561 (Hg. von H.H. Füssli); Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Berlin 1837, S. 141 ff.; G.K. Nagler, *Neues Allg. Künstler-Lexikon*, Bd. 6, München 1838, S. 241 ff.; L.A. Burckhardt, *Notizen über Kunst und Künstler zu Basel*, 1841; A. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, 1. Aufl., Leipzig 1866, S. 200 f.
- 22 Ulrich Hegner, *Hans Holbein der Jüngere*, Berlin 1827, S. 109 (mit Verweis auf J.C. Füessli 1769).
- 23 *Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde*, AF III, 1870, S. 205 Nr. 18. – Archiv der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Sitzungsprotokolle, Bd. VI (1869–79), S. 22.
- 24 *Frankfurter Zeitung* 1871, Nr. 236, Feuilleton Sp. 2.
- 25 *Frankfurter Zeitung* 1871, Nr. 248, Feuilleton Sp. 6; Sal. Vögelin, *Der Holbein-Tisch*, Wien 1878, S. 5.
- 26 *Frankfurter Zeitung* 1871, Nr. 236, Feuilleton Sp. 2–3 «Zustand der Tafel».

Zeit durchgeführte Restaurierung gebildet haben, bei der möglicherweise die «Scheuerstellen» entstanden sind (vgl. Anm. 1); eigentlicher Anlass wird aber eine bauliche Veränderung der Wasserkirche gewesen sein. Die Auflösung der Kunstkammer auf der oberen Galerie der 1717/18 barockisierten Bibliothek fand zwischen 1779 und 1783 statt.¹⁹ Nach Gottfried Kinkel sah den Tisch noch der junge Zürcher Zeichner Martin Usteri, wohl nicht nach 1779; er kannte von dessen Hand eine Zeichnung, die eine Gruppe der Malerei wiederholte.²⁰ Im Zürcher Kunsthause, wo der Nachlass Usteris sich befindet, war eine entsprechende Zeichnung jedoch nicht zu finden. Von 1779 bis 1871 bleibt der Tisch verschwunden. Die wissenschaftlichen Bearbeiter des Holbeinwerkes vor 1871 kennen ihn nicht²¹ oder geben ihn nur unter dem Hinweis auf ältere Literatur an. So Ulrich Hegner in seiner 1827 erschienenen Holbeinmonographie.²² Die Suche nach dem Tisch wurde wohl durch Gottfried Kinkel veranlasst. Er hielt am 30. April 1870 im Schoss der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich einen Vortrag über «einen noch am Ende des 17. Jahrhunderts auf der zürcherischen Stadtbibliothek vorhandenen Tisch mit Malerei Hans Holbeins des Jüngeren und über die darin dargestellte Legende des heil. Nemo.»²³ Damit wurde Vögelin zum erstenmal auf das Kunstwerk aufmerksam gemacht. Verstärkt wurde er in seinem Bemühen nach Wiederfindung des Tisches durch die ihm bekannten Zitate von Sandrart und Patin. Im Hinblick auf die angekündigte Holbein-Ausstellung in Dresden durchkämte er systematisch sämtliche Räume der Bibliothek und fand wirklich einige Tage vor der Eröffnung die Tischplatte auf dem Dachboden der Wasserkirche. Doch hören wir ihn selbst: «Der Gedanke, dass ein so interessantes Werk Holbein's für immer verschwunden sein sollte, war mir so quälend, dass ich mich selbst überzeugen wollte, ob dem so sei. Wie gross war daher meine Freude, als ich am 8. August [1871] auf dem Dachboden der Bibliothek selbst die Tafel als Tischblatt über neues, schnörkelhaft bemaltes Tischgestell gelegt, unter einem Berge von alten Schriften, von Staub ganz zugedeckt und völlig schwarz, wieder entdeckte. Die sofort vorgenommene Abwaschung mit Wasser, nachher mit Seife, ergab, dass ich unzweifelhaft die von Sandrart und Patin beschriebene Tafel vor mir hatte.»²⁴ Vögelin vermutete, dass der bedenkliche und für die Betrachter wenig attraktive Zustand des Gemäldes seine Verbannung veranlasst habe. «[Der Tisch wurde] einfach ausrangirt und zunächst auf den untersten Boden, dann auf den Estrich gestellt. Es ist merkwürdig zu sehen, wie völlig sich sogar die Erinnerung an denselben verloren hatte.»²⁵ Im Zusammenhang mit der Neuentdeckung vermittelte Vögelin eine Beschreibung der von ihm festgestellten Schäden²⁶: «Die Tafel selbst besteht aus mehreren zusammengeleimten Lindenholzbretchen. Über diese ist – was sich erst zeigte, als der Rahmen abgenommen wurde, – eine Leinwand gespannt und über diese ein ziemlich dicker

Kreidegrund gelegt.²⁷ Die Erhaltung des Bildes ist freilich bedauerndeswerth, und wurde die Veranlassung, dass dasselbe dem öffentlichen Anblick entzogen und unter das Gerümpel geworfen ward. Das Hauptübel liegt in der Technik. Der ganze Grund auf den die Figuren gemalt wurden, ist schwarz und dringt durch die Figuren hindurch, so dass alle dunklen Farben fast völlig absorbiert sind, und nur die hellleuchtenden, weiss, roth und gelb sich noch frisch erhalten haben. Man hat jetzt keinen Gesamtüberblick mehr über die Composition, sondern muss die einzelnen Gruppen herausuchen. Zwar ist zu hoffen, dass durch Entfernung eines Firnisses, der zum Nachdunkeln des Ganzen beigetragen haben mag, Manches wieder in helleres Licht trete. Doch möchten wir uns hier keinen Illusionen überlassen. / Zu diesem inneren Übel kommen leider noch äussere Beschädigungen. Es muss Jemand mit messingbeschlagenen Büchern auf dem Tischblatt hin- und hergefahren sein, so dass arge Streifen abgekratzt wurden. Vielleicht auch hat man einmal eine Reinigung mit einer ätzenden Substanz versucht.²⁸ Endlich sind einige Stücke Farbe abgesprungen, so dass der weisse Kreidegrund – der wie Holz aussieht – zu Tage tritt. / So bedauerlich all diese, von uns offen dargelegten Beschädigungen sind, so ist dagegen zweierlei nicht minder wichtig und erfreulich. Einmal ist keine fremde Hand über das Bild gekommen. Wir haben noch in jedem Zug Holbein's Werk vor uns. Zweitens hat durch alle Beschädigung die Composition nicht gelitten.»

Offenbar war das Bild gerahmt, und Vögelin muss diesen Rahmen, der die Randpartien bedeckte, abgenommen haben. Dadurch erkannte er die unter dem Kreidegrund sich teilweise befindende Leinwand. Die schlimmsten Schäden sind nach seiner Meinung nicht diejenigen, die durch «Abreiben, Kratzen, vielleicht auch durch Spirituosen entstanden sind, sondern das Hauptübel liegt in der Malerei selbst».²⁹ Er sagt in diesem Zusammenhang, dass «der dunkle Grund durch die oberen, zu leicht aufgetragenen Farben durchgewachsen sei». Nur die ganz hellen Farben Weiss, Gelb und Rot seien nicht eingesunken. Er spricht auch von einem «ursprünglich grünen Grund», der ebenfalls durchgeschlagen habe und einer späteren Übermalung zu entsprechen scheine. Was an Vögelins für seine Zeit bemerkenswert gründlicher Untersuchung der Tischplatte richtig ist, geht aus der unten folgenden neuen technologischen Untersuchung hervor.

Der Tisch kam schon einige Tage nach seiner Entdeckung an die gross angelegte Holbeinausstellung in Dresden (15.8.–15.10.1871). Im gedruckten Katalog³⁰ konnte der Tisch aus zeitlichen Gründen nicht mehr berücksichtigt werden; er erhielt in der Ausstellung die Nr. 416a (das zeigt, dass das Objekt im allerletzten Moment noch eingefügt wurde) und die Bezeichnung «Tischplatte mit dem Sanct Niemand». A. von Zahn schrieb in seiner gründlichen Besprechung des Malwerks in den «Jahrbü-

27 Leinwand konnte nur in kleinen Fragmenten an der Randpartie festgestellt werden. Ob sie sich über die ganze Fläche unter der Grundierung erstreckt, muss bezweifelt werden. Sie scheint nach den neuesten Röntgen-Aufnahmen nur die Fugen auf der Rückseite der Lindenholzriemen bedeckt zu haben. – Vgl. nächstes Kapitel Anm. 4.

28 Die mechanischen Beschädigungen scheinen nicht bedeutend, jedenfalls sind sie nicht der Grund für die Freilegung des Kreidegrundes an so vielen Stellen. Die Vermutung einer Beschädigung durch eine «ätzende Substanz» hat mehr Wahrscheinlichkeit.

29 Der Holbein-Tisch, Wien 1878, S. 5; Frankfurter Zeitung 1871, Nr. 236, Sp. 3 («Das Hauptübel liegt in der Technik»).

30 Katalog der Holbein-Ausstellung zu Dresden. 15. August bis 15. Oktober 1871, Dresden 1871.



Abb. 15 Umzeichnung der Tischplatte von Viktor Jasper, Wien 1877/78. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Inv. Dep. 955)

chern für Kunstwissenschaft»³¹, dass der Tisch unmittelbar vor Eröffnung der Ausstellung aufgefunden worden sei. Er kündigt einen ausführlichen Aufsatz Vögels an, [der aber in seinen Jahrbüchern nicht mehr erscheinen konnte, da diese nach seinem Tod mit dem 6. Jahrgang (1873) eingingen, sondern in der «Frankfurter Zeitung» (1871, Nr. 236–248)]. Zahns Worte lauten: «Der ruinierte Zustand dieses interessanten, beglaubigten Werkes, das für die Jugendarbeiten Holbeins einen charakteristischen Anhaltspunkt gewährt, ist sehr zu beklagen, jedoch hat der Vorstand der zürcher Stadtbibliothek mit Recht von einer Restauration abzusehen beschlossen.» Als nächster bezog sich Alfred Woltmann in der 2. Auflage seines Holbeinbuches (1874) auf den Tisch.³² Er notiert, dass Vögelin ihn in das handschriftliche Material zu seinem in Zahns Jahrbüchern geplanten Aufsatz habe Einsicht nehmen lassen, ferner nennt er den Artikel Vögels in der Frankfurter Zeitung von 1871³³ und das «Verzeichniss von Gemälden, Zeichnungen u. s. w. aus Privatbesitz, welche . . . in der Tonhalle ausgestellt sind. Zürich, 1872». Gemeint ist hier der Ausstellungskatalog der Zürcher Künstlergesellschaft vom September 1872.³⁴ Im Anschluss an Vögels Ausführungen meint Woltmann³⁵, «der Zustand der Malerei [sei] durch Vorwachsen des dunklen Grundes und durch äussere Beschädigungen ein höchst bedauerlicher». Weitere Kunde erhalten wir von Gottfried Kinkel in einem im Schoss der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich am 30. Januar 1875 gehaltenen Vortrag unter dem Titel «Über bemalte Tische».³⁶ Er sagte (nach Vögelin): «Der Tisch befindet sich jetzt [Herbst 1874] zu Wien in der Restaurationsschule des Belvedere, wo er mit Wasserfarben so weit ergänzt wird, dass eine Zeichnung darnach und ein Stich in Contur sich machen lässt.» Diese Zeichnung und der Stich sind erhalten.³⁷ Der letztere wurde vom Wiener Graphiker *Victor Jasper*³⁸ aufgrund einer eigenen Vorzeichnung ausgeführt (Abb. 15) und zusammen mit 4 Detailstichen in Vögels Publikation über den «Holbein-Tisch» 1878 durch die «Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien» publiziert (Faltnummer II, Abb. 16). Sowohl über die Wiener Restaurierung als auch über die dornenvolle Geschichte der Veröffentlichung ist man orientiert.³⁹

Es ist anzumerken, dass nach der Meinung Vögels die später festgestellten äusseren Beschädigungen beim Auffinden des Tisches im August 1871 wohl alle bereits vorhanden waren. Leider hatte er es unterlassen, die Platte im Zustand, wie er sie vorfand, zu photographieren. Die beiden erhaltenen Zeichnungen aus Wien, jene von V. Jasper und jene von G. Šubic (siehe unten) sind die frühesten Bestandaufnahmen; auf ihnen sind an sichtbaren Mängeln nur die drei grössten Fehlstellen angegeben. Inwiefern das Waschen mit Wasser und Seife durch Vögelin nach dem Auffinden des Tisches auf dem Dachboden der Wasserkirche⁴⁰ nachteilige Folgen hatte, lässt sich nicht bestimmen; es ist aber anzunehmen,

31 Jahrbücher für Kunstwissenschaft, hg. von Dr. A. von Zahn, V. Jahrgang, Lpz. 1873; A. von Zahn, Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden, S. 197, zu Nr. 416a «Tischplatte mit dem Sanct Niemand».

32 Alfred Woltmann, Hans Holbein und seine Zeit, 2. Aufl., Bd. 1, Leipzig 1874, S. 110 Anm. 2.

33 Frankfurter Zeitung 1871, Feuilletons, Nr. 236, 237, 244, 248.

34 Vom 4. September an auf Veranstaltung der Künstlergesellschaft Zürich. Gedruckt bei J.J. Ulrich 1872, S. 8 Nr. 48, Anhang S. 33–43. [Es handelt sich um eine fast wörtliche Vorwegnahme des Textes zur Publikation «Der Holbein-Tisch», Wien 1878, von Sal. Vögelin. Der Text in der Frankfurter Zeitung von 1871 ist jedoch ausführlicher].

35 A. Woltmann (vgl. Anm. 32), S. 110. [S. Vögelin im Zürcher Ausstellungs-Katalog von 1872, S. 40 und im «Holbein-Tisch», Wien 1878, S. 5: «Die obere Farben sind nämlich zu leicht aufgetragen, so dass der dunkle Grund vielfach durchgewachsen ist.» In der Frankfurter Zeitung 1871, Nr. 236 Sp. 3, heisst es: «Der ganze Grund, auf den die Figuren gemalt wurden, ist schwarz und dringt durch die Figuren hindurch, so dass alle dunklen Farben fast völlig absorbiert sind, und nur die helleuchtenden, weiß, roth und gelb sich noch frisch erhalten haben.»]

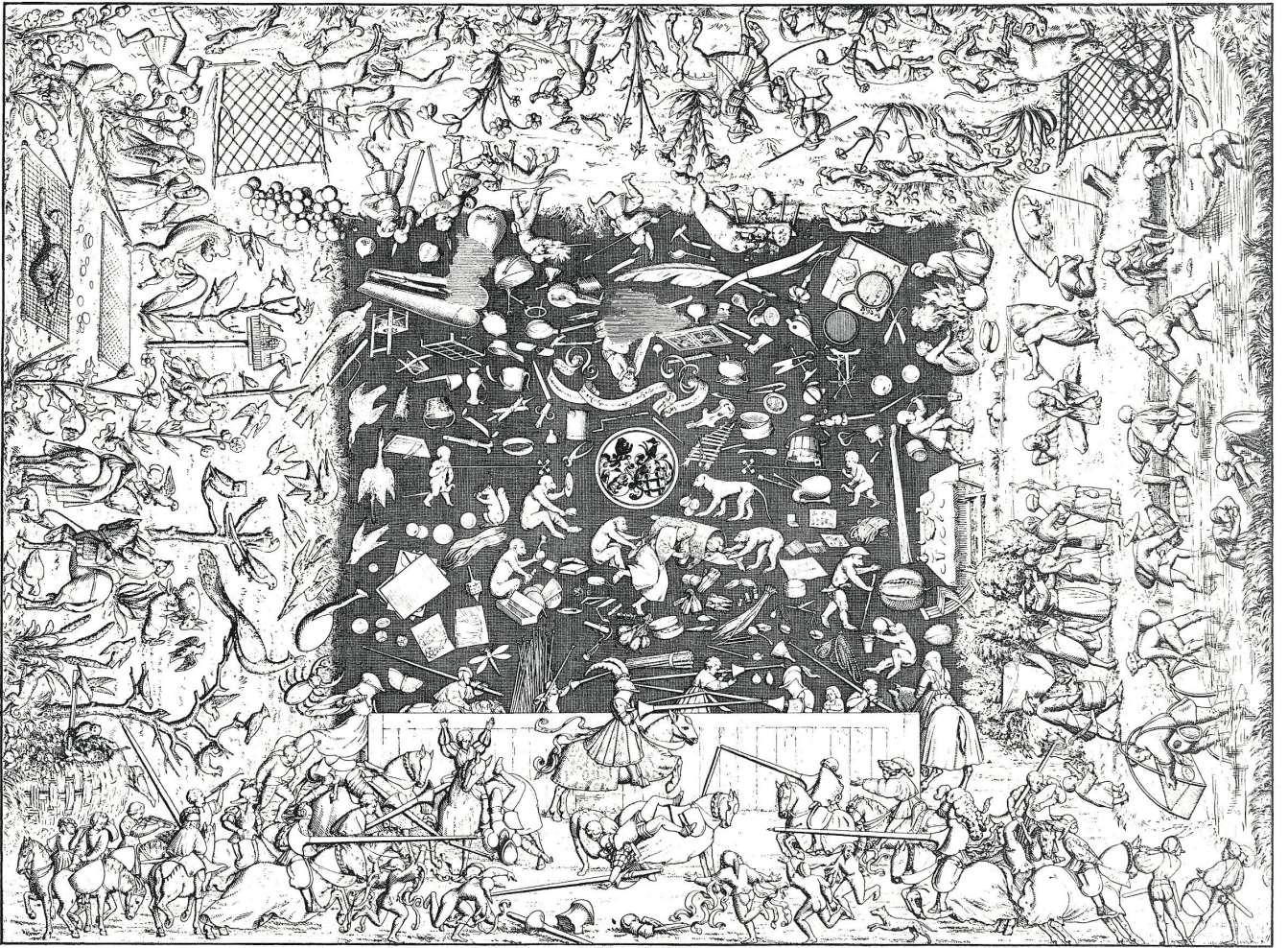
36 [28.] Bericht über die Verrichtungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 1874–1877, S. 3 (30. Januar 1875). Archiv der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Sitzungsprotokolle Bd. VI (1869–79), S. 160. – Gottfried Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, S. 404.

37 Siehe unten die Anm. 56, 59, 61, 62.

38 Viktor Jasper (geb. 1848, gest. nach 1878), Thieme-Becker XVIII.441.

39 Siehe unten Anm. 42–67, bes. 51.

40 Frankfurter Zeitung 1871, Nr. 236, Sp. 2.



DER HOLBEINTISCH.

Abb. 16 Die Zürcher Tischplatte. Radierung von Viktor Jasper, 1878

dass Vögelin in dieser Beziehung die nötige Sorgfalt walten und sich nichts zu Schulden kommen liess.

Nachdem der Tisch von der grossen Holbeinausstellung in Dresden nach Zürich zurückgekehrt war, wurde er 1872 in der Tonhalle einige Zeit ausgestellt.⁴¹ Danach bemühte sich Vögelin in aller Ruhe um eine fachmännische Restaurierung. Er holte dazu vom Konvent der Stadtbibliothek die Erlaubnis und die Zusage finanzieller Unterstützung ein und setzte sich durch die Vermittlung seines Freundes Louis Jacoby, eines berühmten Kupferstechers aus Berlin und Akademieprofessors in Wien⁴², mit dem Kustos und Leiter der Restaurierschule im Wiener Belvedere, Karl Schellein⁴³, in Verbindung. Dieser erklärte sich bereit, die Arbeit zu übernehmen, und die Tafel wurde ihm über Jacoby Ende 1873 nach Wien zur Behandlung zugesandt. Über das Ergebnis von Schelleins Bemühungen vernimmt man im Jahresbericht des Landesmuseums von 1900 nachträglich das Wichtigste⁴⁴: «Schon damals [an der Holbein-Ausstellung in Dresden 1871] machte sich die Notwendigkeit einer Reinigung geltend, da die Malerei unter dem Einfluss des Tageslichtes sehr stark nachgedunkelt war.⁴⁵ Deshalb empfahl Vögelin dem Bibliothekskonvente aufs lebhafteste die Reinigung des Tisches, die dann auch nach der sogenannten Pettenkoferschen Methode im Jahre 1874 in Wien durch den Kustos und Vorstand der Restaurierschule im Belvedere, Herrn Karl Schellein, vorgenommen wurde und wobei man sich jedes gewaltsamen Eingriffes sorgsam enthielt. Trotzdem verschlimmerte diese Restauration den Zustand des Gemäldes eher, als dass sie ihn verbesserte, indem ganze Partien mit einem grünen Lack überzogen wurden, der sich mit der Zeit verhärtete.» Es ist hier am Platz, das Wesen der sogenannten Pettenkoferschen Regenerierungsmethode zu beschreiben. Max Pettenkofer (1818–1901)⁴⁶, der berühmte Münchner Ordinarius für Hygiene, erfand 1869 ein Verfahren, um krepierete undurchsichtig gewordene Firnisse durch Alkoholdämpfe einerseits und das Einreiben mit Copaivabalsam andererseits zum Quellen zu bringen, sie damit zu schliessen und wieder transparent zu machen. Man legt dabei das zu behandelnde Ölgemälde, meist Malerei nach oben, in eine flache Kiste, die auf der Innenseite des Deckels mit einem flachen saugkräftigen Stoffbezug (Flanell oder Watte) beschlagen ist. Diese Saugschicht wird mit Alkohol (Spiritus) getränkt, die Kiste geschlossen und so die Malerei den Dünsten ausgesetzt. Das Aufweichen des Firnisses kann durch Copaivabalsame verstärkt werden. Das sogenannte «Pettenkofern» ist ungefährlich, sofern nur der Firnis davon erfasst wird und man das Gemälde mit dem gequollenen Firnis in einem staubfreien Raum langsam wieder trocknen lässt. Das Quellen auch der Farbschichten bringt aber die Gefahr des Einsinkens der verschiedenen Farben ineinander mit sich. Der Copaivabalsam sollte eigentlich mit Terpentin wieder entfernt werden, was aber nie vollkommen durchgeführt werden kann. Falls das

41 Vgl. oben Anm. 34.

42 Louis Jacoby (1828–1918), Thieme-Becker XVIII.260.

43 Karl Schellein (1820–1888), Thieme-Becker XXX.19.

44 Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 9. Jahresbericht 1900, S. 10.

45 Die Vermutung, dass das Tageslicht am dunklen Allgemeineindruck der Tafel massgebend Schuld trage, trifft nicht zu. Die Platte als Ganzes dürfte schon von Anfang an ziemlich dunkel gewirkt haben, um so mehr als sie ja die Illusion von echtem Schiefer erwecken sollte.

46 Über Max von Pettenkofer (1818–1901) siehe: Brockhaus 15. Aufl. (1933) 14.409; M. Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, München 1922², S. 344 f.; K. Wehlte, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1967, S. 483, 512.

47 Doerner² S. 178, 344; Wehlte 483.

48 Th. v. Frimmel, Handbuch der Gemäldeskunde, Leipzig 1904², S. 129.

49 Doerner², S. 344.

50 Proben durchgeführt von Frau Lone Bullinger-Haarup vom Schweizerischen Landesmuseum, 1973.

51 Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Archiv St. 85a.

52 Jacoby an Vögelin 12. Mai 1874, Brief Nr. 2 (vgl. Anm. 51).

53 Jacoby an Vögelin 23. Oktober 1874, Brief Nr. 4.

54 Jacoby an Vögelin 15. Dezember 1874, Brief Nr. 7.

unterlassen wird, dunkelt der Copaivabalsam selbst stark nach und kann alte Sprünge verschlimmern.⁴⁷ Wohl wegen dem Nichterkennen dieser Gefahren und besonders wegen dem Dauerquelleneffekt des Copaivabalsams ist das Pettenkofern zeitweilig stark angegriffen worden. Die sorgfältige Anwendung der Methode fand aber bei Frimmel⁴⁸ und später auch von Doerner⁴⁹ nachhaltige Empfehlung. Es scheint, dass Schellein den gebrochenen und verhärteten Firnis mit Alkohol und wohl auch mit Copaivaöl regenerieren wollte. Das mag ihm gelungen sein. Unter dem grünen Lack, von dem Heinrich Angst im Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums von 1900 spricht, könnte man sich einen gewöhnlichen Harzessenzfirnis (Mastix oder Dammar) vorstellen, der über Schwarz (wie Proben ergeben haben)⁵⁰ das Gelb der Firnisfäbe grünlich erscheinen lässt. Vermutlich trug Schellein den Schlussfirnis auf den noch nicht trockenen Copaivabalsam auf; dieser trocknete darunter sehr langsam weiter und verursachte Sprünge im Firnis. Man hat keinen Grund daran zu zweifeln, dass Schellein mit dem Gemälde sehr sorgfältig umgegangen ist; er glaubte gewiss, mit der Pettenkoferschen Methode und einer Neufirnissung mit Harzen den Zustand nicht irreversibel ungünstig beeinflusst zu haben. Darin gab er sich allerdings einer Täuschung hin, deren Folgen wohl nie mehr zu beheben sein werden.

Louis Jacoby, der die Transferierung des Tisches nach Wien veranlasst zu haben scheint, mag als erster den Plan einer Publikation durch die Wiener «Gesellschaft für vervielfältigende Kunst» entwickelt haben. Über die sich von 1874 bis 1878 hinziehende Planung und Realisierung dieses editorischen Unternehmens gibt der erhaltene Briefwechsel zwischen den beteiligten Personen genaue Auskunft.⁵¹ Nach der Ankunft des Tisches in Wien sah ihn sich zuerst Jacoby an, der damals gerade für die «Gesellschaft für vervielfältigende Kunst» sein Hauptwerk, die «Schule von Athen» von Raffael, stach. Jacoby interessierte den Vorstand der «Gesellschaft», Ritter Leopold von Wieser, für den publizistischen Plan. Der Tisch blieb bis zum Abschluss der Publikation im Mai 1878 in Wien, also mehr als vier Jahre; zuerst war er bei Schellein im Belvedere (bis im September 1876) und dann bei Jacoby in der neuerbauten Akademie am Schillerplatz. Schellein arbeitete am Tisch lediglich während des Jahres 1874. Er hatte dabei die Absicht, die Lücken «mit einer Farbe» (Aquarell) zu schliessen, die mit einem Schwamm wieder fortzunehmen wäre⁵²; später ist davon nochmals die Rede.⁵³ Dieses Vorgehen ist nach einer Aufnahme von 1900 teilweise realisiert worden. Dagegen übergibt Schellein im Dezember 1874 den Tisch mit einem Mastix-Firnis. Jacoby an Vögelin⁵⁴: «[Nach Schellein] wäre seine Arbeit deshalb eine so langwierige und schwierige gewesen, weil der Patient an einer Copal-Firnis-Verhärtung gelitten hätte. Über die angewandten Mittel scheint er [Schellein] sich nicht aussprechen zu wollen; wohl aber hat er mir gesagt, dass er für die

Procedur 200 fl. beanspruche.» Kopalfirmisse waren in der älteren Malerei üblich; ein solcher könnte von Dünz um 1630 angebracht worden sein. Nach Doerner sind die echten Kopale als Schlussfirmisse allerdings nicht zu gebrauchen, da sie gilben, trübe werden und sich verhärten.⁵⁵

Für die Vorzeichnung zum Zweck der Reproduktion engagierte Jacoby zuerst den jungen slowenischen Maler Georg Šubic⁵⁶, der für total 230 fl.⁵⁷ und eine Photographie seiner Arbeit bis September 1875 eine detaillierte Kopie fertigstellte und sie Vögelin zur Einsicht zusandte (Falttafel III, Abb. 17). Dieser war aber damit gar nicht zufrieden: «Die ganze Zeichnung hat eine Steifheit, die uns [zu] der Lebendigkeit des Originals einen empfindlichen Kontrast bildet. Noch fataler sind die starken Verzeichnungen der Thiere, welche z. Th. geradezu als Karrikaturen zu bezeichnen sind.»⁵⁸ Es fällt nach diesem negativen Urteil nicht leicht, unter den beiden ziemlich verschiedenen Zeichnungen, die in Wien nach der Tafel ausgeführt worden sind und sich im Landesmuseum in Zürich erhalten haben, jene von Šubic zu bestimmen. Die zahlreichen Differenzen in der Detailinterpretation und die Verschiedenheit des zeichnerischen Strichs deuten aber darauf hin, dass diejenige, die nicht als direkte Stichvorzeichnung ausgeführt ist, jene von Šubic sein muss.⁵⁹ Das negative Urteil Vögelins erscheint übrigens ungerecht; er hatte wohl von den Fähigkeiten des Wiener Zeichners zu viel erwartet. Šubic ist die vollständige und zutreffende Wiedergabe aller auf der Tischplatte vorhandenen Einzelheiten und deren genaue Plazierung innerhalb der Fläche durchaus gelungen. Die originalgross und mit feiner Feder in schwarz ausgeführte Arbeit lavierte er über die ganze Fläche mit Tusche. Die Unterschiede zur später von Jasper ausgeführten zweiten Zeichnung belegen nur die Schwierigkeit der Aufgabe, nicht aber das Unvermögen Šubics. Der vielleicht unbefriedigende Eindruck beruht wohl in der Reduktion des Malwerks auf eine nur aus Linien und Schattierungen zusammengesetzte Zeichnung. Das Gemälde von Herbst ist vor allem durch die Farben und die malerischen Qualitäten bestimmt; von diesen konnte Šubic naturgemäss in seine lineare Kopie nichts hinüberretten. In zahlreichen Punkten ist er bedeutend genauer und nur selten weniger exakt als der Verfasser der späteren direkten Stichvorzeichnung.⁶⁰

Da Vögelin von Šubics Resultat enttäuscht war, beauftragte Jacoby vom April 1876 an den erfahreneren Wiener Kupferstecher Victor Jasper⁶¹ mit der Arbeit. Dieser Künstler widmete sich dem Geschäft bis gegen Ende 1877 und verlangte für die fertige Stichvorzeichnung ein Honorar von Fr. 600.–. Das Blatt liegt in der Form einer direkten Stichvorzeichnung im Landesmuseum vor⁶² (Abb. 15). Jasper führte es mit einer ziemlich dicken Feder sehr exakt aus. Den Mittelteil versah er mit enger Kreuzschraffierung, so dass nur hier der Eindruck einer Schieferplatte entstand. In vielen Details weicht er von Šubic ab. Als Beispiel sei nur die Gestaltung

55 Doerner² [s. Anm. 46], S. 116.

56 Georg Šubic (1855–1890), Thieme-Becker XXXII. 267. – Brief von Šubic an Jacoby (?) 5. Dezember 1874, Brief Nr. 6.

57 4 Quittungen von Šubic für 8 Zahlungen, Brief Nr. 8; vgl. auch Brief von Šubic an Vögelin vom 14. September 1875, Nr. 18; ebenfalls Brief Nr. 19.

58 Brouillon des Briefs von Vögelin an Jacoby, Zürich 15. Oktober 1875, Brief Nr. 19.

59 Inventar des SLM Zürich, Dep. 2367. Grau lavierte Federzeichnung, 119,5 × 153,6 cm.

60 Im Vergleich zur Zeichnung von Jasper (vgl. Anm. 62) ist Šubic in mehreren Punkten genauer. Es lassen sich über 45 Differenzen zwischen den beiden Zeichnungen feststellen, wobei der Vergleich mehrheitlich zugunsten von Šubic ausfällt. Es scheint, dass Jasper die Arbeit von Šubic nicht kannte, also unbeeinflusst von ihr tätig war.

61 Siehe oben Anm. 38. Jacoby nennt Jasper erstmals in einem Brief an Vögelin vom 10. Dezember 1876, nachdem er schon am 6. August 1876 von «einem gereiften fähigen Schüler», dem er die neue Zeichnung anvertraue, gesprochen hatte (Briefe Nr. 21, 24).

62 Inventar des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Dep. 955. Masse 112,2 × 150,2 cm.



Abb. 17 Umzeichnung der Tischplatte von Georg Šubic, Wien 1875. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Inv. Dep. 2367)

der Tarnstellung des Vogelfängers mit dem Kloben genannt. Jasper baut die Deckung aus einem Schindelgeflecht auf, Šubic ganz aus Laub, was im Vergleich mit dem Original richtig erscheint. Die grosse Traube gibt Jasper voller und praller, Šubic – vielleicht ebenfalls zutreffender – eher spröde und kärglich. Ein Trompetenbläser beim Turnier trägt im Original eine mit Band befestigte Haube, was Šubic einigermaßen entsprechend wiedergibt; Jasper lässt diesen Bläser barhaupt. Durch den in seiner Breite variierenden Strich in Kupferstechermanier wirkt Jaspers Arbeit wohl beweglicher und macht mehr Eindruck, doch ist sie in ihrer Qualität als Reproduktion derjenigen von Šubic keineswegs überlegen. Für die Interpretation des Originals sind beide Zeichnungen, gerade wegen ihren mitunter uneinheitlichen Aussagen, eine bedeutende Hilfe. Es scheint, dass sie völlig unabhängig voneinander ausgeführt worden sind. Während wir vom bescheidenen und ehrlich-biedereren Šubic an schriftlichen Dokumenten nur Rechnungen und zwei kurze Briefe besitzen, hat sich Jaspers in mehreren Briefen an Vögelin auch über die Malerei und die Restaurierung Schelleins geäussert. Er schreibt über dessen Behandlung der Tischplatte⁶³: «Die Restauration hat nicht versucht, Zerstörtes besser zu machen, sondern nur in manchen Dingen mehr Klarheit geschaffen . . . Herr Prof. v. Jacoby hat veranlasst, dass von den letirten Stellen nichts zugedeckt würde, damit über das Erhaltene kein Zweifel entstehen könne; wengleich es dem Eindruck der Sache vielleicht zu Statten käme, wenn die Risse und Abschürfungen mit einer Aquarellfarbe zugetont worden wären.»

Die Publikation der Tischplatte wurde am 10. Dezember 1876 nach langem Hin und Her zwischen dem Verleger Leopold Ritter von Wieser und Vögelin mit einem im Vergleich zum ursprünglichen Plan wesentlich reduzierten Programm endgültig beschlossen⁶⁴ und, nachdem Jaspers Stichvorzeichnung Ende 1877 vorlag, realisiert. Die Auslieferung erfolgte am 22. Mai 1878. Das Werk umfasst fünf grosse gestochene Bildtafeln (Totalansicht, Detailansichten mit Turnier, Jagd, Fischfang, Vogelbeize, dazu einen Begleittext von 7 Seiten mit 5 Detailskizzen von Jasper). Die hohen Kosten der Ausgabe wurden zum Teil von den Zürcher Subskribenten getragen, den Restbestand der Auflage übernahm im Sinn einer Defizitgarantie die Stadtbibliothek dank der grosszügigen Vermittlung von Prof. Georg von Wyss, dem damaligen Präsidenten des Bibliothekskonvents.⁶⁵ Zur Werbung liess Vögelin einen Prospekt drucken. Von der Totalauflage von schätzungsweise 250 Exemplaren gingen 125 nach Zürich, wovon 20 mit Drucken *avant la lettre*. Ausserlich war das Tafelwerk imponierend aufgemacht. Die Umschlagsmappe kann als ein Meisterwerk ornamentaler Graphik im Stil der Gründerzeit aufgefasst werden (Format 62,5 × 49 cm) (Abb. 18); sie scheint beeinflusst von der Architektur des Nordwestflügels von Sempers Zürcher Polytechnikum zu

63 Jasper an Vögelin 12. Mai 1877, Brief Nr. 32.

64 Vertragsentwurf vom 10. Dezember 1876, Brief Nr. 25 (In Brief Nr. 24 vom gleichen Tag heisst es zum Projekt: «Die Seeschlange somit erlegt, und wir am Anfang des Endes angelangt»).

65 Georg von Wyss (1836–1893); HBLs VII.612 Nr. 24; ADB 44.417.



Abb. 18 Titelblatt der Publikation über den «Holbein-Tisch» von Fr. Salomon Vögelin, Wien 1878

sein. In den Randarabesken findet man die Köpfe von Rembrandt, Marc Anton, Dürer und Goltzius, in den Ecken die Namen von sechzehn weiteren berühmten Kupferstechern. Die Mitte ziert ein Medaillon mit den allegorischen Figuren der Zeichnung, des Stichs und des Drucks. Die fünf Tafeln sind im Ätzverfahren hergestellte Heliogravüren und auf sehr dünnes Papier gedruckt, das auf ein holzhaltiges, etwas sprödes Unterlagpapier aufgezogen ist. Es scheint, dass für die Bilder mit den Randzonen die Vorzeichnung direkt druckgraphisch umgesetzt wurde. Das Gesamtbild erfuhr dagegen im Vergleich zur Vorzeichnung eine etwas einfachere Gestaltung (Auslassung der meisten Bodenschatten und der Strukturfeinzeichnung).

Zum Auffinden und Identifizieren der einzelnen Gegenstände sind die Heliogravüren von Jasper und in vermehrtem Masse die Zeichnungen von Subic und Jasper unentbehrlich. Die Wiener Künstler und Verleger, denen man die Zeichnungen und die druckgraphische Vervielfältigung verdankt, haben sich die grösste Mühe gegeben, um ein den Verhältnissen entsprechend optimales Werk zu schaffen. Eine gründliche Betrachtung des Malwerks ist ohne Beizug des Jasperschen Übersichtsblattes (Abb. 16, Falttafel II) nur unter grossem Zeitaufwand und der Verwendung von Staffelei und optischen Instrumenten möglich.

Die Publikation der «Gesellschaft für vervielfältigende Kunst» in Wien wurde in deren «Mittheilungen», die auch unter dem Titel «Die graphischen Künste» erschienen, angezeigt.⁶⁶ Den Text verfasste auf Wiesers Wunsch Friedrich Salomon Vögelin selbst. Er stimmt zum Teil mit demjenigen im Tafelwerk überein, ebenfalls sind äussere Gestaltung und die Abbildungen ähnlich. Auch in die «Bibliographie und Literarische Chronik der Schweiz», herausgegeben vom Basler Verleger H. Georg, rückte Vögelin eine kurze Anzeige ein.⁶⁷ Besprechungen von dritter Hand haben wir keine gefunden.

Der Tisch kehrte nach Abschluss der Publikation, im Jahre 1878, wieder nach Zürich zurück und wurde in der Bibliothek auf der Wasserkirche ausgestellt. In diesem «Museum» sah ihn H. Janitschek kurz vor 1890.⁶⁸ An der auf dem Zürcher Platzspitz organisierten 1. Schweizerischen Landesausstellung, 1883, war der Tisch nicht zu sehen, weil in der Sektion «Alte Kunst» die Gemälde ausgeklammert wurden. Man hört von ihm erst wieder in der denkwürdigen Propagandaschrift der Stadt Zürich für das zu gründende Landesmuseum. Diese wurde, nach einer sehr kurzen Herstellungszeit von nur fünf Wochen, am 1. Dezember 1890 in Bern den National- und Ständeräten, die über den Standort des Museum zu befinden hatten, aufs Pult gelegt.⁶⁹ Sie pries den Tisch als «kunstgewerbliches Unikum», bildete ihn nach dem Jasperschen Stich ab und versprach ihm dem Landesmuseum als Leihgabe der Stadtbibliothek. Im Herbst 1897 gab die Bibliothek den Tisch an die «Ausstellung von Werken Hans Hol-

66 Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien, Jg. 1878, S. 107–109. Identisch mit: Die graphischen Künste, Heft 1 1879, S. 107–109.

67 Bibliographie et Chronique littéraire de la Suisse, VIII^e année, 1878 (Anzeige in No. 7 Juillet, Sp. 125); Besprechung von Vögelin in No. 9 Septembre, Sp. 200–202.

68 Hubert Janitschek, Geschichte der Deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 444. Im Anschluss an Vögelin kommt Janitschek zu einer eigenen Beurteilung der Tischplatte.

69 Zürich und das Schweizerische Landes-Museum. Den hohen eidgenössischen Räten gewidmet im Dezember 1890. Tafel XXIII (nach Jasper).

- 70 Katalog, Basel 1897, S. 5–6 (Ex. im Kupferstichkabinett Basel). – Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 6. Jahresbericht 1897, S. 10.
- 71 Inventar des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Dep. 527.
- 72 9. Jahresbericht SLM 1900, S. 10 f.; 10. Jahresbericht SLM 1901, S. 18.
- 73 Archiv SLM: Rechnungs-Copialbuch 1899/1900, S. 248, 273, 285, 321; 1900/02, S. 6, 65.
- 74 Protokolle der Landesmuseumskommission 30./31.8. 1900 Nr. 2298, 8.11.1900 Nr. 2366.
- 75 Archiv SLM: Korrespondenz-Copialbuch Bd. 43 Bl. 347; Bd. 45 Bl. 37, 383; Bd. 46 Bl. 346; Bd. 47 Bl. 63, 323, 420; Eingehende Korrespondenz Bd. 45 9.6.1900 (Ch. Picard); Bd. 46 14.9.1900 (Ch. Picard), 1.10.1900 (Ch. Picard); Bd. 47 3.11.1900 (Cyrus Picard).
- 76 Eingehende Korrespondenz Bd. 45, Ch. Picard.
- 77 Ebenda.

beins des Jüngeren» in Basel (Basel 1897/98).⁷⁰ Kurz nach der Rückkehr aus Basel, im Frühjahr 1898, dürfte er direkt in den Neubau des Landesmuseums am Platzspitz transportiert worden sein.

Offenbar beschäftigte sich die Direktion des neuen Museums von Anfang an mit dem sonderbaren Objekt und versuchte, es in einen besseren Zustand zu versetzen. Das war wohl auch der Grund, wieso er nicht sogleich ausgestellt und noch nicht offiziell von der Stadtbibliothek als ständiges Depositum ans Museum abgetreten wurde. Die Übergabe fand erst am 10. Februar 1901 statt.⁷¹ Bis zu diesem Termin wollte man den Tisch offenbar in die Schausammlung eingegliedert haben. Man beabsichtigte zu diesem Zweck, die Lesbarkeit der Darstellung zu verbessern. In den Jahresberichten des Museums von 1900 und 1901⁷², den Rechnungskopien⁷³ und Kommissionsprotokollen⁷⁴ ist davon wiederholt die Rede. Durch den Pariser Kunsthändler Cyrus Picard, mit dem Direktor Heinrich Angst mehrere Geschäfte betrieb, trat man mit dessen Bruder Charles Picard, der ebenfalls in erster Linie Kunsthändler war, sich aber auch als Gemälderestaurator einen Namen gemacht hatte, in Kontakt.⁷⁵ Charles Picard kam im Juni 1900 nach Zürich, und Angst nahm die Gelegenheit wahr, ihn mit der geplanten Restaurierung des Holbeintisches vertraut zu machen. Man gab ihm Gelegenheit, Reinigungsversuche vorzunehmen, worauf sich Picard in einem Brief an Angst vom 9. Juni 1900 verpflichtete, «à faire le nettoyage de la susdite table, en garantissant qu'aucun repeint ancien, ou précédent ne sera enlevé, ni qu'aucun dégat ne sera fait, à la peinture originale.»⁷⁶ Er verlangte dafür ein Honorar von Fr. 2000.– für eine voraussichtliche Arbeit von 4–6 Wochen. Zum zweiten schlug er vor, für eine maximale Forderung von Fr. 6000.– während 6 Monaten eine komplette Reinigung auszuführen: «La restauration peinte ne pouvant être jugée fermement que dès le nettoyage complet, vu la quantité considérable de repeints en laque verte qui la recouvre.»⁷⁷ Leider spricht sich Picard nicht näher über die Beschaffenheit dieses «grünen Lackes» aus; es dürfte sich dabei – wie erwähnt – um einen «Grün-effekt» des gelben Firnisses gehandelt haben. Im gedruckten Protokoll der Sitzung der Landesmuseumskommission vom 30./31. August 1900 liest man u. a.: «Der Konvent der Stadtbibliothek, welcher als Depositär des Tisches bereits um seine Meinung in der Angelegenheit angegangen wurde, erklärte, dass er gegen eine Reinigung keinen Einspruch erheben würde, dagegen dieselbe aus eigenen Mitteln weder bestreiten noch unterstützen könne. Dafür ist Herr Direktor Angst im Falle, mitteilen zu können, dass ein Teil des Betrages voraussichtlich aus Privatmitteln erhältlich wäre, während der Rest dann aus dem Restaurationskredit des Landesmuseums entnommen würde. Die Kommission beschliesst, dass die Reinigung vorgenommen werden soll, immerhin in der Meinung, dass zuerst der Konvent der Stadtbibliothek davon in Kenntnis gesetzt

und dessen Rückäusserung eingeholt werde. Am Nachmittag gibt Herr Picard noch persönlich über die Art und Weise der Reinigung Aufschluss.»⁷⁸ Man übertrug Picard sofort die Ausführung der Arbeit unter der Bedingung, dass sie im Museumsgebäude selbst vorgenommen würde (Angst an Picard 31.8.1900). 14 Tage später bittet Picard, ein Eichenparkett auf der Rückseite der Platte anzubringen. Er habe festgestellt, «qu'un Criminel quelconque en avait fait ou fait lui même arracher les traverses! Quelle Utopie!»⁷⁹ Dann warnt er vor allfälligen Transportschäden, denn der Tisch sei vollkommen verwurmt, Angst möge sich selbst durch eine Inspektion der Rückseite überzeugen. «Morale: Il faut à tout prix et toute peine sauver complètement cette Merveille du Monde d'Holbëin.» Er wolle, bevor der Schreiner das neue Parkett anbringe, «aider pour arrêter ad Vita et Aeternam l'action putrescible existante du bois, par une mixtion d'Aloës à l'alcool que j'appliquerai moi même». Auf diesen Brief wurde die Parkettierung durch den Zürcher Schreinermeister G. Buel (den Picard als «très artiste menuisier» bezeichnete)⁸⁰ veranlasst. In der Rechnung Buels vom 14. September heisst es: «eine eichene Rame gemacht als Unterlage für den Holbeintisch.»⁸¹ Wohl im Zusammenhang mit der Entwurmung des Tisches hobelt kurz darauf Buel die Platte auf der Rückseite ab. Dazu musste er das von ihm befestigte Eichenparkett wieder abnehmen und nach den Plänen Picards ein neues aufleimen; zugleich verfertigte er «eine tanene Unterlage» (142 × 108 cm), womit wohl ein Gestell für die Aufbewahrung der Platte gemeint ist.⁸² Nach dem Entwurmen und Parkettieren verlangte Picard, um endlich an die eigentliche Reinigung gehen zu können, eine orthochromatische Gesamtaufnahme der Tafel.⁸³ Er spezifiziert, dass diese Aufnahme so gross wie möglich sein solle, im Freien bei Sonnenlicht und «orthochromatique au vert foncé» aufzunehmen sei. Einesteils wollte sich Picard durch diese Aufnahme vor zukünftigen Vorwürfen, er hätte selbst die Tafel verdorben, schützen, zum andern zeigt der Umstand, dass Picard bereits mit modernen wissenschaftlichen Methoden zu arbeiten pflegte. Die Aufnahme wurde von der bewährten Firma Rudolf Ganz in Zürich sofort ausgeführt (Abb. 19). Das Negativ davon ist verloren, dagegen existieren zwei Kopien (Masse 36 × 46,5 cm). Man sieht darauf, dass Picard bereits an vier Randpartien zu reinigen begonnen hatte. Im allgemeinen zeigt die Photo den noch heute bestehenden Zustand, doch im Detail sind einige interessante Verschiedenheiten festzustellen, die erkennen lassen, dass Picard entweder alte Übermalungen beseitigt oder aber selbst verändert hat. Der hellgrüne Boden, auf dem das Fischerpaar kocht, ist auf der Ganzschen Aufnahme vollständiger, vor allem ohne einige bis auf den Kreidegrund durchgehende Beschädigungen vorhanden (dreieckige Fläche rechts). Wir sind geneigt, hier eine Korrektur, d. h. eine Entfernung alter Übermalung, am ehesten von Schellein, zu erkennen.

78 Gedrucktes Protokoll im SLM, 30./31.8.1900 S. 8. Nr. 2298.

79 Eingehende Korrespondenz Bd. 46, 14.9.1900 (Ch. Picard).

80 Eingehende Korrespondenz Bd. 47, 27.12.1900 (Ch. Picard).

81 Rechnungs-Copialbuch 1899/1900, S. 273.

82 Ebenda S. 285 (Sept.–Okt. 1900).

83 Eingehende Korrespondenz Bd. 46, 1.10.1900 (Ch. Picard).



Abb. 19 Orthochromatische Aufnahme der Tischplatte, Teilstück. Einige Partien mit entferntem Firnis. 1896. Schweizerisches Landesmuseum Zürich

Im Oktober scheint Picard mit der eigentlichen Reinigung begonnen zu haben, jedenfalls wird im Protokoll der Kommissionssitzung vom 8.11.1900 vermerkt, dass die Reinigung in Angriff genommen worden sei. Am 5. Dezember meldet Angst dem Restaurator, «que la table Holbein commence à travailler, et à se déformer»⁸⁴, zugleich fragt er vorwurfsvoll, wieso Picard das selbst nicht bemerkt habe und wieso seine Arbeit so langsam fortschreite. Die Zweifel an Picards Qualifikationen verdichten sich demzufolge, und Angst verlangt von ihm am 27. Dezember einen Rechenschaftsbericht. Er zeigt gleichzeitig an, dass der Schreiner [Buel] gemeldet habe, «que la table Holbein est bombée, parce que le cadre en chêne que l'on y a fixé est collé, et il dit qu'il faut absolument l'enlever, sinon la table se fendra».⁸⁵ Es muss das so ausgelegt werden, dass mit dem Parkett die Tafel auch in einen Rahmen gespannt worden war, in dem sie kein Spiel mehr hatte. Buel entfernte sofort Parkett und Rahmen und schuf ein neues Gestell.⁸⁶ Die Fragen von Angst beantwortete Picard noch gleichen Tags. Da dieser Brief⁸⁷ für die Kenntnis seiner Verrichtungen und auch derjenigen Schelleins von 1874 (so wie sie Picard auffasste) von Bedeutung ist, geben wir im folgenden Angsts Fragen und Picards Antworten im Wortlaut nebeneinander wieder:

1. [Angst]

La manière dont la peinture a été faite sur la table par Holbein.

[Picard]

La table en bois de peuplier, collé par planches, fut recouverte d'un enduit de blanc d'argent broyé à l'huile! sur ce premier substratum «H. Holbein» fit appliquer une certaine couche de «Bitume de Judée»⁸⁸ autrement dit Laque de Chine? et sur cette couche bien poncée et polie, peignit le tableau. – Preuve en est présente par les fonds de bitume partout.

2. [Angst]

La manière dont la table a été restaurée à Vienne, et l'état où elle se trouvait lorsqu'elle nous a été remise.

[Picard!]

Cette peinture, si fragile, pour les frottements, les écaillures fut restaurée mainte fois depuis 3 siècles d'existence, et le restaurateur le plus récent [Schellein] jugea utile, de recouvrir les parties les plus fatiguées, ou usées, du tableau, par une couche de noir broyé à l'huile et, comme *la matité* de ce noir était trop flagrante à œil nu, il recouvrit ces plaques noirâtres d'un *verniss* à l'alcool teinté de laque verte «autrement dit Verdet».⁸⁹ Voilà l'état bien exact dans lequel j'eus l'honneur de faire mon premier essai pour sa révivification définitive.

3. [Angst]

Le travail que vous y avez fait.

[Picard]

Grâces à votre honorée permission, et d'entente délibérée, mon premier

84 Korrespondenz-Copialbuch Bd. 47, Bl. 62.

85 Ebenda Bl. 323.

86 Rechnungs-Copialbuch 1899/1900 S. 321 (31.12.1900): «an dem Holbein-Tischblatt die eichene Rahme weg-gemacht, und eine neue gemacht.»

87 Siehe Anm. 80.

88 «Bitume de Judée», offenbar Asphalt, also braun bis schwarzbraun (wie die Seele des Judas) evtl. mit Zugabe von Copaivabalsam. Die Bezeichnung ist sonst unbekannt. Picards Vermutung, dass Bitumen verwendet wurde, ist falsch. – Die Tafel ist nicht aus Pappel-, sondern aus Lindenholz. Auch die Angaben über die Grundierung treffen nicht zu.

89 Die Bezeichnung «Laque Verdet» ist unbekannt.



Abb. 20 Die Tischplatte nach einer retouchierten Photographie von Prof. Paul Ganz, 1949 (in: ZAK 11, 1950)

soin fut de protéger le panneau tout vermoulu, et un *parquetage en chêne momentanée*, après avoir détruit par l'aloës et l'alcool pur l'action de la vermine, me permettait de manipuler le tableau en tous sens nécessaires sans crainte de rupture. Monsieur Bühl votre très artiste menuisier, doit faire dès demain le parquetage définitif, afin que l'action des intempéries n'ait plus aucune influence sur sa planimétrie. La photographie, avant mon travail, sera la preuve de celui que j'ai exécuté, aussitôt que celle que vous voudrez bien faire maintenant, lui sera comparée.

4. [Angst]

Ce que vous conseillez de faire, maintenant que vous avez terminé le travail que vous étiez confié. [Die Arbeiten waren zwar noch keineswegs abgeschlossen, es liegt hier ein diplomatisch vorgebrachter Wink vor, diese demnächst zum Abschluss zu bringen.]

[Picard]

En ce qui peut conseiller, la conservation de ce tableau? Ayez la bonté d'en faire exécuter une bonne copie, qui sera complétée par toutes les Lumières artistiques trouvables.

Einige Mitglieder der Kommission besichtigten am 9. Januar 1901 im Beisein des Restaurators die Tafel.⁹⁰ Offenbar hatte dieser bis zu diesem Datum die Reinigung beendet. Ein Protokoll der Besichtigung ist nicht vorhanden. Picard erhielt für seine Dienste abmachungsgemäss am 18. Januar 1901 die Summe von Fr. 2000.–. Abschliessend heisst es im Jahresbericht des Landesmuseums⁹¹: «Schliesslich gelangte auch die Reinigung des Holbeintisches zu einem befriedigenden Abschluss», und der Wunsch nach einer genauen Kopie wird ausgedrückt. Eine solche ist nie angefertigt worden. Der Jahresbericht der Stadtbibliothek⁹² meldet: «Beim Holbeintisch wurden der dunkelte Lack und später aufgesetzte Farben entfernt, wobei manche Einzelheiten der ursprünglichen Bemalung neuerdings zum Vorschein kamen.»

Kurz danach wurde die Tischplatte unter Glas endlich im Landesmuseum ausgestellt. 1912 gab man eine gute Totalphoto bei C. Ruf, Zürich, in Auftrag. Um 1920 zog der damalige Direktor, Hans Lehmann, einen Kunstmaler Gugolz⁹³ zu einer neuen Reinigung des Gemäldes bei. Direktor Hans Lehmann liess 1926/27 die direkt auf der Malerei aufliegende Glasplatte etwas heben, um das Gemälde nicht dem ständigen Druck des schweren Glases auszusetzen. Der damalige Schreinermeister des Museums sah sich genötigt, zweimal die Glasplatte auszuwechseln, vermutlich weil sie zu schwach war und sprang. Durch die Vermittlung von Paul Ganz wurde 1949/50 vom Museumsphotographen A. Senn eine sämtliche Fehlstellen eintönende Photomontage angefertigt und publiziert⁹⁴ (Abb. 20). Dieses Vorgehen hatte schon 1874 Schellein in Wien für das Original angeregt und teilweise ausgeführt. Diese Idee griff man neulich wieder auf. Durch die Entdeckung der Herbst-Signatur 1966 kam die

90 SLM Korrespondenz-Copialbuch Bd. 47, Bl. 420 (Hch. Angst an Ch. Picard 7.1.1900).

91 Rechnungs-Copialbuch 1900/02 S. 6. – 10. Jahresbericht SLM 1901, S. 18.

92 Jahresbericht der Stadtbibliothek Zürich über das Jahr 1900, Zürich 1901, S. 6. (Es heisst da weiter: «Den Eindruck eines nur zu sehr beschädigten Kunstwerks wird der Tisch auch fernerhin machen, aber was erhalten geblieben, ist doch nun wenigstens so weit sichtbar geworden, als es überhaupt möglich ist.»)

93 Evtl. Jules Gugolz (1898–?), SKL des XX. Jh. I.394.

94 ZAK 11, 1950, S. 40 ff.

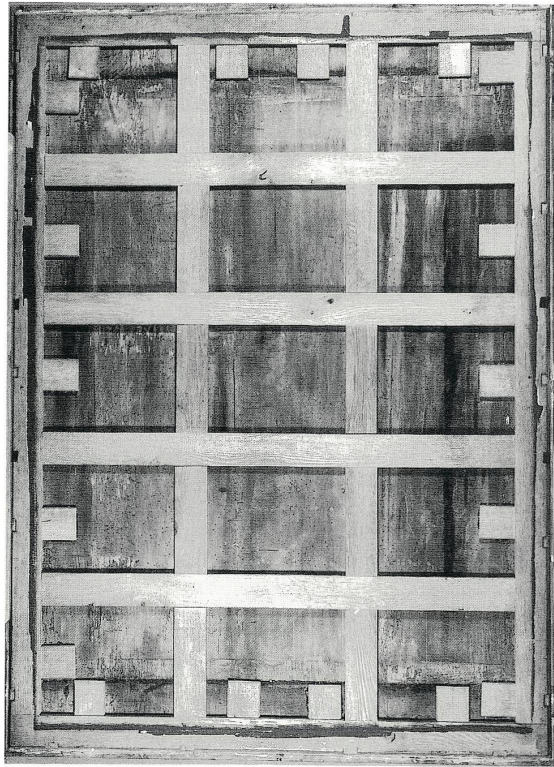


Abb. 21 Die Parkettierung der Tischplatte, Photographie

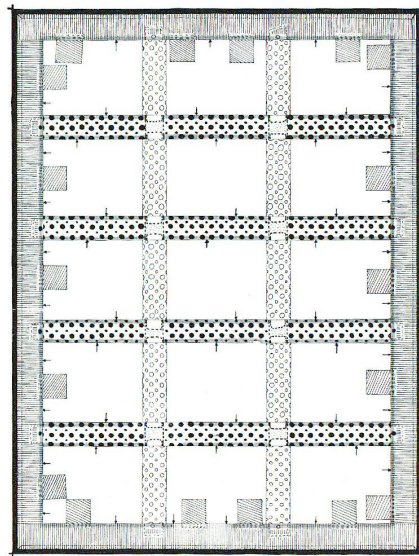
Tischplatte vermehrt ins wissenschaftliche Gespräch, und das Schweizerische Landesmuseum entschloss sich, einen neuen Restaurierungsversuch zu wagen. Unter der Leitung des Autors begann 1972 Hans-Christoph von Imhoff⁹⁵ mit der technologischen Untersuchung die Restaurierung der Tischplatte, wobei er vom Chemisch-physikalischen Labor des Landesmuseums (Leitung Dr. Bruno Mühlethaler) unterstützt wurde. Nach von Imhoffs Weggang, 1973, führte Frau Lone Bullinger-Haarup die Arbeiten weiter und schloss sie Ende 1975 ab. Der innere Zustand der Malerei, die durch das «Pettenkofern» in Wien anno 1874 irreparabel ungünstig beeinflusst worden war, konnte nicht verbessert werden, doch versuchte man durch die neutrale Schliessung der Fehlstellen und einen neuen Firnis mit einigem Erfolg, die ungünstige äussere Erscheinung der Platte zu mildern. Die unschöne Übermalung der Randpartie wurde entfernt. Die Malerei bildet allerdings auch im neuen Zustand optisch keine Attraktion und erschliesst sich weiterhin nur dem, der sich der Mühe einer intensiven und detaillierten Betrachtung unter Zuhilfenahme einer geeigneten Lichtquelle unterzieht. Ein kurzer Bericht über die jüngste Restaurierung wird im Anschluss an die nachfolgende technologische Beschreibung gegeben. Im Jahr 1989 stiftete die Glasfirma Schott Schleifer AG in Feldbach (Kt. Zürich) eine neuartige Glasplatte, durch die das Gemälde wegen weitgehender Eliminierung der Spiegeleffekte nun doch besser zur Geltung kommt und leichter «gelesen» werden kann.⁹⁶

95 Hans-Christoph von Imhoff, geb. 1939. Von 1965–1973 Gemälde- und Skulpturenrestaurator am SLM.

96 Feierliche Übergabe der neuen Glasplatte an die Direktion des Schweizerischen Landesmuseums durch die Firma Schott Schleifer AG am 3. Februar 1989.

Technologie der Malerei und letzte Restaurierung

Die Geschichte des Tisches liefert, wie ausgeführt wurde, manche Angaben über den materiellen Zustand und die Restaurierungen der letzten 240 Jahre. Dank den neuesten Untersuchungen durch das Chemisch-physikalische Labor des Schweizerischen Landesmuseums, ausgeführt von dessen Leiter, Dr. Bruno Mühlethaler, und seiner Mikroskopielaborantin, Frau Annette Meier, sowie dank den umfangreichen Restaurierungsarbeiten im Gemälderestaurierungsatelier des Landesmuseums, ausgeführt von Hans-Christoph von Imhoff und Frau Lone Bullinger-Haarup, haben sich sowohl über den Urzustand als auch über die verschiedenen Veränderungen des technologischen Zustands in der Vergangenheit neue wesentliche Erkenntnisse ergeben. Verschiedene Berichte und Analysen der erwähnten Mitarbeiter am Schweizerischen Landesmuseum sind in den nachfolgenden Text verarbeitet worden.



↖ = eigentlicher
Tafelrand

- + ■ Auf die Tafel *geklebte* Holzleisten (Rahmen)
- ▨ + ▨ Auf die Tafel *geklebte* Randverstärkungen
- ⊞ + ⊞ *Eingekeilte, festgeklemmte* Traversen und Querleisten

Abb. 22 Die Parkettierung der Tischplatte, Zeichnung von Lone Bullinger-Haarup, 1975

Der Bildträger besteht aus einer Lindenholzplatte¹ von durchschnittlich 14 mm Dicke. Die Randpartien sind rückseitig flach abgeschrägt bzw. facettiert. Die Breite misst heute 102,3 cm, die Länge 138,2 cm. Rückseitig wurde die Platte im September 1900 von Schreiner Buel in Zürich glatt gehobelt, einesteils um die Wurmgänge freizulegen, andererseits um eine glatte Fläche für die Aufbringung eines neuen eichenen Parketts zu erhalten.² Die Verwurmung ist sehr ungleich, am stärksten da, wo die ursprüngliche Tischzarge und die Traversen eines älteren Parketts an die Platte anstiessen. Diese alte Unterlage lässt sich anhand der angeschnittenen Wurmgänge einigermaßen erkennen. Das heute noch vorhandene Eichenparkett ist das zweite unter Ch. Picards Leitung von Buel Ende 1900 angebrachte (Abb. 21). Es wurde nötig, nachdem sich die Platte nach der Ersetzung des alten Parketts innert kürzester Zeit verbogen hatte und zu springen drohte.³ Buel leimte rund um die Rückseite ein 6,5 cm breites und 1,5 cm dickes Randbrett (innerhalb der Randfacette). In Abständen von 19 cm schob man in dessen Falz vier Traversen von 6 cm Breite ein. Die Quertraversen bestehen aus 19 cm langen Zwischenteilen, die ihrerseits in den durchgehenden Nuten der Haupttraversen stecken. 18 quadratische Hölzer sind als Verstärkungen entlang dem Randholz aufgeleimt und halten dieses im Falz zusätzlich fest. Das so konstruierte Parkett gewährt eine freie Bewegung der ganzen Platte mit Ausnahme der festverleimten Randpartie. Picard muss im Anbringen optimaler Parkettierungen (Abb. 22) gründliche Erfahrung besessen haben. Die von ihm veranlasste Vorrichtung erfüllt heute noch durchaus ihren Zweck.

Die Platte selbst besteht aus *fünf* schmalen Riemen von Lindenholz.⁴ An jenem Punkt der Malerei, wo das Mädchen im Vogelherd gefangen liegt, befindet sich auf der gemalten Seite ein trapezförmiges Holzstück eingesetzt. Die Rückseite zeigt an dieser Stelle ein teilweise ausgebrochenes Astloch. Die Fugen zwischen den Brettern 1/2, 2/3, 3/4 sind leicht festzustellen, die Naht zwischen 3/4 ist über fast die ganze Länge aufgebrochen, möglicherweise als Folge des im September 1900 falsch angebrachten ersten Buelschen Parketts. Die Naht zwischen 4/5 nimmt man nur im Streiflicht wahr.

Es scheint, dass der Maler seine eigene Arbeit auf einer ihm in der gewünschten Grösse vorbereiteten, d. h. mit mehreren Kreideschichten grundierten und, wie wir noch sehen werden, mit Randvergoldung versehenen Holztafel, begann. Die Grundierung ist heute rundumlaufend auf einer Breite von 6–9 mm mechanisch weggestochen, zum Teil mit Holzverlust. Vor dem Wegstechen wurde mit einem spitzen Instrument vorge-rissen. Die Tiefe des Anrisses in der Holztafel beträgt meist etwa 1 mm. An einzelnen Stellen sind in der blossgelegten Randzone noch schwache Spuren von Grundierung (Kreide und hellroter Bolus) festzustellen, woraus zu schliessen ist, dass die Platte ursprünglich bis an den Rand grun-

1 Die Holzuntersuchungen wurden von Dr. Fritz Schwein-gruber von der «Eidgenössischen Anstalt für das forstliche Versuchswesen» in 8903 Birmensdorf (bei Zürich) durchgeführt.

2 Archiv des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich (= SLM), Rechnungs-Copialbuch 1899/1900, S. 273 (vom 14. Sept. 1900).

3 Ebenda S. 321 (vom 31. Dez. 1900).

4 Leinwandstreifen, die die Fugen auf der Rückseite überdeckten, sind bei der Parkettierung entfernt worden. Auf der Vorderseite fand man keine Leinwandstreifen unter der Grundierung.



Abb. 23 Teilstück der Randpartie, Zustand 1975

diert war. Andere Stellen der Randzone zeigen Reste von Leinwand, die unter die noch vorhandene Malschicht greifen.⁵ Zu welchem Zweck und wann die Randpartie so zugerichtet wurde, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Es mutet an, als ob ein Holzrahmen in der Form einer Falzleiste die blossgelegte Randpartie einmal in fester Verbindung überdeckt habe. Als Vögelin den Tisch 1871 fand, nahm er den Rahmen ab, unter dem «eine Leinwand gespannt und über diese ein ziemlich dicker Kreidegrund gelegt» war.⁶

Ursprünglich muss sich die Randzone in einem ganz anderen Zustand befunden haben. Dieser lässt sich anhand der Malschichten innerhalb des weggestochenen Randes mit einiger Gewissheit rekonstruieren (Abb. 23). Die Tafel war unter der Grundierung, wohl rundum, mit einem Leinwandstreifen belegt. Über der mehrschichtigen Kreidegrundierung wurde die Randpartie vor der eigentlichen Malerei, wohl vom Lieferanten der grundierten Tafel, maltechnisch folgendermassen vorbereitet: einen rund 2,5 cm breiten Streifen überdeckte man mit einem hellroten Bolus, der als Polimentgrund für die polierte Vergoldung in Zwischgold diente.⁷ Diese letztere hatte im Mittel eine Breite von 5–6 mm vom heutigen Grundierungsrand aus. Sie reichte aber anfänglich wohl bis an die Aussenkante. Über ihr liegt zuerst eine Firnissschicht, dann ein dicker Auftrag von Eisenoxyd von dunkelrotem Aussehen (wohl Hämatit) in einer Breite von ca. 1 cm. Über dem inneren Rand dieses Rots und der eigentlichen Binnenmalerei befindet sich eine weisse Schicht (Bleiweiss), optisch als Linie von 2–3 mm Breite in Erscheinung tretend (Abb. 24). Sie diente vermutlich dazu, die Malerei von der roten Umrandung abzusetzen. Alles bedeckend kommt darüber eine nicht zum originalen Bestand gehörende 1 cm breite Schicht von Kohlenstoffschwarz (mit relativ grober Körnung). Dieses Schwarz wurde 1973 entfernt, um die älteren Randlinien von Rot und Weiss wieder zur Geltung zu bringen. Da die eigentliche Malerei der Tischplatte unter das dicke Eisenoxyd und die weisse Begrenzungslinie greift, ist erwiesen, dass diese Umrandung nach der Binnenmalerei aufgetragen wurde (Abb. 23). Ob vom Maler selbst oder später, das ist die Frage. Die ganze Schichtenabfolge in der Randzone bietet sich demnach folgendermassen dar: Lindenholztafel – Leinwand – Kreidegrund (mehrfach) – hellroter Bolus (als Poliment) – Zwischgold – alter Firnis – ans Binnenfeld angrenzend die eigentliche Malerei (bis dahin ursprüngliche Abfolge). Nachträglich dazugesetzt: dickes Eisenoxydrot – dünne Randlinie von Bleiweiss – dicke schwarze Schicht – Schlussfirnis.

Da das Zwischgold heute fast vollständig unter der dicken roten Schicht begraben liegt, muss man annehmen, dass entweder eine Änderung des Malplans durch den ausübenden Künstler stattgefunden hat, wodurch der bereits angeschossene Goldrand wenigstens partiell überdeckt wurde,

5 Vgl. Abb. 24 (Schichtenaufbau in der Randzone).

6 Frankfurter Zeitung 1871, Nr. 236, Sp. 2–3.

7 Zwischgold: Für ein Blättchen Zwischgold werden ein Blatt Silber und ein Blatt Gold vor der Applikation zusammengeslagen. Bei der Applikation liegt das Silber unten, nur das Gold oben ist sichtbar. Es handelt sich also um Glanzvergoldung mit billigerem Material.

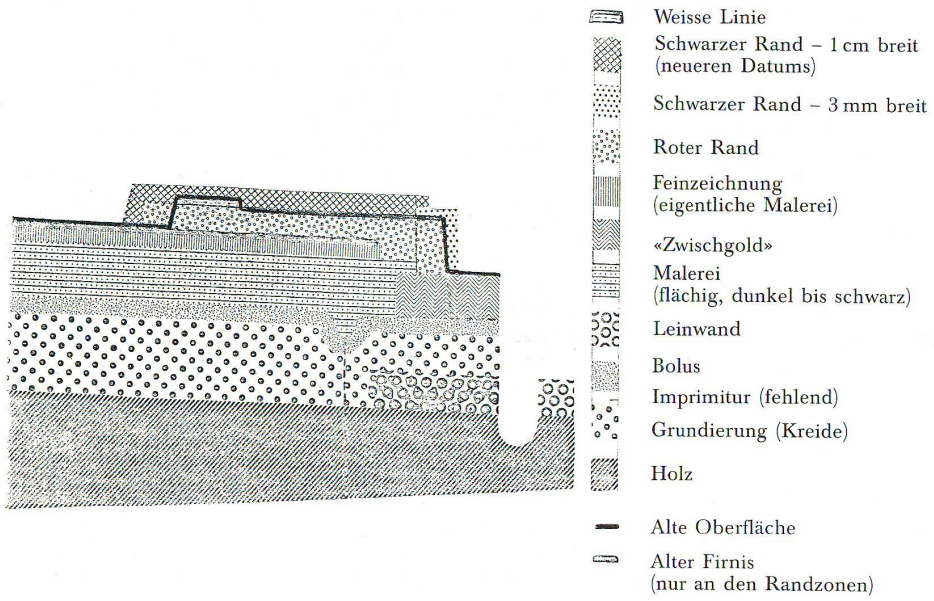


Abb. 24 Schichtenprofil der Randpartie, Zeichnung von Lone Bullinger-Haarup, 1975

oder aber (was wahrscheinlicher ist), dass man die Randpartie einmal beschnitt und nur noch in ihrem inneren Teil original erhielt. Wie gesagt ist die alte Randzone auf eine Breite von 7 mm weggestochen worden. Die Kürze der rückseitigen Abschrägung (Facette) und das Vorkommen von am Rand angeschnittenen Leinwandgrundierungsresten machen es wahrscheinlich, dass die Platte einmal grösser war, vielleicht nach jeder Seite um 2–3 cm (evtl. sogar noch mehr). Den weggesägten Teil und die über dem weggestochenen Randstreifen gelegene Malschicht müsste man in der Vorstellung ergänzen, um den richtigen Eindruck von der ursprünglichen Art des Bildrandes zu erhalten. Der älteste Rand war wohl ganz mit Zwischgold belegt und dürfte eine Breite von 2–4 cm gehabt haben. Es ist anzunehmen, dass die Randvergoldung bereits vorhanden war, als der Maler mit der Ausführung des Gemäldes begann. Nach der Vollendung des Malwerks, vielleicht nicht vom Künstler selbst, sondern wenig oder viel später (aber schwerlich nach 1633), wurde der Goldrand von der Malerei durch einen 1–2cm breiten roten Streifen abgetrennt und über diesen am Schluss eine Höhlung in Form einer schmalen weissen Linie angebracht.⁸ Die Bildtafel besass damals einen ziemlich breiten gemalten Rand in der Farbabfolge (von aussen nach innen): Gold – Rot – Weiss, wobei das Gold am breitesten, das Weiss am schmalsten war. Zu einem Zeitpunkt, der ebenfalls nicht mehr zu bestimmen ist, entschloss sich der damalige Besitzer der Tafel, die ganze Randpartie zu verändern, indem er den Goldrand absägte und eine Randleiste aufleimte. Vielleicht tat er dies, um sich der damals herrschenden Mode anzupassen oder vielleicht einfach, um den leicht verletzbaren Goldrand zu beseitigen. Die später dazu gekommene schwarze Farbe könnte als Angleichung an die schwarze Allgemeinerscheinung der Tafelmalerei angesehen werden. Sie überdeckte die alte rot-weiße Begrenzung. Wiederum in einem späteren Zeitpunkt entfernte man die Randleiste und stach die darunter liegenden verleimten Ränder mitsamt den noch vorhandenen Grundierungsresten und Leinwandteilen ab. Dies dürfte kurz nach der Entdeckung durch Vögelin geschehen sein, denn dieser schrieb in der Frankfurter Zeitung 1871 (Nr. 236 Sp. 2–3): «Über [die Lindenholzbrettchen] ist – was sich erst zeigte, als der Rahmen abgenommen wurde – eine Leinwand gespannt und über diese ein ziemlich dicker Kreidegrund gelegt.»⁹ Stilistisch passt der heute noch vorhandene breite Nussbaumrahmen in feiner barocker Schnitztechnik (Wellenlinien), der jetzt mit einer Filzunterlage über den Plattenrand gelegt wird (also in keiner festen Verbindung mehr), sehr wohl in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, d. h. in die Zeit der Gründung der Stadtbibliothek (1634). Mit diesem Rahmen dürfte also vor 1871 die Platte verleimt gewesen sein. So bot sie sich den Betrachtern in der Wasserkirche von 1634–1779 dar, und so lag sie danach auf dem Boden des Gebäudes. Eine Glasplatte kam erst 1901 dazu, wohl durch

8 Möglicherweise von Dünz oder von der neuen Stadtbibliothek anlässlich der Schenkung und Ausstellung in der Wasserkirche (1633 oder kurz danach).

9 Vgl. Anm. 6.

- 10 Dieser Nussbaumrahmen (133×168 cm) trägt an einer Schmalseite die gemalte Aufschrift «Der Holbein-Tisch. Depositum der Stadtbibliothek Zürich.»
- 11 Pantheon 30, 1972, S. 133 ff.
- 12 Heinrich Kohlhaussen in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1936–39, S. 13–17 (Rathaus Lüneburg, 1360/70; Paris Cluny-Museum, um 1410).
- 13 Vgl. Anm. 12, S. 29 f. (Abb. 15).
- 14 Von 1531; vgl. Anm. 12, S. 33 (Abb. 18).
- 15 «Berne» 20, 1967, p. 83–90 (H. van Bavel O. praem.).
- 16 Ludwig Baldass, Jheronimus bosch, Wien-München 1968, S. 16, Abb. 1 (Verso der Kreuztragung im Kunsthistorischen Museum Wien).
- 17 Vgl. Anm. 12, S. 35 (Abb. 19).
- 18 Vgl. Anm. 12, S. 39 (Abb. 23).
- 19 Vgl. Anm. 12, S. 18 (Abb. 6).

Buel. Diese lag zuerst direkt auf der Malerei auf, später mit Filz auf dem alten Barockrahmen. Sie wird gefasst von einem zusätzlichen äusseren, schmalen Holzrahmen, in den mit Niellotechnik die Bezeichnung «Holbein-Tisch» eingraviert ist.¹⁰

Vergleicht man die anderen bemalten Tischplatten des 16. Jahrhunderts mit derjenigen von Herbst in bezug auf die Gestaltung der Randpartie, so findet man fast durchwegs gemalte Ränder, wenn auch keine mit gleich reicher Verwendung von Vergoldung. Meist sind die Randpartien breiter, was als Hinweis dafür gelten kann, dass beim Zürcher Tisch ehemals der Rand auch um einiges breiter gewesen sein dürfte als heute. Ein besonders schönes Beispiel liegt in der vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg erworbenen Tischplatte mit der Darstellung einer Schlacht vor¹¹ (Abb. 9), wo zwischen zwei je ca. 3 cm breiten dunklen Leisten eine breite Arabeske eingespannt ist. Die älteren Tischplatten des 14. und 15. Jahrhunderts waren öfters mit Wappenfriesen umrandet.¹² Aus diesen beträchtlichen Randverzierungen erwachsen im 16. Jahrhundert thematisch gestaltete Randzonen, die nicht mehr bloss als Zierränder angesprochen werden können. Beim Holbeintisch gehören dazu die parallelogrammförmigen Seitenpartien (Jagden und Turnier). Vergleichbar ist die Tischplatte aus dem Umkreis Hans Baldungs, ehemals im Schlossmuseum Berlin.¹³ Sie bringt – ähnlich wie beim Holbeintisch – in sich geschlossene Darstellungen. Dasselbe gilt für die Tischplatte im Bayerischen Nationalmuseum in München.¹⁴ Immerhin ist die Münchner Platte gegen die zentrale Bildfläche klar durch einen Zwischenrand abgesetzt. Die Zwischenstufe zwischen reinem Ornamentrand und bildhaftem Rand bildet der Tisch in der Praemonstratenserabtei van Berne bei Heeswijk¹⁵ (Abb. 10), wo Medaillons alttestamentlichen Inhalts mit eingerolltem Rankenwerk abwechseln. In diesen Rahmen gehört auch die Tischplatte von Hieronymus Bosch im Prado.¹⁶ Die Schlussstufe, die mit dem Zürcher Tisch eingeleitet wird, bringt die Verschweissung der Randzone mit der Zentralpartie. Eine Idealform dieser Gattung bietet die Platte von Martin Schaffner in der Gemäldegalerie Kassel (1533)¹⁷ (Abb. 11), teilweise auch jene von Hans Sebald Beham (von 1534) im Louvre¹⁸. Sehr unhomogen und ohne klar durchdachten Gesamtplan bietet sich der Tisch im Österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe in Wien dar (Ende 15. Jahrhundert).¹⁹ Hier sind Randpartie und Zentrum nicht klar voneinander geschieden. Dem Holbeintisch verwandt ist aber die Randlinie von 3–4 cm Breite. Wenn man das Datum des Zürcher Tisches, 1515, ins Auge fasst, so zeigt sich, dass er relativ früh alle für die volle Entfaltung bemalter Tischplatten massgebenden Merkmale bereits aufweist: die einfache Randlinie, Randzonen, Zentralpartie, eine klare gedankliche und formale Gliederung. Die Eigenart des Trompe-l'œil lässt sich nur noch bei der Münchner Platte¹⁴ nachweisen. Der Versuch, die Malerei durch einen

einheitlichen Gesamtton zusammenzufassen und damit den Eindruck einer in sich geschlossenen Tischfläche zu erwecken, ist nur beim Zürcher Exemplar konsequent durchgeführt.

Dass der heute festzustellende allgemeine Eindruck einer schwarzen, an Schiefer erinnernden Tischplatte vom Künstler so vorgesehen war, darf nicht unbedingt angenommen werden, hat aber viel für sich. Es muss hier auf ein Farbproblem hingewiesen werden, das im Zusammenhang mit den oben beschriebenen Restaurationen des 19. Jahrhunderts stehen dürfte und eine Veränderung der ganzen Malerei in ihrem technologischen Zustand zum Inhalt hatte.

Die Untersuchung der dunklen Hintergrundfarbe auf der Tischplatte erwies sich als schwierig.²⁰ An mehreren Stellen zeigten sich offensichtliche Übermalungen, unter der die originale schwarze Hintergrundfarbe defekt war. Farbton und Farbcharakter unterschieden sich sichtbar vom Original.

Von Original und Übermalung wurden Pigmentanalysen gemacht.²¹ Beide bestehen aus Kohlenstoffschwarz. Der einzige Unterschied liegt in der unterschiedlichen Korngrösse. Die Vermutung, es könne sich bei den schwarzen Farben um Asphalt handeln, wurde nicht bestätigt. Sie hatte nahegelegen, weil Schwundrisse in der schwarzen Malschicht zunächst mit Asphalt (Bitumen) in Verbindung gebracht worden waren, der ja die Neigung hat, Schwundrisse zu bilden.

Die Übermalungen sind vom Original nicht zu entfernen, weil beide Farben ineinandergelaufen sind. Es ist der Versuch unternommen worden, anhand der unterschiedlichen Korngrösse des Kohlenstoffpigments auf originale und später hinzugekommene Farbschichten zu schliessen. Dieser Versuch erbrachte aber keine Resultate. Der ungünstige Zustand erschwert jede genaue Untersuchung, und die gemachten Farbschnitte sind zum Teil kaum zu interpretieren.²² Das Ineinanderlaufen der Farben könnte auf die «Pettenkoferbehandlung» zurückzuführen sein.

Im dunklen Hintergrund sind stellenweise kleine Blasen zu finden, die so aussehen, als seien sie durch Hitze entstanden.²³

Bei mehreren Figuren ist anzunehmen, dass sie übermalt sind. Das gilt vor allem für die Blau-, Grün- und Rottöne. Von ihnen ein klares Bild zu gewinnen, wird durch das gegenseitige Ineinandersinken der Schichten praktisch verunmöglicht.

Zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt ist die Tafel mit einem dicken Firnis überzogen worden. Dieser zeigt heute einen bräunlichen Ton, was die Vermutung seiner Pigmentierung nahelegt. Trotz mehreren Analysen konnte er nicht bestimmt werden.²⁴

An den Hauptteilen der Malerei wurde der Firnis einmal entfernt. Man findet ihn heute noch an alten Fehlstellen und in einer ca. 15 cm breiten Randzone, wo er mehrere Details verdeckte, die erst durch die jüngste

20 Eine eindeutige und plausible Lösung des Problems wurde nicht gefunden. Die nachfolgenden Ausführungen haben zum Teil hypothetischen Charakter.

21 Als Grundlage dienen ein Analysenbericht des Chemisch-physikalischen Labors des Schweizerischen Landesmuseums (= CPL) 00208 und ergänzende Ausführungen von Frau Lone Bullinger-Haarup.

22 Querschnitte des CPL 00208/17 neu und 00208/18 neu.

23 Blasen können auch beim «Pettenkofer» entstehen, wenn das Bild im Dampfkasten mit der Malerei nach unten aufgehängt wird und dabei die Farbe durch ihr Eigengewicht den Zusammenhang mit dem Grunde einbüsst (vgl. M. Doerner 1922², S. 344).

24 Die Firnisreste in den Fehlstellen erweckten erst den Anschein einer Imprimitur, was sich aber nicht bestätigte (vgl. M. Doerner, 1971¹³, S. 35 oben).

- 25 M. Doerner, 1922², S. 116 f.; R. Welte, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1967, S. 495.
 26 Archiv SLM, Eingehende Korrespondenzen Bd. 48 (Ch. Picard, 27. Dez. 1900).
 27 Ebenda, Bd. 45 (Ch. Picard, 9. Juni 1900).
 28 Untersuchungsbericht des CPL 00208.

Restaurierung wieder freigelegt worden sind. So fand man neu zwei kleine Elfenbeinwürfel über dem Stangenlager des Turniers, ein Fischstecheisen im Bach (linker Teil des Fischfangs) und ein weiteres Haselhühnchen unter dem Pferd des Reiters im Vogelfangbild. Dass sich die bräunlichen Firnisreste hauptsächlich nur in der Randzone erhalten haben, lässt auf die Methode der ehemaligen Firnisentfernung schliessen. Offenbar trieb man den Firnis mit einer Handbewegung von der mittleren Partie nach aussen, wo er dann nicht vollständig beseitigt wurde. Er bestand möglicherweise aus Kopallack²⁵ und könnte auf den Maler Dünz, also die Zeit kurz vor 1633, zurückgehen. Kopallacke neigen besonders zum Gelben und Bräunen.

In den Farbquerschnitten von der Randpartie ist eindeutig zu sehen, dass der bräunliche Firnis zwischen der eigentlichen Malschicht und dem später beigefügten roten Randstreifen liegt (Abb. 23). Daraus lässt sich erkennen, dass der rote und weiss gehöhte Randstreifen nach dem Firnis aufgetragen wurde, vielleicht anlässlich der Schenkung der Tafel auf die Stadtbibliothek (1633) (Abb. 24).

Typisch für die Malerei sind die partiell auftretenden Schwundrisse, man stellt sie nur in der schwarzen Grundierungsfarbe fest, nicht bei der eigentlichen Malerei. Schwundrisse kommen auch bei Frühwerken Hans Holbeins d. J. und von Ambrosius Holbein vor.

Ein Wort ist noch über den sogenannten «grünen Lack», von dem Charles Picard und Heinrich Angst schrieben, zu verlieren. Picard: «comme la matité de ce noir [= die schwarze Übermalung von Schellein] était trop flagrante à l'œil nu il recouvrit ces plaques noirâtres d'un vernis à l'alcool teinté de laque Verte 'autrement dit Verdet'»²⁶ Schon am 9. Juni 1900 sprach Picard von der «quantité considérable de repeints en laque verte».²⁷ Man könnte daran denken, dass hier eine optische Täuschung vorlag, weil krepierete Firnisse in der Lichtbrechung einen grünen Effekt erhalten können. In Anpassung an vorhandene ursprüngliche Farbreste wird dieser Lack am ehesten von Schellein in Wien, vielleicht aber schon viel früher, partiell aufgetragen worden sein.

Über dem Kreidegrund liegt die ursprüngliche schwarze Grundierungsfarbe, auf die die Vorzeichnung in Weiss aufgesetzt wurde. Spuren dieser Vorzeichnung sind an mehreren Stellen deutlich sichtbar geworden (Schichtenprofil Abb. 25). Es folgt die eigentliche darstellende Malerei. Diese überdeckt mit der teils lasierend, teils opak aufgetragenen späteren bräunlichen Schicht, die infolge der Anwendung der Pettenkoferschen Regenerierungsmethode in die Malschichten darunter eingesunken ist. Die Farbpalette des Gemäldes²⁸ ist der damaligen Malweise entsprechend einfach. Die schwarze Grundierungsfarbe ist, wie erwähnt, ein sehr fein geriebenes Kohlenstoffschwarz. Die Rottöne bestehen aus Terra di Siena (Roter Ocker), Eisenoxyd (wohl Hämatit) und Zinnober; die

Brauntöne aus Ocker und Eisenoxyd; die Gelbtöne aus Bleiglätte, ferner aus Gelbem Ocker (Terra di Siena); die Blautöne aus Azurit; die Grüntöne aus Grünspan und dem dunkleren Kupferresinat; dazu kommen Bleiweiss, Gold und Silber (Zwischgold). An Mischfarben fallen die gelbroten bis roten Ockertöne auf, ein hellroter Fleischtön (vermutlich aus Zinnober mit Bleiweiss), ein helles Grün (Kupferresinat oder Grünspan mit Bleiweiss). Im allgemeinen werden die Farben unvermischt aufgetragen und klar gegeneinander abgesetzt. Alle Pigmente sind sehr fein gerieben, wie man es sonst eigentlich nur in der Buchmalerei antrifft. Der Farbauftrag ist relativ dünn, nirgends pastos. Als Bindemittel diente wahrscheinlich Öl, es handelt sich also wohl durchwegs um Ölmalerei.²⁹

Es stellt sich zum Schluss dieses technologischen Berichts, der in manchen Punkten wegen der schlechten Erhaltung der originalen Malerei mangelhaft bleiben muss, die Frage, was bei den verschiedenen überlieferten und vermuteten Restaurierungen gemacht wurde.

Auf die möglicherweise schon in der Frühzeit selbst vorgenommene Änderung der Randpartie, wobei dem Goldrand eine rot-weiße Begrenzungslinie beigelegt wurde, ist oben berichtet worden. Die Aufleimung eines ersten Holzrahmens über den verbliebenen Goldrand dürfte durch Dünz oder die eben eröffnete Zürcher Stadtbibliothek vorgenommen worden sein. Dies könnte auch für die Firnissung mit Kopallack Geltung haben. Vögelin traf 1871 das Gemälde mit einem Firnis an, «der zum Nachdunkeln des Ganzen mit beigetragen haben mag».³⁰ Nach Doerner sind Kopal Firnisse «nur mit Gewaltmitteln, auf Kosten des Bildes, zu entfernen».³¹ Möglicherweise versuchte man einmal im späten 17. oder im 18. Jahrhundert (um 1779) das Gemälde zu behandeln und verursachte dabei die schon von Vögelin erwähnte «bedauernswerthe Erhaltung des Bildes», die dann seine Verbannung auf den Boden der Wasserkirche veranlasste.

Vögelin wusch den Tisch, nach eigenen Aussagen, «mit Wasser, nachher mit Seife».³² Auf seine Veranlassung kam die Tafel nach Wien zur Restaurierung. Leider sind aus Wien keine Protokolle erhalten. Man kann lediglich aus der Korrespondenz einiges herauslesen. Im Jahresbericht des Landesmuseums wird gesagt, dass «die Reinigung des Tisches . . . nach der sogenannten Pettenkoferschen Methode im Jahr 1874 in Wien durch den Kustos und Vorstand der Restaurierschule im Belvedere, Herrn Karl Schellein, vorgenommen wurde, und . . . man sich jedes gewaltsamen Eingriffes sorgsam enthielt. Trotzdem verschlimmerte diese Restauration den Zustand des Gemäldes eher, als dass sie ihn verbesserte, indem ganze Partien mit einem grünen Lack überzogen wurden, der sich mit der Zeit verhärtete.»³³ Schellein wollte, nach dem Wortlaut eines Briefes von Jacoby an Vögelin³⁴, «die Lücken mit einer Farbe zuthun, die mit dem Schwamm wieder fortzunehmen wäre» (auch: «diese Stellen mit Farbe,

29 Urteil von Frau Lone Bullinger-Haarup.

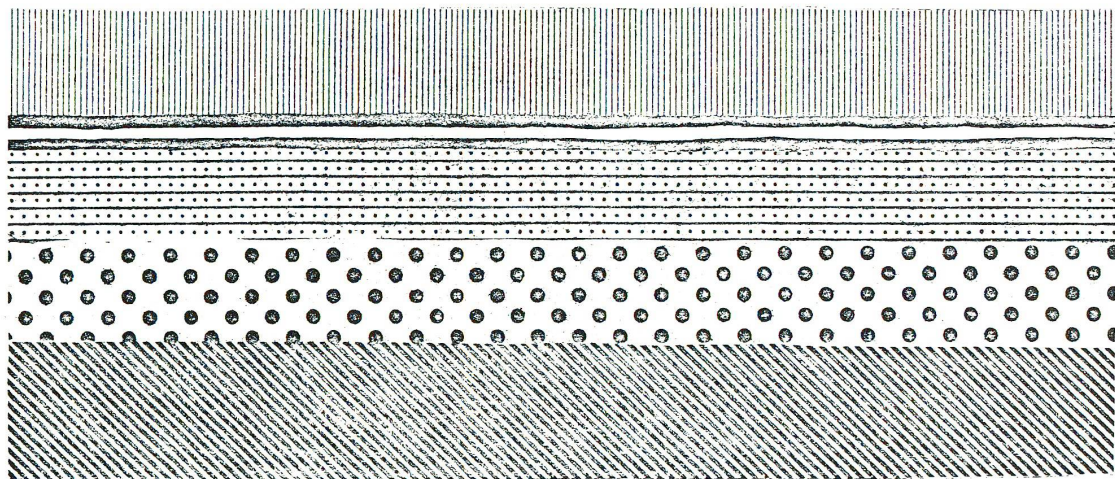
30 Frankfurter Zeitung 1871, Nr. 236, Sp. 3.

31 M. Doerner, 1922², S. 115.

32 Frankfurter Zeitung 1871, Nr. 236, Sp. 2.

33 9. Jahresbericht SLM 1900, S. 10.

34 Brief vom 12. Mai 1874 (Brief Nr. 2). Zentralbibliothek Zürich, Archiv St. 85a.



Feinzeichnung
(darstellende Malerei)

Weisse Vorzeichnung

Grundierfarbe
(flächig, nur schwarz)

Grundierung (Kreide)

Holz

Abb. 25 Schichtenprofil der Tischplatte, Zeichnung von Lone Bullinger-Haarup, 1975

die wegwaschbar wäre, überziehen»). Man vernimmt von Jacoby weiter: «Vor 8 Tagen habe Schellein den Tisch mit einem Mastix-Firniss übergangen . . . ich muss natürlich bona fide glauben, was mir Hr. Schellein sagt. Danach wäre die Arbeit deshalb eine so langwierige und schwierige gewesen, weil der Patient an einer Copal-Firniss-Verhertung gelitten hätte. Über die angewandten Mittel scheint er sich nicht aussprechen zu wollen».³⁵ Schellein hatte die Tafel von Anfang 1874 bis zum September 1876 bei sich im Belvedere, arbeitete aber offenbar nur am Anfang dieser Zeit intensiv daran. Anfangs Oktober 1876 nahm Jacoby die Tafel zu sich in die neue Akademie der bildenden Künste. Jasper schrieb am 12. Mai 1877: «Herr Prof. Jacoby möchte es eben gern vermeiden, dass Euer Hochwohlgeboren sich über den gegenwärtigen Zustand der Tischplatte einer vielleicht zu günstigen Meinung hingeben. Die Restauration hat nicht vermocht zerstörtes besser zu machen, sondern nur in manchen Dingen mehr Klarheit geschaffen. Der Zustand der Platte als solcher, ist eben unabänderlich ein höchst bedenklicher . . . Herr Prof. v. Jacoby hat auch aus diesen Gründen veranlasst, dass von den letierten Stellen nichts zugedeckt würde, damit über das Erhaltene kein Zweifel entstehen könnte.»³⁶ Die letzte Anweisung wurde wohl nicht ganz befolgt, wie aus einer Aufnahme von 1900 zu schliessen ist. Es scheint, dass Schellein vorerst versuchte, den bestehenden Kopalfirnis, der offenbar vollkommen verhärtet und wohl auch durch Sprünge trübe geworden war, mit der Pettenkoferschen Dampfmethode zum Quellen und zur Transparenz zu bringen. Ob er den Vorgang mit Copaivabalsam unterstützte, weiss man nicht. Das sogenannte «Pettenkofern» zeitigte schlimme Folgen, weil der Kopalfirnis in die schwarze Grundierungsfarbe und die übrige Malerei einsank und sich ausbreitete, ein Vorgang, der praktisch nie mehr abgestoppt werden kann. Gleichermassen versank wohl auch die nach Schelleins Meinung wieder abwaschbare Aquarellfarbe, die in Anpassung an die Grundierungsfarbe wohl auch dunkel gewählt worden war, in die Malerei ein. Endlich übergang Schellein das Werk mit einem Mastixfirnis. Auch dieser dürfte nachträglich zum Teil in die gequollene Malerei eingesunken sein, sich mit der Aquarellfarbe und dem alten Kopalfirnis vermischend. Da die Mastixfirnisse schnell gilben und zum bekannten Galerieton der Ölgemälde führen, ist es begreiflich, dass schon nach 25 Jahren, anno 1900, vom Landesmuseum eine neue Reinigung angestrebt wurde. Es wird in diesem Zusammenhang von dem erwähnten «grünen Lack» gesprochen. Es dürfte sich hier um einen Harzessenzfirnis handeln, der über der schwarzen Grundfarbe einen grünlichen Ton erhielt. Dieser «Laque verte» (autrement dit «Verdet») wurde von Charles Picard 1900 entfernt. Nachdem Picard längere Zeit an der Tafel gearbeitet hatte, wobei man aber keinerlei Aufschluss über die Art seines Vorgehens erhält, vernimmt man im Jahresbericht des Landesmuseums über das Jahr 1901,

35 Ebenda, Brief vom 15. Dez. 1874 (Brief Nr. 7).

36 Ebenda, (Brief Nr. 32).

- 37 Ch. Picard an Hch. Angst, 27. Dez. 1900, S. 2, No. 3 [vgl. Anm. 26].
- 38 Ch. Picard an Hch. Angst, 1. Okt. 1900 [vgl. Anm. 26, Bd. 46]: «J'insisterai surtout sur ces 3 points, Savoir: 1° Faire un cliché format le plus grand que possible! 2° Obtenu en plein soleil! 3° Orthochromatique en vert foncé.»
- 39 Die Aufnahme von 1900 liegt einem Exemplar der Publikation von Sal. Vögelin über den Holbeintisch (Wien 1878) im SLM bei [Format 36 × 46,5 cm]; jene von 1912 befindet sich in der Photothek des SLM, Nr. 2400.

dass «die Reinigung des Tisches zu einem befriedigenden Abschluss» gekommen sei. Es erweckt den Anschein, als ob Picard ausser den beiden erwähnten Parketts und der Entwurmung, über die er Heinrich Angst Bericht erstattete³⁷, sowie der Firniserneuerung nichts Nennenswertes vorgenommen habe. Zum Nachweis seiner Arbeit schlägt Picard den Vergleich der Photographien vor, die vor und nach seiner Wirksamkeit aufgenommen worden sind.³⁸ Bei der ersten Aufnahme handelt es sich um eine orthochromatische, die Picard Ende 1900 durch Angst hatte besorgen lassen (Abb. 19), bei der zweiten um eine solche von C. Ruf vom Mai 1912.³⁹ Die Aufnahme von 1900 ist entstanden, nachdem Picard bereits mit den Reinigungsversuchen begonnen hatte (Ende 1900). Man kann auf Grund der Photographie drei Feststellungen machen, welche auf den Zustand des Tisches vor 1900 und wenigstens zum Teil auf die Restaurierung von Schellein von 1874–78 schliessen lassen. Alle grösseren Fehlstellen sind eingetönt, so die drei auffallendsten im Nemofeld. Bei den letzteren wurde eine neutrale Farbe, angenommenerweise ein Grauschwarz, verwendet. Die Fehlstellen an der Rückenpartie des Fischbütenträgers (im Gefolge der tänzelnden Frauen auf der Halbinsel) kann man auf der orthochromatischen Aufnahme, die alle blauen und dunkelgrünen Töne als dunkle Stellen hervortreten lässt, berechtigterweise als Grünton bestimmen. Es ist wohl derselbe Ton, mit dem die Graspartien auf der Halbinsel und dem darüberliegenden Ufer noch heute stellenweise bedeckt sind. Vermutlich hat Schellein die grossen Fehlstellen dem allgemeinen Schwarzton der Tafel angeglichen und die Rasenpartie beim Fischfang mit einem Kupferresinat übergangen. Beim Turnier fallen die Blautöne besonders stark heraus, so die Kleidung der blauen Schalksnarren und die dunkelblauen Streifungen der Renndecken. Das Gleiche gilt für die blaugrüne runde Schachtel im Krämerfeld. Die ganze Tafel scheint zudem mit einem teilweise sehr brüchig und undurchsichtig gewordenen Firnis versehen zu sein, demzufolge einige Partien unkenntlich geworden sind. Diesen Firnis hatte Picard, als die Aufnahme gemacht wurde, bereits an vier Randstellen abgedeckt. Es betrifft das rechte Ende des Turniers (mit «Colleoni-Reiter» und Trommler-Pfeifer-Paar), beim Fischfang die Figur der Stielhamenfischerin und die Beinpartie eines Netzfischers (Abb. 19), bei der Jagd den Fuss der Erdbeerstaude. Eine vorläufige Reinigung könnte auch schon in der Ecke, wo Turnier und Vogelfang aneinanderstossen, stattgefunden haben, denn es fällt in dieser Zone eine grössere dunkle, allerdings nicht scharf begrenzte Stelle auf. Picards Arbeit bestand, in Beurteilung der Aufnahme von 1900 und deren Vergleich mit jener von 1912, im Freilegen der eingetönten grossen Fehlstellen und in der Entfernung des verhärteten krepiereten Mastixfirnisses. Den nicht originalen Grünton in den Graspartien des Fischfangbildes beliess er mindestens teilweise. Dasselbe gilt für die Blautöne beim Turnier, sofern man

diese nicht als originale Substanz erkennen will. Selbstverständlich überzog er das Bild mit einem neuen Firnis; Retouchen brachte er keine an; von seinen beiden neuen Parkettierungen war oben bereits die Rede. Über die Gugolzische Reinigung von ca. 1920 besitzt man leider keine näheren Angaben.⁴⁰ Mehr als eine Neufirnissung dürfte sie nicht gebracht haben.

Hand in Hand mit einer eingehenden technologischen Untersuchung von Bildträger, Grundierung und Farbschichten, einer Pigment- und Farbana-lyse ging die von mir veranlasste neue Restaurierung von 1972–75.⁴¹ In deren Verlauf wurde die 1 cm breite Randpartie von der neueren schwarzen Übermalung befreit und der (allerdings nicht zur ursprünglichen Malerei gehörende) rote Randstreifen mit aufgesetzter weisser Linie freigelegt. Den stark vergilbten und krakelierten Firnis entfernte man mittels einer Lösung von Aceton und Leichtbenzin (Mischverhältnis 1 : 1). Nach dieser Massnahme wurden, besonders in den Randzonen, Reste eines sehr dicken Firnisses festgestellt. Diese waren so dunkel, dass man zunächst eine Pigmentierung vermutete. Die Mikroanalyse bestätigte dies aber nicht. Diese Schicht entfernte man teils mit Butylamin 20%, teils mit dem Skalpell.

Nach der Firnisabnahme erschien ein Netz von ganz kleinen Blasen oder besser von Abblätterungen, die fixiert wurden. Sie traten am häufigsten in der Nähe der grossen Fehlstellen auf.

Übermalungen wurden ausser dem neueren schwarzen Rand keine entfernt, da man annahm, dass das darunter liegende Original nur fragmen-tarisch erhalten sei. Ausserdem sind die festgestellten Übermalungen zum Teil in die ursprünglichen Malschichten eingesunken und von einer derart harten Konsistenz, dass sie sich nur mit grösster Mühe abnehmen lassen würden. Kittungen wurden prinzipiell keine vorgenommen.

Die Fehlstellen retouchierte Frau Bullinger mit Aquarellfarbe vor, die Schlusslasur trug sie mit einem Kunstharz auf. Die grösseren Fehlstellen wurden als Neutralretouches belassen. Mit einem Kunstharzfirnis fand die zeitlich recht aufwendige Restaurierung 1975 ihren Abschluss.⁴²

40 Siehe das Kap. «Geschichte der Tischplatte», Anm. 93.

41 Akten der Restaurierung im Restaurierungsatelier für Malerei des SLM, Dep. 527/Nr. 47. – Siehe auch Analyse des CPL 00208.

42 Bericht von Frau Lone Bullinger-Haarup.

Das Thema des Gemäldes

Thematisch bezieht sich die Malerei auf zwei völlig verschiedene Gebiete, die auch räumlich klar voneinander getrennt sind. Dank feiner Übergänge zwischen den einzelnen Bildzonen wird die optische Einheit der Tafel trotz der inhaltlichen Zerteilung nicht beeinträchtigt. Ein zentra-les Feld (ca. 68 × 48 cm) ist horizontal in zwei gleich grosse Partien

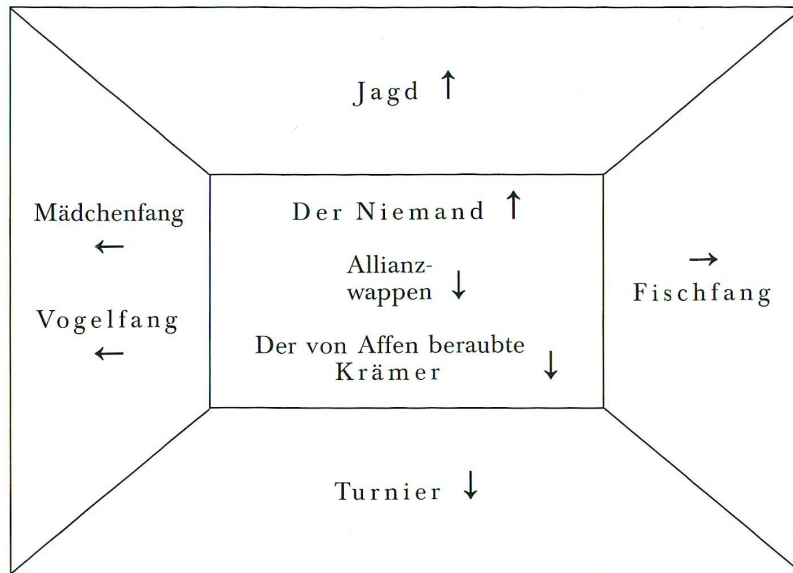


Abb. 26 Feldereinteilung der Tischplatte von Hans Herbst. (Die Pfeile geben die Ausrichtung des Bildes zum Betrachten an.)

geschieden. An diese stossen vom Rand her an jede Seite parallelogrammförmige Zonen. Entsprechend der Rechteckigkeit des Tisches findet man zwei Schmalstreifen und zwei Breitstreifen (Kompositionsschema Abb. 26). Den geometrischen Mittelpunkt bildet das in einem goldgeränderten Kreis (Dm. 8,9 cm) eingeschriebene *Allianzwappen* des Stifterpaares Hans Baer und Barbara Brunner von Basel (Frontispiz und Abb. 5). Das vor der eigentlichen Tischmalerei (wohl zusammen mit den äusseren Randlinien) ausgeführte Allianzwappen ist naturgemäss nur von einer Seite her zu lesen; es ist ausgerichtet auf die Breitseite mit der Darstellung des von den Affen beraubten Krämers und der Randzone mit dem Turnier. Man könnte annehmen, dass diesen Teilen besondere Bedeutung zukommt. Die übrigen vier Bildszenen sind nur bei einem Rundgang um den Tisch inhaltlich erfassbar: der «Heilige Nemo» von der Zentralpartie und die Jagd, der Vogel- und der Fischfang von den Randpartien. Wie gezeigt wurde, stimmt die Komposition mit der anderer erhaltener Tischplatten des 15. und 16. Jahrhunderts in den grossen Zügen überein. Eine Ausnahme bildet lediglich die Platte im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, wo die einzige Bildszenen, die Schlacht bei Regensburg, als Tafelbild aufgefasst und naturgemäss nur nach einer Seite orientiert ist. Man kann sie durchaus als ein auf ein Tischgestell montiertes Normalgemälde verstehen. Bei der Gestaltung bemalter Tischplatten haben die Maler aber im allgemeinen auf die möbelmässige Hauptfunktion des Gegenstandes Rücksicht genommen. Wie bei der zur Hauptsache aus Pflanzen und Tieren bestehenden Platte im Bayerischen Nationalmuseum¹ fällt das Zürcher Exemplar durch das sanfte Ineinanderfliessen der einzelnen Bildteile auf. Es lag Hans Herbst offenbar daran, die Bildfelder insgesamt als einheitliche, ungebrochene Fläche in Erscheinung treten zu lassen, abgesehen von den erwähnten, heute leider nicht mehr vorhandenen rahmenartigen Randlinien in der Farbenabfolge Gold-Weiss-Rot und dem zentralen Wappenkreis. Da die schwarze Farbe im Gesamteindruck dominiert, muss man annehmen, er habe die Vorstellung einer Schiefertafel erwecken wollen. Aus diesem Grunde sah er davon ab, die einzelnen Bilder voneinander deutlich abzusetzen, was für ihn übrigens viel einfacher gewesen wäre. Für die nachfolgende Beschreibung der Einzelteile ist man allerdings gezwungen, diese Scheidung vorzunehmen.

Die Einheitlichkeit der Fläche wird bewusst von einigen Gegenständen, die als *Trompe-l'œil* behandelt sind, unterbrochen. Schon die Erweckung des Eindrucks einer Schiefertafel als Ganzes führt ins Illusionäre. Als *Trompe-l'œil* haben zu gelten alle originalgross wiedergegebenen Gegenstände. Dazu gehören auf der Nemosseite der gefaltete Brief mit dem Papiersiegel, der darüberliegende Zwicker, das Petschaft, ferner Nelke, Federmesser und Schreibfeder, die gekreuzt übereinanderliegen, die

¹ Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1936-39, S. 28.

- 2 Thematisch erscheinen diese Pflanzen und Tiere eigentlich deplaziert. Als Trompe-l'œils sind die Früchte noch plausibel: Sie liegen als Esswaren auf dem Tisch. Die Insekten sind wohl aber als Marotte des Malers zu erklären, evtl. auch als Imitation frühniederländischer Anwendungen ähnlicher Augentäuschungen.
- 3 E. Renders, La solution du problème van der Weyden – Flémalle – Campin, Bruges 1931, II, Pl. 19A (Altar im Prado); Paul Ganz, Hans Holbein. Die Gemälde, Phaidon-Ausgabe, Basel 1950, Taf. 113, S. 227 (Die Gesandten, 1533) [vgl. auch H. Urner in Neue Zürcher Zeitung, Sonntags-Ausgabe 7.1.1968, S. 49]; Kupferstich vom Meister MZ 1503 (Abb. bei E. Diederichs I. 68).
- 4 In: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 52, 1931, S. 169 Anm. 1.

Federschachtel aus Blech mit der inliegenden Feder. Auf der Krämerseite betrifft es die zum Teil zerrissenen Spielkarten und die Würfel, die Goldmünzen, einen Löffel und den Granatapfel. Zusammen mit dem zentralen Wappenkreis bilden die meisten dieser Gegenstände eine Diagonale quer über die ganze Platte. Durch sie wird der Blick, der über den Tisch gleitet, gelenkt und gefangen. Normalerweise setzt der Blick ja unten links an und streicht nach oben rechts. Man dürfte dies als einen Hinweis für die Rechtshändigkeit des Malers nehmen. In den Eckregionen der Hauptfelder (Nemo und Krämer) findet man weitere fast originalgrosse Pflanzen, Früchte und Tiere; auch sie können zur Trompe-l'œil-Schicht gerechnet werden (Mispel, Traube, Walnuss, Pflaume (?); Weissling, Libelle, Hirschkäfer).²

Zwischen der im übertragenen Sinn plastisch ausgebildeten Malerei befinden sich die Teile des eigentlichen Flachbildes. Sie erschliessen sich dem Betrachter nur durch genaues Studium aller Einzelheiten. Anknüpfungspunkte für diese Entdeckungsfahrt der Augen durch eine zuerst wirr erscheinende Landschaft von Objekten sind die über und unter dem Wappenkreis befindlichen Hauptfiguren: der *Nemo* (Niemand) und der *schlafende Krämer*. Ihre Felder werden durch die Lanzen von zwei stekkenpferdreitenden Putten getrennt. Die rund um Krämer und Nemo verstreuten Gegenstände lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters längere Zeit auf sich, bis man gegen den Rand hin auf die vier länglichen Friese stösst: *Turnier*, *Fischfang*, *Jagd* und *Vogelfang*.

Um die Leistung des Künstlers in kompositorischer und darstellerischer Hinsicht erfassen zu können, war es nötig, auf die Effekte, die die Malerei bewirkt, genau hinzuweisen. Die Verbindung der Trompe-l'œil-Schicht zur eigentlichen Malerei zeugt von grosser künstlerischer Raffinesse. Sie ist ein Stilelement, das in der Übergangszeit von der Spätgotik zur Frührenaissance öfters angewendet wurde. In diesem Zusammenhang sei an andere malerische Spielereien erinnert, etwa an die Effekte konvexer Spiegel beim Meister von Flémalle und Hans Memling oder an Verzerrbilder, wie es vom jüngeren Holbein ein schönes Beispiel gibt.³ In der Geschichte des spezifischen Trompe-l'œil scheint die Baersche Tischplatte am Anfang zu stehen. Kohlhaussen bezeichnete sie als einsamen Vorläufer der Quodlibet-Malereien des 18. Jahrhunderts.⁴

Das schwankartige Thema ist im deutschen und englischen Spätmittelalter beliebt und hat sowohl in der Literatur als auch in der Kunst des öftern Darstellungen erfahren. Über die verschiedenen Versionen des Vortrags äusserte sich eingehend H. W. Janson in seinem Buch unter dem Titel «Apes and ape lore».¹ Ob der Ursprung der Posse – wie immer man die Geschichte nennen mag – flämisch ist, wie Aby Warburg annahm², wollen wir nicht entscheiden, zumal die ersten bekannten Formulierungen aus Zürich und England und nicht aus dem flämischen Bereich stammen. Man findet das Thema zum ersten Mal auf einer grünglasierten Zürcher Ofenkachel des 14. Jahrhunderts, aufbewahrt im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich³ (Abb. 27 + 28). Ein schlafender Hausierer ist hier an den Stamm eines Baumes gelehnt; seine Hutte (Kötze, Rückentraggerät) hat er auf der anderen Stammseite abgestellt, die plündernden Affen – drei an der Zahl – finden sich mit je einem geraubten Gegenstand auf den Ästen des Baums verteilt. Es scheint dies die ursprüngliche Version zu sein: der Krämer schläft neben seiner Hutte ein, Affen kommen und plündern sie, verziehen sich dann auf einen naheliegenden Baum und treiben mit der Ware Unfug. Ungefähr gleichzeitig wie die Ofenkachel ist eine englische Handschriftenminiatur entstanden, wo die Szene sich nicht in die Höhe, sondern in die Breite entwickelt, und die Affen besonders am Boden ihr Unwesen treiben.⁴ Die Schlafhaltung des Krämers ist hier ähnlich gegeben wie später beim Nemo des Holbeintisches. Aby Warburg⁵ und Janson⁶ erwähnen auch eine verlorene Wandmalerei von ca. 1375 im Schloss Valenciennes⁷; leider existiert davon keine Abbildung.

Nach den drei erwähnten Beispielen entsteht in der Überlieferung, so weit unsere Kenntnis reicht, eine fast hundertjährige Lücke. Gewiss liesse sich diese bei weiterer Forschung wohl schliessen, doch ist die Prüfung der dafür in Frage kommenden Handschriften im Hinblick auf unser Thema noch nicht vorgenommen worden. Erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts taucht auf dem sogenannten Affenbecher, heute in den Cloisters des Metropolitan Museum of Art, New York, der Krämer und die Affen wieder auf (Abb. 29a + b). Das kelchförmige Gefäss ist mit Emailmalerei von blauer Allgemeinerscheinung überzogen und in teilweise vergoldetes Silber gefasst. Kohlhaussen hatte dieses Werk erstmals publiziert⁸; er fasste es als niederländisches Kunsterzeugnis auf. Damals befand es sich noch in luzernischem Privatbesitz.⁹ Florens Deuchler hält den Becher für ein Werk aus Flandern¹⁰ um 1460. Warburg¹¹ und Janson¹² vermuten, dass hier der von Muntz¹³ erwähnte «bicchiere . . . con la fiera delle bertucce smaltato di bianco» im Besitz des Piero de' Medici vorliege, der 1464 erwähnt wird. Demnach wäre das Kunstprodukt aus den Niederlanden

- 1 H. W. Janson, Apes and ape lore, London [The Warburg Institute] 1952, p. 216–225.
- 2 Aby Warburg, Gesammelte Schriften, I, Leipzig-Berlin 1932, S. 181 ff.
- 3 Inventar AG 374; freundliche Mitteilung von Prof. Dr. R. Schnyder. – Vgl. Catalog der Sammlungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, III. Theil, Zürich 1890, S. 45 Nr. 374. Eine Umzeichnung befindet sich im Zeichnungsband der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Mittelalter Bd. V, fol. 80. – Erwähnt sei hier auch eine englische Buchmalerei des späten 14. Jh., vgl. The Burlington Magazine 83, 1943, p. 276, Plate II F.
- 4 British Museum, Mscr. 10.E.IV, fol. 149 recto f. Abb. in: Burlington Magazine 83, 1943, p. 276, Pl. II [F. Saxil]; Lilian M. C. Randall, Images in the Margins of Gothic Manuscripts, Berkeley/Los Angeles, 1966, pl. VI; H. W. Janson [vgl. oben Anmerkung I], pl. XI.
- 5 Vgl. oben Anm. 2, p. 181.
- 6 Vgl. oben Anm. 1, p. 220.
- 7 Dehaisnes, Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, II, Lille 1886, p. 533.
- 8 In: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 52, 1931, p. 153 ff. – Vgl. auch: The secular Spirit, Life and Art at the End of the Middle Ages, New York 1975 (Metropolitan Museum of Art), p. 270. – The Metropolitan Museum of Art Bulletin, June 1968, p. 441–454 (Bonnie Young, The monkey and the peddler).
- 9 Sammlung Alfred Rüetschi; ehemals Sammlung Thewalt, Köln; später Auktion Fischer Luzern, 5.9.1931; dann wohl in Zürich; Pierpont Morgan Library, New York, 1932; seit 1952 im Metropolitan Museum of Art, New York. Höhe 18,8 cm. Beste Abbildung in der Zeitschrift «DU», Februar 1972, Nr. 372, p. 127; ferner bei Aby Warburg (vgl. oben Anm. 2), 1.c.I Pl. XXVII; vgl. auch Janson [vgl. oben Anm. I] p. 220.
- 10 Zeitschrift «DU», Februar 1972, p. 127 Farbbildung.
- 11 Vgl. oben Anm. 2, p. 181.
- 12 Vgl. oben Anm. 1, p. 220 Anmerkung 102.
- 13 Les collections des Médicis au XV^e siècle, Paris-Londres 1888, p. 40.



Abb. 27 Ofenplatte mit der Szene des beraubten Krämers, um 1380. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Inv. AG 374)



Abb. 28 Umzeichnung der Ofenplatte von ca. 1380. Zeichnungsband der AGZ, Mittelalter V. 80 (Schweizerisches Landesmuseum Zürich)

nach Florenz gekommen und hätte von dort das Thema weiter verbreitet. Die schlafende Haltung des Krämers wirkt sehr ähnlich wie auf dem Holbeintisch, weshalb sich diese beiden Werke auf eine gemeinsame Quelle beziehen dürften, es sei denn, man schliesse auf eine direkte oder über Zwischenstufen geleitete Abhängigkeit der Malerei vom Affenbecher. Die Nachricht von einer am Hof Karl des Kühnen in Brügge um 1468 aufgeführte Pantomime von sieben Affentänzern, die an den Zuschauern das Thema des Affenraubs praktizierten¹⁴, verstärkt die Ansicht, dass sich im 15. Jahrhundert der Schwank in Flandern verbreitet habe. Vom Affenbecher beeinflusst könnte der von J. Passavant¹⁵ erwähnte italienische Kupferstich (nach Passavant «*école lombardo-vénitienne*») gewesen sein. Das Blatt wird mit einem von den beiden erstmals von Arthur M. Hind erwähnten Kupferstichen übereinstimmen.¹⁶ Das auffällige Hochformat und die regelmässige Verteilung der Affen im Geäst deutet auf die Komposition des Affenbechers direkt hin. Hind und Janson halten diese Blätter am ehesten für florentinisch, um 1470–90. Als Kopien nach ihnen taxiert W. L. Schreiber¹⁷ einen deutschen Holzschnitt im Museum von Gotha, der von Janson als schwäbisch bezeichnet und ebenfalls um 1480–90 datiert wird.¹⁸ Hier taucht erstmals ein Affe mit einer Spielkarte auf (eine Schellen sechs), was den deutschen Ursprung beweisen mag. Vielleicht wurde Hans Herbst von diesem Blatt zu seiner Interpretation des Themas inspiriert, denn auch in seiner Darstellung kommen Spielkarten vor, zudem ist wiederum die Haltung des Krämers sehr vergleichbar. Dagegen sparte Herbst den obszönen Teil aus, wie er sich vom florentinischen bis zum schwäbischen druckgraphischen Blatt durchzieht. Man sieht da, wie ein Affe zum Spass die Hosen des Hausierers öffnet und sein Glied auspackt – eventuell eine entfernte Anspielung auf Noahs Trunkenheit. Auch die Verrichtung der Notdurft in des Krämers Hut und die menschenähnliche Begattung zweier Affen (nur auf dem schwäbischen Holzschnitt) sind von Herbst ausgeklammert worden. Er vermied offenbar alles Rohe, er ergötzte sich vielmehr am Narrativen und an der Vielfalt der durch das Thema bedingten Gebrauchsgegenstände.

Im 16. Jahrhundert häufen sich die Krämerszenen. 1503/04 erscheint das Thema in zwei schmalen Bildstreifen auf einem Schrotblatt aus London, das wir unten nochmals im Zusammenhang mit dem Kinderturnier erwähnen werden¹⁹ (Abb. 30). Auf dem dritten Bild von unten links liegt der Krämer schlafend auf seiner Hutte und zwei Affen stehlen Säge (?), Beutel und Gürtel; der zweite Streifen von oben gibt die Fortsetzung mit drei Affen, die mehrere Gegenstände in Händen haben, die auch auf dem Holbeintisch vorkommen (Beutel, Bänder, Spiegel, Kamm, Schmuckkette). Auf einem Holzrelief von Hans Bongart aus dem Elsass, heute im Bayerischen Nationalmuseum in München, wird der eingeschlafene Hausierer nicht von Affen, sondern von einem Hund bestohlen (datiert 1510

14 Warburg [vgl. oben Anm. 2], I, p. 181; Janson [vgl. oben Anm. 1], p. 217, 220 Anm. 90.

15 *Le Peintre-Graveur*, V, Leipsic 1864, p. 190 Nr. 105.

16 *Early Italian Engraving*, London 1938, No. A I 76 + 77, p. 54, pl. 72 + 73; vgl. auch Janson [vgl. oben Anmerkung 1], p. 220, pl. XLI a.

17 *Manuel*, VI, Tfl. 13; ders., *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jh.*, IV, p. 120 No. 1985.

18 Janson [vgl. oben Anm. 1], p. 221 Anm. 106, pl. XLI b.

19 A. M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcut*, II, London 1935, p. 735.



Abb. 29a Affenbecher mit Emailmalerei, flämisch um 1460, Höhe 20 cm. Metropolitan Museum of Art, Cloisters, New York



Abb. 29b Detail der Emailbemalung des Affenbechers, Höhe ca. 4,5 cm. Szene mit dem von Affen beraubten Krämer

oder 1519, erneuert 1612).²⁰ Im Bernischen Historischen Museum (Bern) enthält die Scheibenrissammlung von Wyss eine Federzeichnung von einem unbekanntem Meister um 1500²¹ (Abb. 31). Das für die Berner Safranzunft ausgeführte Blatt gibt die Szene in einer zweigeteilten neuen Version: im Oberbild plündern sechs Affen Hutte und Spanschachtel, während im Hauptbild vier fahrende Krämer ihre Waren tauschen. Es kommt hier zweimal derselbe Huttentyp wie auf der Tischplatte vor, auch mehrere gezeigte Handelsartikel sind durchaus ähnlich oder vergleichbar.

Auch nach 1515 wird das Thema noch mehrmals neu formuliert. Wiederum ist es der Petrarcameister im «Glücksbuch» («Von der Artzney bayder Glück», Augsburg [Stainer] 1532, basierend auf zeichnerischen Vorlagen von vor 1520), der sich die Geschichte dienstbar macht.²² Er führt einen Gefährten des Krämers ein, der den diebischen Affen mit der Rute züchtigt, sowie einen vornehmen Betrachter der Szene, der von der Narrheit der Affen angesteckt zu werden scheint. Schon in die Mitte des 16. Jahrhunderts gehört wohl das dem Herri met de Bles zugeschriebene Gemälde in Dresden.²³ Salomon Vögelin, der sich fleissig nach den Bildquellen des Holbeintisches umgesehen hatte²⁴, verwies bereits auf dieses Bild, das er selbst von Dresden her kannte. Auch hier tritt ein Gefährte des Krämers auf; er rauft sich beim Anblick des Geschehens die Haare und erweckt so beim Bildbetrachter Mitgefühl für das tragische Schicksal des Händlers. Das fortgeschrittene 16. Jahrhundert macht sich also nicht mehr über den unvorsichtigen Krämer lustig, sondern es bedauert ihn. Hans Herbst steht in dieser ganzen Entwicklung etwa in der Mitte. Der Krämer ist bei ihm nicht mehr nur ein Narr; er empfindet dessen Schicksal als ebenso tragisch wie dasjenige des gegenüberliegenden Nemo, und doch scheint er seinen Spass an der volkstümlichen Szene zu haben.

Die übrigen Behandlungen des Schwanks seien hier mehr der Vollständigkeit halber aufgeführt. Sie belegen, dass er sich gerade im frühen 16. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreute, sowohl im kirchlichen als auch im profanen Rahmen. Der Bildschnitzer Hans Inig[er] fügte ihn der flachgeschnittenen Holzdecke der Kirche Maur am Greifensee (bei Zürich) bei, datiert 1511²⁵ (Abb. 34); und die Nonnen des Zürcher Oetenbachklosters ergötzen sich an der ebenfalls flachgeschnittenen Szene in einem ihrer Gastzimmer (heute im Schweizerischen Landesmuseum Zürich, Oetenbachzimmer, datiert 1521²⁶ (Abb. 33). Ebenso traditionell wie in Maur und Zürich kommt die Szene auf zwei sehr ähnlich bemalten Tischplatten in Berlin (ehemals Schlossmuseum, 1530)²⁷ und in Wiesbaden²⁸ vor. Das Berliner Stück, aus dem Strassburger Werkstattkreis des Hans Baldung kommend, zeigt die Krämerszene in der Nachbarschaft einer Badeszene. Das Erotische wird betont durch die Spiele der Baden-

- 20 Abb.: H. Rott, Textband zu III. Oberrhein, Stuttgart 1938, p. 120 Abb. 63.
 21 W. Hugelshofer, Schweizer Zeichnungen, Bern 1969, Taf. 1.
 22 Scheidig, p. 112; Janson [vgl. Anm. 1] p. 221.
 23 Janson [vgl. Anm. 1], pl. XLII, vgl. da auch p. 223 Anm. 110.
 24 Frankfurter Zeitung 1871, Nr. 244.
 25 Renovation der Kirche Maur 1968/72, Maur 1972, S. 29 f. [Werner Suter].
 26 Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Zürich 1898, S. 187 f. [J. R. Rahn].
 27 Kohlhaussen, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1936–39, S. 29 f. Abb. 15 + 16.
 28 Erwähnt bei Gottfried Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, p. 402 ff.; vgl. Janson [vgl. Anm. 1], Anm. 105 auf p. 236 und Kohlhaussen [vgl. Anm. 27], S. 32. Im Museum Wiesbaden – 1939 – seit mehr als drei Jahrzehnten verschollen, Herkunft von der Martinsburg in Mainz. – Vgl. Vortrag von G. Kinkel von der AGZ 30. Januar 1875 (oben S. 28).

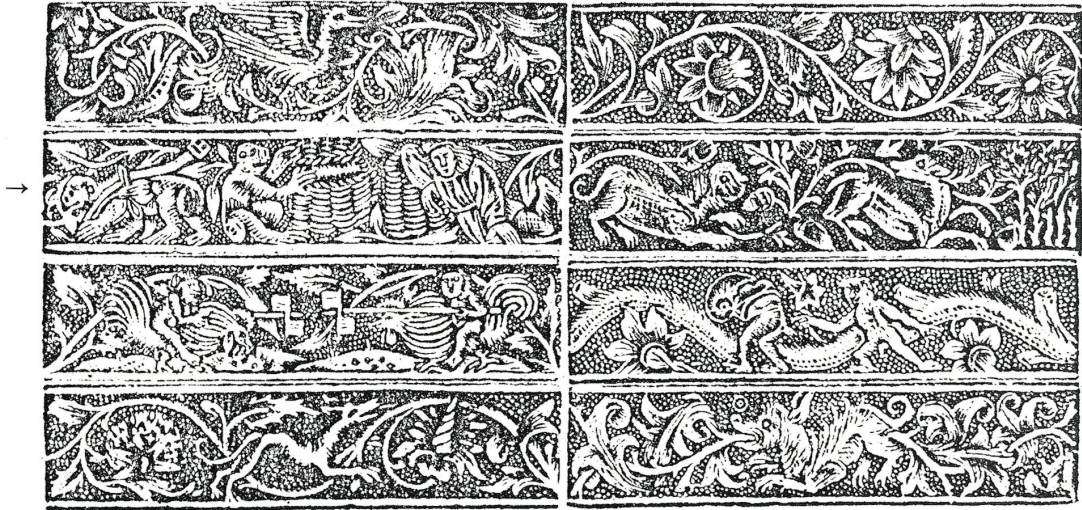


Abb. 30 Holzschnitt mit acht schwankhaften Darstellungen. Letztes Blatt der «Golden Legend» aus dem Londoner Verlag des Julian Notary, 1503/04, unterer Teil

den und die von einem Affen vorgenommene Entblössung des Krämers. Der verlorene Tisch in Wiesbaden, der schon ehemals nur zur Hälfte erhalten war, bildete möglicherweise das Vorbild für das Berliner Möbel. Von Interesse ist die anonyme Federzeichnung im Kupferstichkabinett Basel (Inv. U. IX. 14), die man auf ca. 1530 datieren kann²⁹ (Abb. 32). Sie dürfte schwäbischen Ursprungs sein. Die Affen tummeln sich hier sowohl am Boden als auch rund um den schlafenden und gut gekleideten Krämer, der den Kopf auf die Kötze stützt und mit der Linken zu seiner Verteidigung einen Katzbalger umfasst, womit die groteske Situation in belustigender Weise noch unterstrichen wird. Viele der hier von den Affen zerstreuten Gegenstände kennt man schon von der Zürcher Tischplatte. Sie sind zu deren Bestimmung von informatorischem Wert. Einen gewissen Abschluss der Themengeschichte bringt das Reimgedicht des Hans Sachs von 1558 «Der kremer mit den affen»,³⁰ das sich wohl an ein dem Gemälde des Herri met de Bles vergleichbares Beispiel anschloss. Zum Schluss sei noch auf einen Stich nach Pieter Brueghel verwiesen (gestochen von Petrus AMerica, verlegt von H. Cock 1562³¹), der sich ganz der graphischen Gestaltungen des 15. Jahrhunderts erinnert, besonders des derben schwäbischen Blattes in Gotha, wo die Affen zur Hauptsache am Boden ihr Unwesen treiben.¹⁸

*

Kehren wir nach diesem motivgeschichtlichen Exkurs zum Krämer auf der Tischplatte von Hans Herbst zurück (Abb. 35). Wie schon im ältesten der angeführten Vergleichsbeispiele liegt der Hausierer schlafend an seine Kötze gelehnt. Er schmiegt den Kopf in die flache linke Hand, die mit ihrer Rückseite auf dem weidengeflochtenen Tragkorb aufliegt (Abb. 36). Man glaubt, einen glücklichen Träumer vor sich zu haben. Die rechte Hand fasst den kopfstützenden linken Unterarm, die beiden Beine sind stark angewinkelt. Es entsteht so der Eindruck einer gut studierten natürlichen Schlafhaltung. Nach dem gelösten Gesichtsausdruck darf man auf einen gesunden, eher jüngeren Mann schliessen. Die hohe Stirn deutet auf Intelligenz. Das strähnige, fast weiss wirkende Haar und die einfache Kleidung sowie das Fehlen von Schuhwerk deuten darauf hin, dass der Handelsmann kaum mit irdischen Glücksgütern gesegnet ist. Er trägt ein ganz rotes und gegürtetes mantelartiges Gewand sowie blaue Strümpfe, die als Sospieds unter den nackten Sohlen durchgehen, Zehen und Fersen frei lassend.

Den Schlaf des Krämers nützen *sieben Affen* aus, um seine Habseligkeiten zu rauben. Bei dem Affen mit Schwanz scheint es sich um eine Meerkatzenart zu handeln (*Cercopithecus*), die aus Afrika in Europa eingeführt wurde. Die Affen ohne Schwanz sind Magots (*Macada sylvana*), aus

²⁹ Die Zeichnung wird hier erstmals publiziert.

³⁰ Herausgegeben von E. Götze, *Sämtliche Fabeln und Schwänke*, II, Halle 1894, S. 68 ff. No. 220; Janson [vgl. Anm. 1], p.222 f. Anmerkung 109.

³¹ Bastelaer 148; Abb. bei Janson [vgl. Anm. 1], pl. XLIII b; J. Lavalleye, Lucas van Leyden. Pieter Bruegel d. Ä., *Das gesamte graphische Werk*, Wien/München [1967], Nr. 38.



Abb. 31 Scheibenriss aus Bern, um 1500. Bernisches Historisches Museum Bern (Inv. 20036.4). Oberbild mit der Szene des beraubten Krämers

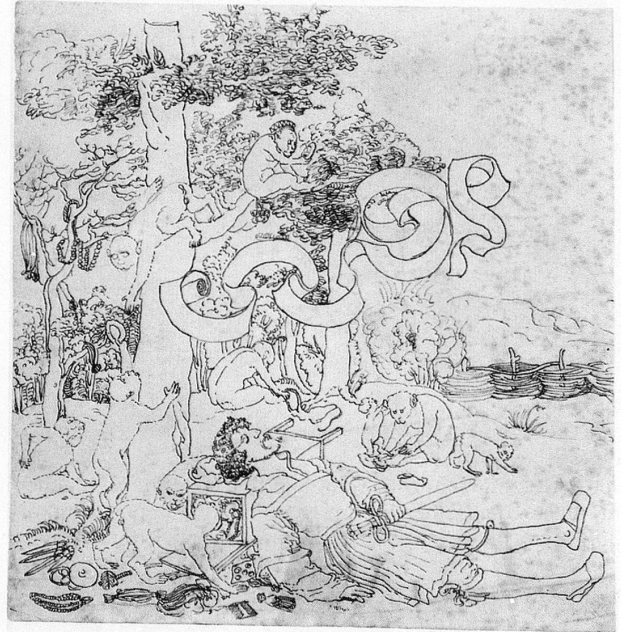


Abb. 32 Anonyme Federzeichnung, süddeutsch um 1530. Szene des beraubten Krämers. Kupferstichkabinett Basel (U.IX.14)



Abb. 33 Flachschnitzerei mit der Szene des beraubten Krämers. Getäfer aus dem Dominikanerinnenkloster Oetenbach in Zürich, 1521. Schweizerisches Landesmuseum Zürich



Abb. 34 Flachschnitzerei mit der Szene des beraubten Krämers. Holzdecke der Kirche von Maur, Kanton Zürich, 1511



Abb. 35 Der von Affen beraubte Krämer

Nordafrika stammend.³² Mit den vielfältigen, aus der Hutte gezogenen Waren treiben sie Schabernack und geben sich dabei als menschliche Karikaturen zu erkennen. Einer zieht aus der halbrunden, dreifüssigen *Weidenhutte* eben ein Bündel roter geschlitzter *Geldbeutel* (Abb. 37); einen ebensolchen hat er offenbar bereits vorher zu Füßen des Hausierers geworfen. Der Deckel der Hutte besteht aus vier kleinen zu einem Halbkreis verbundenen Brettchen, von denen das grösste an Schnürringeln mit dem Korb zusammenhängt. Über dem Geldbeutel spielt ein Affe mit einer Kollektion von drei kleinen runden *Spiegelchen*, die seine eitle Neugier erregen (Abb. 38). Sie setzen sich aus dem mittleren Glasteil und einem scheibenförmigen farbigen Rand zusammen; man findet sie gleich gebildet wie zwei weitere Spiegel auf der Krämer- und Nemosseite. Die Meinung, es könnten hier Tschinellen vorliegen, scheint wenig wahrscheinlich. Hinter dem Rücken des Eingeschlafenen macht sich ein Affe mit der am Gürtel befestigten *Deckeltasche* zu schaffen³³ (vgl. Abb. 36). Deren Inhalt ist nicht zu sehen. Sie wird des Krämers persönliche Wertgegenstände bergen: Geld und Schriften. Ein weiterer Simiote betrachtet sich eitel in einem runden *Spiegel* von demselben Modell wie die bereits erwähnten, aber von wesentlich grösserem Ausmass (Abb. 39); in der anderen Pfote hält er ein Bündel roter *Nesteln*, mit denen er möglicherweise die Spiegelfläche blank putzen will. Ähnliche rote nestelartige Streifenbündel mit weissen spitzen Enden – wohl stiftartige Metallversteifungen zum leichteren Durchfahren von Ösen – kommen noch zweimal in der Nähe des Krämers vor. Es dürften hier Nesteln vorliegen, wie man sie zum Schliessen, beziehungsweise Verschnüren von Kleidungsstücken brauchte, so vor allem an Hosenlatzen, Ärmeln, Schulterpartien und Mützen.³⁴ Unter dem eiteln Spiegelbetrachter sitzt ein Affe, der eine längliche flache Holzschachtel geöffnet und daraus eine Reihe zusammenhängender roter Kügelchen oder Scheibchen herausgeholt hat (Abb. 40). Etwas Vergleichbares findet man auf dem Kupferstich des Meisters ES «Liebesgarten mit Schachspielern» [Lehrs 213], wo eine Dame von den auf einer Schnur rosenkranzförmig aufgereihten Scheibchen eines wegnimmt, um – wie es scheint – dem Galan anzubieten. Möglicherweise handelt es sich um ein Spielzeug, vielleicht auch um etwas Essbares, vielleicht Konfekt oder ein Aphrodisiacum. In der Linken hält derselbe Affe ein eigenartig geformtes Glasgefäss, einen *Kuttrolf*. Man verwendete diese Behälter sowohl als Trinkflaschen wie auch als portable Kirchenurinale, worauf die abgeflachte und eingedellte, trompetenartige Mündung über dem langen gedrehten Hals hindeutet. Abbildungen dieses um 1500 und später häufigen Gefässes findet man auf Holzschnitten von Barthel Beham und Hans Weiditz mehrfach.³⁵ Die hölzerne Schachtel oder Lade, aus der die Scheibchen, mit denen der Affe spielt, zu stammen scheinen, weist im Innern zwei längliche Abteile auf und am oberen Ende ein klein-

32 Auskünfte von Prof. Urs Rahm, Basel, für die bestens gedankt sei.

33 Solche Deckeltaschen bzw. Beutel findet man schon auf Kupferstichen von Lucas van Leyden: B. 109, 150, 156 [F. W. H. Hollstein, S. 75, 114, 119].

34 Zeitgenössische Beispiele für solche Nesteln, kürzere und längere, lassen sich viele beibringen. Es sei lediglich verwiesen auf: Epiphanie eines Zürcher Nelkenmeisters um 1500 (Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv. AG 17), Strumpfverschluss des Mohrenkönigs; Meister des Hausbuchs um 1500, Liebespaar (Gotha Museum), Wamsverschluss des Jünglings am Halse; Meister der Josephsfolge um 1500, Josephs Heirat (Berlin, Bodemuseum), Mütze mit Nesteln. Ferner sei erinnert an einen Holzschnitt von Hans Weiditz, Geisberg [Bilder-Katalog] Nr. 1518, und einen Stich des Meisters ES, Lehrs 211 [Ärmelverschluss]. Vgl. auch F. M. Kelly und R. Schwabe, A short history of Costume and Armour, chiefly in England, II, London 1931, p. 9 fig. 4.

35 Barthel Beham, Bilder-Katalog von Geisberg 157; Hans Weiditz, Bilder-Katalog von Geisberg 1514, 1515, 1518. – Zum Typ des Kuttrolfs: Keramik-Freunde der Schweiz, Mitteilungsblatt Nr. 76, April 1968, S. 12 ff. [Fritz Biemann]. Herrn Prof. Dr. R. Schnyder, Zürich, sei für diesen Hinweis bestens gedankt. – Walther Bremen, Die alten Glasgemälde und Hohlgläser der Sammlung Bremen in Krefeld, Katalog, Beihefte der Bonner Jahrbücher 13, Köln/Graz 1964, S. 357-363.



Abb. 36 Der schlafende Krämer



Abb. 37 Der schlafende Krämer

es drittes von quadratischer Grundfläche, in dem sich ein Loch oder ein mit der einäugigen Fläche nach oben liegender weisser Würfel befindet. Es kommt eine leere Feder- oder Spielschachtel in Frage. Der Deckel ist zweimal umklappbar; man hat demnach die Möglichkeit, nur eines der länglichen Fächer aufzudecken. In Anbetracht der Scheibchen, die der Affe in seiner rechten Hand hält, dürfte man annehmen, das die Schachtel zur Aufnahme der jetonartigen «Spielmarken» – oder was auch immer es sei – bestimmt ist. Rechts aussen schreitet ein Affe wie ein Hagestolz aufrecht einher, ein gekrümmtes Messer mit vergoldeter Klinge und Griff aus Holz und Metall als Seitenwehr an die Hüfte gegürtet, ein spitzes Stöckchen in der Rechten haltend und ein schalenartiges, wohl blaues (?) Gefäss – kaum erkennbar – als Mütze benutzend (Abb. 41). Es ist nicht ausgeschlossen, dass diese Kopfbedeckung ein (Holz)Schuh des Krämers ist. In der unteren rechten Ecke des Bildfeldes leckt ein sitzender Affe gierig an einer Zitrone (oder Pomeranze) (Abb. 42). Er hält die runde Frucht mit beiden Pfoten auf die Höhe seines nach oben gerichteten Gesichts. Alle Affen sind verhältnismässig realistisch gestaltet, und man darf annehmen, dass der Künstler diese Tiere selbst gesehen und studiert hat, sich also nicht nur auf bildliche Vorlagen stützte. Dass nur bei einem der Schwanz ganz sichtbar wiedergegeben ist, kann neben der Verschiedenheit der Art auch mit dem Bestreben in Verbindung gebracht werden, die Affen möglichst menschenähnlich auftreten zu lassen. Die Stellungen sind meist so gewählt, dass die Rückseite nicht deutlich zu erkennen ist. Es mag in diesem Zusammenhang an die Handzeichnung Dürers von 1523 im Kupferstichkabinett Basel erinnert werden (Winkler IV. 927; Strauss IV. 2240, 1523.21), die auf der Rückseite eines Briefes von Dürer an den Chorherrn Felix Frey in Zürich vorkommt, wo von zwölf Tieren auch nur eines mit einem klar erkennbaren Schwanz ausgestattet ist. Vielleicht sind sowohl Dürer, der 1519 kurz in Zürich weilte³⁶, als auch Frey durch Krämerszenen auf das Affenthema verfallen; der Holbeintisch war allerdings damals noch nicht in Zürich. Zu den besten Affendarstellungen, die zeitlich vor der Tischplatte liegen, gehören die zwei Kupferstiche von Israel van Meckenem.³⁷

Für die Beschreibung der auf dem Bildfeld des Krämers verstreuten Gegenstände erweist sich die Einteilung in vier Quadranten hilfreich. Das Feld wird oben durch die Lanzen der steckenpferdreitenden nackten Kinder, seitlich und unten durch die Randfelder (mit Vogeljagd, Fischfang, Turnier) begrenzt (vgl. Abb. 4).

Oben links, hinter dem in den Spiegel blickenden Affen, sieht man ein an einer *Haselnuss* (oder Eichel) knabberndes *Eichhörnchen* in sitzender Stellung (Abb. 43). Dass das Tier hier nicht nur als dekoratives Element, sondern als Sinnbild für eine menschliche Eigenart auftritt³⁸, ist anzuneh-

36 Bodenseebuch 19, 1932, S. 70 f. [E. Römer]; H. Rupprich, Dürer Schriftlicher Nachlass, I, Berlin 1956, S. 107.

37 Lehrs und Hollstein 497 + 498.

38 Vergleiche Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte IV.921 ff.

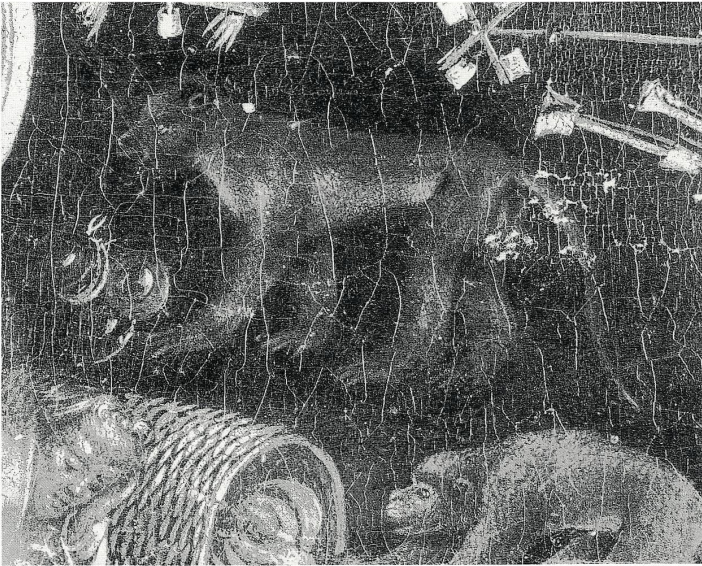


Abb. 38 Affen

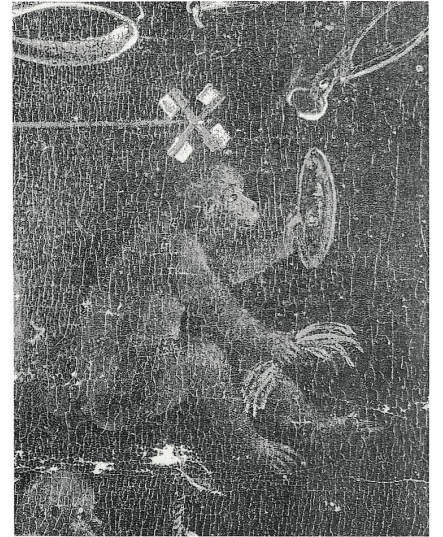


Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41

men. Der symbolhafte Charakter der Tiere ist dem Künstler gewiss bewusst gewesen, denn nichts in der Malerei dieser Zeit entbehrt eines tieferen Sinns. Das trifft natürlich in erster Linie für die Affen zu, die alle negativen Charaktereigenschaften des Menschen symbolisieren. Man kann im vorliegenden Fall an Neugier, Geldgier, Eitelkeit, Stolz, Spielsucht und Genusssucht denken.³⁹ Das Eichhörnchen könnte demgegenüber eine positive Auslegung erfahren, wodurch ein Gegensatz zur negativen Verhaltensweise der Affen geboten würde: der unbekümmerten Verspieltheit der boshaften Affen würde mit dem Eichhörnchen der strebsame Fleiss, durch den sich ein guter Hausierer doch wohl auszeichnet, entgegenhalten. Dass das Eichhörnchen direkt Rücken an Rücken mit dem eitlen, nichtsnutzigen Affen sitzt, könnte diese Deutung unterstreichen. Links unter dem Eichhörnchen erscheinen als Trompe-l'œil insgesamt sieben verstreute, farblich lädierte *Gold- und Silbermünzen*, dazu vier aufeinandergelegte *Spielkarten* und eine weitere in der Mitte zerrissene Karte (Abb. 44). Die oberste von den aufgeschichteten Karten zeigt nur ihre weisse Rückseite, die unmittelbar darunter liegende ist an den vorstehenden Ecken als niedere Schiltenkarte (5 oder 4) zu bestimmen; die zerrissene Karte nebenan ist ein Rosen-König. Der König als Figur trägt ein gewechseltes Gewand von Rot und Grün, und er sitzt auf einer schräg gestellten gelben Thronbank. Die beiden in Farbe und Wert bestimmbaren Spielkarten sind praktisch identisch mit einem im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich aufbewahrten frühen schweizerischen Spiel, wohl aus dem frühen 16. Jahrhundert.⁴⁰ Es sind Holzschnitte, die von Hand koloriert sind. Bezeichnenderweise hat Herbst hier Karten mit den nur in der Schweiz vorkommenden Farben gewählt: Rosen und Schilten (= Wappenschilde). Sie vertreten die deutschen Farben Grün (oder Blatt) und Rot (oder Herz). Vielleicht wollte Herbst mit diesen Karten eine schweizerische Note ins Bild bringen; vielleicht dachte er sogar daran, damit die erst vor kurzem zustandgekommene Zugehörigkeit Basels zur Schweizerischen Eidgenossenschaft (seit 1501) anzudeuten. Basel war schon im 15. Jahrhundert ein Zentrum der Spielkartenproduktion; man kennt aus dieser frühen Zeit der Spielkartengeschichte eine ganze Reihe von Basler Spielkartenmachern und Helgenmalern.⁴¹ Unseres Wissens liegt im Herbstertisch die älteste deutliche Abbildung von typisch schweizerischen Spielkarten vor. Begleitet sind die Karten von drei *Spielwürfeln*, zwei gewöhnlichen kubischen aus Elfenbein und einem sechseckigen *Kreiselwürfel* mit Haltestift (Abb. 44), entsprechend der weissen Farbe wohl ebenfalls aus Elfenbein. Am linken Rand, bereits ins Feld der Vogeljagd übergreifend, liegt ein kurzer *Holzlöffel*, mit einem gotisch verzierten Silbergriff (Abb. 45). Gleich wie dieser Löffel und die Würfel erscheinen auch drei Tierchen in dieser Zone als Trompe-l'œil. Es sind Insekten, die in das Feld der Krämerseite von den Randfeldern her einfliegen, bezie-

39 Vgl. Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte I. 202 f. [L. Strauch]; H. W. Janson [vgl. Anm. 1].

40 L. Wüthrich in: ZAK 30, 1973, S. 163 ff. – Katalog Albertina Wien, Spielkarten, 12.9–3.11.1974, S. 107 ff. (P. F. Kopp).

41 Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 40, 1938, S. 151 f. [Emil Major]. – Schweizer Spielkarten, Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich 11.11.1978–28.1.1979, S. 21–33 (P. F. Kopp).

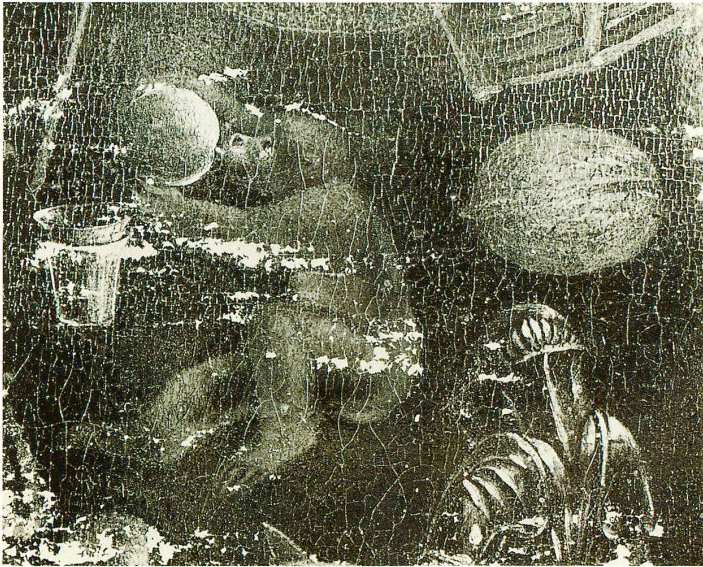


Abb. 42 Affe und Nuss

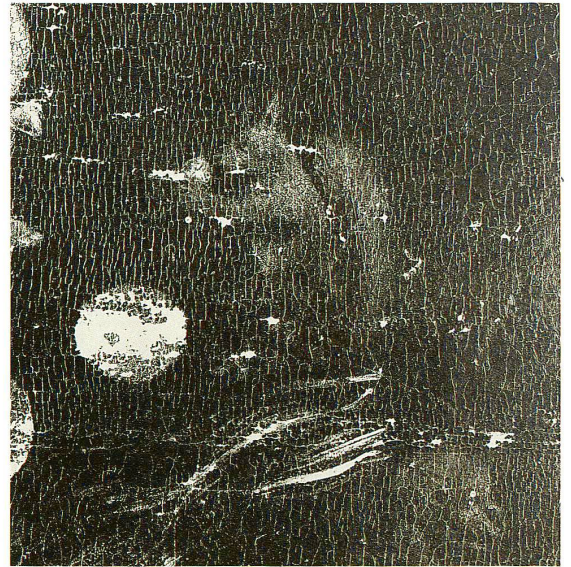


Abb. 43 Eichhörnchen

hungsweise einlaufen: ein grosser *Hirschkäfer* (Abb. 46), ein *Schmetterling* von der Sorte der Weisslinge (vgl. Abb. 44 links) und eine *Libelle* (oder Ameisenjungfer). In der malerischen Behandlung dieser Kleintiere zeigt Herbst eine ebenso virtuose Hand wie bei derjenigen der Gebrauchsgegenstände.

Zwischen dem Eichhörnchen und den Spielkarten bilden zwei Bund roter und grüner Nesteln mit Metallenden, von etwas längerer Art als die bereits beschriebenen, die Verbindung.⁴² Hinter dem umgeklappten Deckel der Spielschachtel liegen vier kreis-, halbkreis- und segmentförmige rotbraune *Holzmodel*. Die Gravierung wird bei zweien in groben Umrissen erkennbar. Es sind damit wohl Gebäckmodel gemeint, wobei allerdings die besonderen Formen ungewohnt erscheinen. Der segmentförmig wirkende könnte in Wirklichkeit ein kegelförmiger *Rollmodel* sein.⁴³ Zwischen der Lade und den Füßen des Krämers entdeckt man ein leeres *Weberschiffchen* aus Holz, zwei *Rasiermesser* in einer sehr altertümlichen Form, eines halb aufgeklappt, eines mit in der Nut versenkter Klinge. Über den Messern vier *Maultrommeln* (Trümpy), sehr viel kleiner als die auf der Nemoseite vorkommenden (Abb. 47 oben links). Maultrommeln waren ein in Süddeutschland und der Schweiz damals beliebtes Kleininstrument, billig und für jedermann leicht spielbar. Nach neuesten Forschungen gab es sie im alpinen Bereich schon im Hochmittelalter.⁴⁴ Die frühesten bekannten Abbildungen von Maultrommeln finden sich in Sebastian Virdungs «Musica getutscht» (1511) (verlegt in Basel bei Michael Furter, mit Holzschnitt von Urs Graf) und in Burgkmairs Triumphzug von Kaiser Maximilian (1515, auf dem Narrenwagen). Direkt neben dem Fuss des Krämers liegt eine grüngraue, ovale und flache Dose, an den Enden gerundet und mit Mittelkerbe (vgl. Abb. 35). Man wird kaum fehlgehen, wenn man dieses Objekt – in Analogie zum Brillenetui auf der Nemoseite – als geschlossenes Futteral interpretiert. Eigenartig wirkt die rote Tragschnur. Eine vergleichbare Dose erscheint auf einem Kupferstich des Meisters ES (Lehrs 123) und bei Lucas van Leyden (B. 159; Hollstein S. 123). Unmittelbar darüber findet man drei *gebundene Bücher* mit echten Bündeln, ein grösseres rotes und zwei kleinere, wovon das eine grün, das andere blau ist. Zwischen den Rasierklingen und dem linken Fuss des Krämers stehen zwei runde weisse Hülsen mit aufgesteckten *Fingerringen* (Abb. 47 Mitte). Die einen sind aus purem Gold und gekehlt, die anderen aus Rotgold mit eingelegten Edelsteinen. Die Hülsen können aus Papier oder Stoff bestehen. Darunter folgt das bereits genannte zweite Bündel lederner und geschlitzter *Geldbeutel*.⁴⁵ Ähnliche Börsen sind in der Dürer- und Holbeinzeit sehr üblich, besonders bei Frauen, die sie an langen vom Gürtel bis auf Fusshöhe herabhängenden Bändern neben Messer und Pfriem tragen.⁴⁶ Links anschliessend ein *Federköcher* mit angehängtem *Tintenfass*, beide miteinander verbunden

42 Vgl. Anm. 34.

43 Hinweis von Prof. Dr. R. Schnyder; Exemplar im Schweizerischen Landesmuseum Zürich.

44 Festschrift A. Geering, Bern 1972, S. 211–230 [W. Meyer und H. Oesch, Maultrommeln in der Schweiz]; vgl. auch den Stich von Pieter Brueghel von 1562 (Bastelaer 148); ferner Schweizer Volkskunde Korrespondenzblatt, Heft 3, 6. Jg., 1972, S. 36 ff. [B. Geiser]; MGG 8, Sp. 1828 ff.

45 An dieser Stelle ist 1972 durch einen Sturz der Tafel von der Staffelei eine Beschädigung eingetreten; verletzt wurde der untere Teil der Lederbeutel.

46 Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Veilchenmeister, Inventar Dep. 841; Dürers Melancholie B. 74 und Geburt Mariae B. 80; Hans Sebald Beham, P. 197; Lucas van Leyden B. 79; Holbeinzeichnung Ganz 148.



Abb. 44 Basler Spielkarten. Rosen-König und niedere Schilten-Karte, Würfel und Münzen

durch Schnüre und Haltering. Ein identisches Schreibensemble kennt man vom Tisch der Schulmeistertafel, die dem Ambrosius Holbein zugeschrieben wird⁴⁷; ebenfalls findet es sich auf zwei Stichen von Lucas van Leyden (B. 103, 114; Hollstein S. 69, 80) und auf einem Holzschnitt des Petrarcameisters (Scheidig S. 139). Während der neuesten Restaurierung der Tischplatte sind unterhalb des Köchers zwei ganz kleine elfenbeinerne *Spielwürfel* zum Vorschein gekommen.

Rechts neben den Geldbeuteln liegt eine halb geöffnete ziemlich flache ovale *Spanschachtel*⁴⁸ (Abb. 47 rechts), die mit *Schmuck* – Perlen, kleinen Beutelchen und wohl auch Ketten – angefüllt zu sein scheint; weiter rechts ein weisses Messerchen oder ein Pfriem in trichterförmiger Scheide wohl aus Horn. Darunter ein ansehnliches Bündel feiner runder Stäbchen von ziemlicher Länge und mit einseitig aufgesetzten roten und grünen Endverdickungen (Abb. 47 unten rechts). Der Vergleich mit den Steckenpferden der beiden Putten im Mittelfeld deutet darauf hin, dass hier ein Vorrat von ca. 5–10 zusammengebundenen *Steckenpferden* vorliegt. Im Dreieck zwischen dem linken Bein des Krämers und der Hutte leuchtet ein mit Band zusammengehaltenes und mit Stoffhenkel versehenes weisses *Dossier* (Abb. 48 oben links), leicht gewölbt – entweder ein Stoffbuch mit (nicht zu sehenden) Nadeln, Nähzeug und Kleinbeschlägen, oder (weniger in Frage kommend) ein Packen Schreibpapier, Lappen, weisse gefaltete Taschentücher u. ä. Rechts daneben ein Bund *setzholzähnlicher Objekte*, kurze unten zugespitzte Steckchen, mit verdickten knaufförmigen oberen Enden, in verschiedenen Farben (Abb. 48 oben links). Die Form veranlasst, an sogenannte *Bindepflocke* zu denken, wie man sie früher zum Zusammendrehen und Feststecken der Strohseile beim Garbenbinden verwendete. Das Braunschweigische Landesmuseum verwahrt mehrere solcher Instrumente, von denen einige eine auffallende Ähnlichkeit mit den von Herbst gemalten Spitzhölzern aufweisen.⁴⁹ Nicht ganz abwegig ist es, auch an kleine Kienfackeln zu denken. Fasst man die Hölzer als Scheiden und den Knauf als Teil des eingesteckten Teils auf, so kommen auch Nadeln und Pfrieme in Frage.⁵⁰ Zu denken wäre auch an Schriftrollen mit Siegelschnüren, wofür es eine Parallele gibt.⁵⁰ Gleich nebenan ein ebenfalls nicht klar zu deutendes Bündel von Holzfiguren, deren untere Enden kegelförmig, gespalten und mit gerundeten Spitzen ausgestaltet sind, die oberen die Form von bekrönten Königsköpfen haben. Man denkt zuerst an Kasperlefiguren, doch scheint dafür die Handöffnung zu fehlen. Es mutet eigenartig an, dass nur Könige vorliegen und nicht auch andere Typen. Weiter unten entdeckt man einen Bund in farbiges Leder eingeschlagene Bücher, sogenannte *Beutelbücher* (Abb. 48 links). Das Einschlagen von Büchern in Leder war in der Spätgotik allgemein üblich, wie zahlreiche Heiligenbilder zeigen, wo das Vademecum mit dem oberen Zipfel am Gürtel festgebunden oder in der Hand

47 Die Malerfamilie Holbein in Basel, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1960, S. 169.

48 Vgl. Stich von Lucas van Leyden, B. 159 [Hollstein S. 123], am Gürtel des Dudelsackbläasers.

49 Auch Bindeknüppel geheissen. Sie wurden in kunstvoller Ausführung als bäuerliche Brautgeschenke hergestellt. Vgl. Wilhelm Bomann, Bäuerliches Hauswesen und Tagerwerk im alten Niedersachsen, Weimar 1927, S. 139 f., Abb. 120. (Freundlicher Hinweis von Dr. Rolf Hagen, Braunschweig.)

50 Die Gegenstände erscheinen auch auf der Basler Federzeichnung (Abb. 32), vgl. Anm. 29 (hier S. 84).

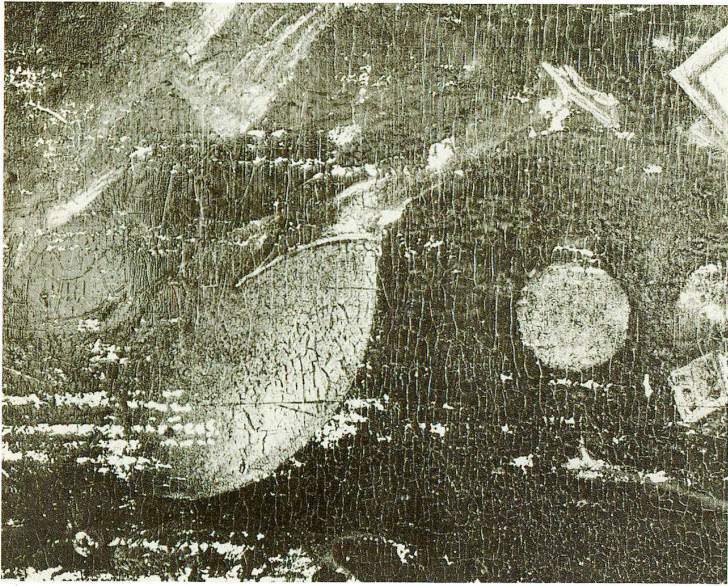


Abb. 45 Löffel

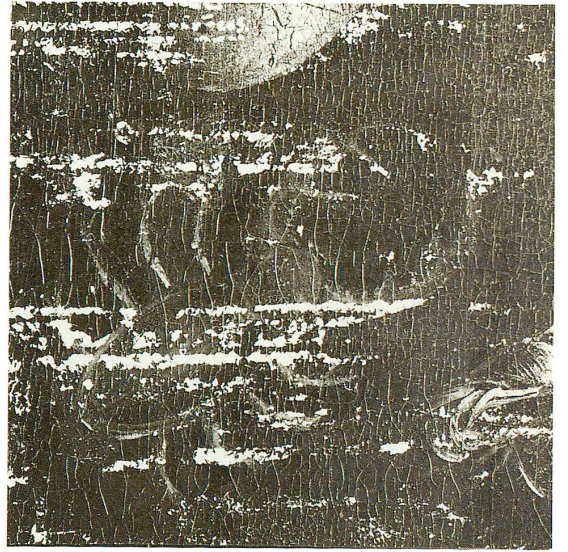


Abb. 46 Hirschkäfer

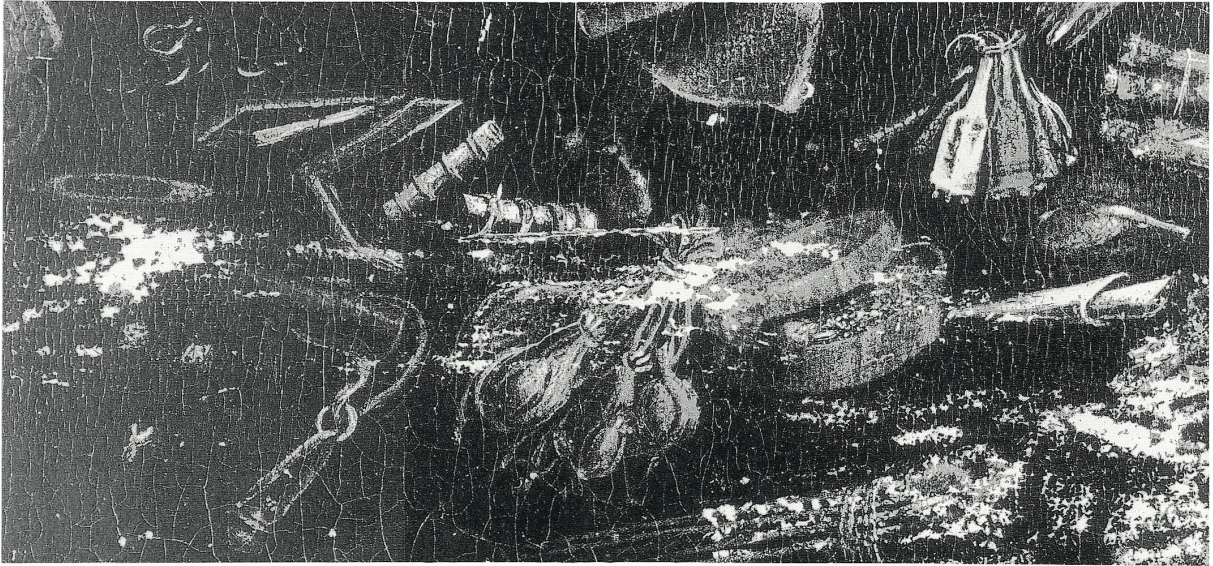


Abb. 47 Krämerfeld, Ausschnitt



Abb. 48 Krämerfeld, Ausschnitt

gehalten wird. Die luxuriöse Ausführung eines solchen Buchumschlages zeigt der Bartholomäus-Altar in der Alten Pinakothek in München.⁵¹ In dieser Gegend sieht man weiter (von oben nach unten) einen kleinen *Holzlöffel*, ebenfalls mit dem typischen kurzen Stiel, rechts ein Bündel roter und gelber gelochter *Leibriemen* mit Metallschnallen (Abb. 48), drei zum Teil offene zylinderförmige kleine *Blehdöschen*, wohl für Salben oder Farben, ein weiteres *Bündel von kurzen, roten Nesteln* (vergleiche Anmerkung 34), und einen weiteren *Kreiselwürfel* (Abb. 48 rechts). Ein Gegenstand ist hier nur zum Teil erhalten, was seine Bestimmung praktisch verunmöglicht. Man sieht den grünen Deckel, geteilt durch eine Rippe, links rechteckig und kurz, rechts offenbar gerundet und länger, – seitlich an der Rippe eine kleine runde Metallöse oder einen Angelpunkt. Der rechte Teil scheint eine Zarge aufzuweisen. Einer der Zeichner von Wien deutete dieses Stück als Dose auf Füßchen (Abb. 48). In der Tat könnte hier ein *Salzfass* vorliegen, das rechts einen gerundeten Deckel und links einen ziemlich breiten Drücker an einem Scharnier zum Umklappen aufweist. Unter diesem nicht mit Sicherheit deutbaren Objekt erscheinen – ebenfalls nur undeutlich erkennbar – drei dünne *gerundete Stäbe*, vielleicht sehr schlanke lange Blaspfeifen, beziehungsweise *gerade Zinken*, wie auf dem Holzschnitt des Georg Pencz mit dem Planetenbild der Venus.⁵² Es können aber auch einfache Stäbe sein, denn darunter liegt ein gleich langer Gegenstand von kantiger Art, wohl ein *Lineal* oder ein *Zollstock* (Elle). Weiter unten kommt ein sehr gut erhaltenes, wohl zinnernes *Öllämpchen* (tassenförmig mit Griff und Oberteil), ein *Rasierpinsel* (Abb. 49 unten) mit gedrechseltem rotem Griff in Kegelform (gleiches Modell wie auf der Nemoseite) und – bereits unterhalb einer Lanze des Turniers – zwei *Glasampullen*, die eine kugelig, die andere birnenförmig. Gegen den rechten Rand hin folgt im oberen Teil der Krämerseite ein *Dudelsack* (vgl. Abb. 53b), darunter ein aufgeklappter *Taschenkompass* mit Metallgehäuse und roter Deckelschnur (Abb. 50 oben links). Rechts anschliessend zwei weisse *Stoffstücke* von rechteckiger Form mit aufgehefteten *Beschlägen oder Schmuckstücken* (Abb. 50). Das Obere enthält nur goldene, das Untere nur silberne Teile. Vielleicht darf man hier an Metallanhänger, beziehungsweise Beschläge zu Frauentrachten denken, an Zierat für Mieder, Röcke und Kopfbedeckungen, besonders bei Brautkleidern.⁵³ Rechts ein grösserer Bund gelber und roter, wohl auch blauer *Bänder*. Unter dem Kompass ein kleiner *Doppelkamm* und ein gewölbter *einfacher Kamm* mit groben Zinken. Ein grösserer *weisser Lappen* mit zwei horizontalen Fadenschlägen (oben mit braunem, in der Mitte mit gelbem Faden) gibt wiederum ein Rätsel auf (Abb. 50, 51). Ist es ein helles Kalblederstück oder einfach ein Stück Tuch? Oder vielleicht eine fast unsichtbar gewordene Modellzeichnung für einen Klappstuhl, Tisch oder ein ähnliches Möbelstück? Darunter eine runde grüne *Holzdose* mit schwarzer

51 Mitteltafel, um 1500. – Vgl. auch den Dürer-Holzschnitt B. app. 34; B. Zeitblom, St. Valentin in Augsburg, um 1495; Pleydenwuff, Portrait des Grafen Löwenstein, 1464, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. – Girdlebooks: The secular Spirit, Life and Art at the end of the Middle Ages, New York 1975 (Metropolitan Museum of Art), p. 165.

52 MGG 14, Taf. 72a.

53 Vgl. die Schmuckgegenstände auf einem Stich nach Peter Brueghel, Bastelaer 183, J. Lavalleye [vgl. Anm. 31] 160.



Abb. 49



Abb. 51

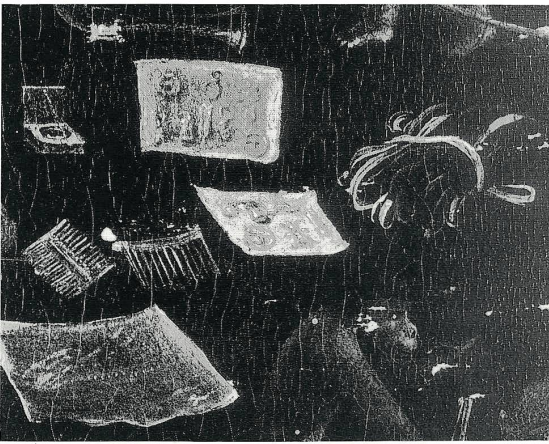


Abb. 50

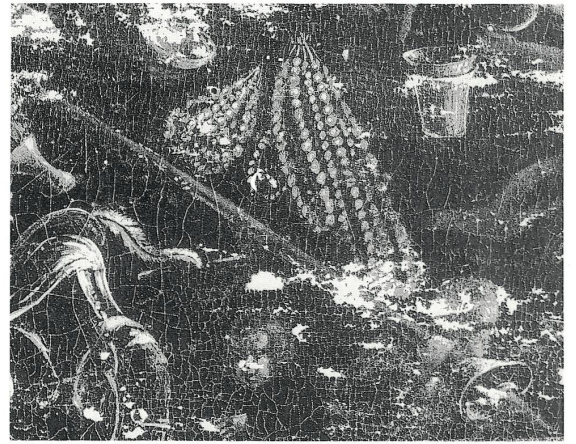


Abb. 52

Ornamentbemalung und eine messingene *Pendelhandwaage* mit zwei halbkugeligen *Waagschalen* (Abb. 51). Unter dem schreitenden Affen folgen zwei *Gehänge von Ketten*, das linke mit kürzeren *Bracelets*, das rechte mit längeren *Halsketten*, beide in verschiedenen Farben, rot, gelb, blau und bunt (Abb. 52). Zum Schluss folgen, direkt neben der Zitrone des letzten Affen, zwei ineinandergesteckte *Silberbecher* (Setzbecher). Als Trompe-l'œil liegen in dieser Randzone noch ein aufgesprungener *Granatapfel* mit roten Kernen und eine *Walnuss* (vgl. Abb. 42). Der gotische Lehnklappstuhl gehört bereits zur gedeckten Tafel des Fischfangbildes.

Auf der Krämerseite werden im Ganzen 64 verschiedene (total 88) Objekte vorgeführt, eingeschlossen die fünf Tiere und die vier Früchte. Das entspricht in der Grössenordnung annähernd der Anzahl auf der Nemoseite.

Dreizehn verschiedene Darstellungselemente sind als Trompe-l'œil behandelt: drei Tiere, die vier Früchte, die Gold- und Silbermünzen (Total $5 + 2 = 7$), der grössere Holzlöffel, die Spielkarten und zwei Sorten von Würfeln. Wie auch auf der Nemoseite liegen sie meist in den Eckpartien; sie befinden sich also im Übergang vom Zentralfeld zu den Randzonen und haben die Aufgabe, deren darstellungsmässige Verschiedenheit optisch auszugleichen.

Bei den vielen Gegenständen, die der Hausierer auf seiner Fahrt von Haus zu Haus und Hof zu Hof mit sich schleppt, ist zu unterscheiden zwischen jenen, die er für seinen persönlichen Bedarf braucht und jenen, die er seinen Kunden anbietet. Seine wesentlichen Berufsutensilien sind Tragkorb, Tasche, Waage, Zollstock, Schreibzeug und wohl auch der Kompass, der ihm abseits vom grossen Weg die Richtung weist. Sein Spielinstrument ist der Dudelsack, und offenbar ist er auf Stock und Brille angewiesen. Unter seiner Handelsware findet sich manches, was er mitunter oder gar regelmässig auch für sich selbst benutzt.

Bei der Gliederung des Sortiments ergeben sich etwa die folgenden Artikelgruppen: ausgewählte Trinkgefässe, Bestecke, Flüssigkeitsbehälter, Tafel- und Backgerät; Beleuchtungsmittel (Öllämpchen, Fackeln?); Körperpflegeutensilien (Spiegel, Rasiermesser, Rasierpinsel); vor allem Schmuck jeder Art, vom Fingerring über Halsketten bis zum Kleiderzierat; Bestandteile der Kleidung (Nesteln, Knöpfe, Bänder) und Zeug für weibliche Handarbeiten (Nadeln, Zierbeschläge); Bücher für den Gottesdienst und die persönliche Andacht; Spielsachen (Kegel, Steckenpferde, Würfel und Spielkarten); Musikinstrumente (Maultrommeln und Zinke?); wohl auch Heilmittel, worauf die Blechdöschen und die roten kleinen Scheibchen hindeuten, vielleicht gar Zaubermittel. Die Betonung liegt zum Teil auf alltäglichen Gebrauchswaren, aber ebenso sehr auch auf solchen, die man sich nur gelegentlich ersehnt und wozu man sich vom Landstörzer mehr oder weniger schnell zum Kauf überreden lässt, also

- 54a ZAK 38, 1981, S. 279–289 (Lucas Wüthrich, Windrädchenlanze und Steckenpferd).
- 54b Malcolm Jones in Matlock (Derbyshire, England), Kulturhistoriker.
- 55 Abb. bei R. Berliner, Ornamentale Vorlageblätter, I., Taf. 10.2; P. II, p. 198 No. 262 identisch mit p. 279 No. 25; Geisberg Bilder-Katalog, No. 451; vgl. auch Repertorium für Kunstwissenschaft, XV, 1892, S. 493; Wüthrich (vgl. Anm. 54a), S. 280 Abb. 3.

Schmuck und Unterhaltung. Es ist aufs Ganze gesehen ein ähnliches Kunterbunt, wie es die Hausierer heute noch feilbieten, zusammengestellt nach dem Grundsatz: wer manches bringt, bringt manchem etwas.

*

Wie erwähnt schaffen die Trennung zwischen den Feldern des Krämers und des Nemo zwei *auf Steckenpferden mit Windrädchenlanzen gegeneinander losreitende nackte Knäbchen* (Abb. 53). Die eigentliche Trennlinie bildet in der Mitte das runde Allianzwapen Baer-Brunner, daneben die beiden Lanzenschäfte. Man muss die zwei fettleibigen und aggressiv dreinblickenden Kinder von der Krämerseite aus betrachten, was darauf hindeutet, dass diese Seite beim Nähertreten dem Betrachter als erste wahrnehmbar wurde. Die Steckenpferde sind hier nicht wie bei dem Kind am linken Rand der Karlsruher Kreuztragung pferdeähnlich, sondern sie bestehen aus Vogelkopf und Vogelkörper (nach Schnabel- und Kopfform Papageien zu vergleichen), ferner aus einer ganz leicht gebogenen Stange und einem kurzen Leitseil. Die Umfunktionierung des Pferdes in einen Vogel ist eine Besonderheit. Als Vorläufer kann man die fechtenden Hahnenreiter betrachten. Die Kinder klemmen die an der Spitze mit einem Windrädchen bewehrte Lanze satt unter den rechten Arm und führen die Waffe mit der rechten Hand, während die Linke den Zügel und den daran befestigten «Steckenvogel» hält. Es entsteht so eine reizende Paralleldarstellung zum darunter liegenden und von der gleichen Seite aus anzusehenden Turnier. In der Wandmalerei, besonders aber in Buchholzschnitten, in der Buchmalerei und auf Scheibenrissen der Frührenaissance am Oberrhein und in Basel finden sich, was die körperliche Gestaltung angeht, in mehreren Fällen sehr vergleichbare Putten. Dem Motiv der mit Windrädchen bewehrten Knäbchen begegnet man in dieser Zeit öfters. Es ist hier zu unterscheiden zwischen dem gespielten Zweikampf und dem blossen Spielen mit auf Stangen gesteckten Windrädchen ohne Gegner. Zum Thema der Windrädchenlanze, bzw. der mit diesem Spielzeug gegeneinander kämpfenden Knaben, ein besonders von 1500–25 gängig werdender Topos, hat sich der Autor dieses Neujahrsblattes in der Festschrift für Hugo Schneider 1981^{54a} eingehend geäußert. Der damals publizierte Katalog an Vorkommen dieses Motivs könnte heute bedeutend erweitert werden, vor allem dank der Angaben von Malcolm Jones, für die auch an dieser Stelle gedankt sei.^{54b} Die früheste uns bekannte Darstellung eines eigentlichen Kinderduells enthält ein Ornamentstich des Israel van Meckenem, datierbar in die Jahre um 1475. Man sieht darauf das Christuskind mit Unterstützung eines Engels gegen Johannes Baptist, dem ebenfalls ein Engel den Rücken stärkt, anrennen. Die Kinder tragen hier als Kleidung lose am Hals befestigte Tücher.⁵⁵ Israel van Mek-

kenem hat das Thema mit Vorliebe behandelt. Sein Kinderbad (G. 386; B. 187) zeigt einen gestürzten Lanzenspieler, das Blatt «Die spielenden Kinder» (G. 387; B. 188) einen richtigen Steckenpferdreiter.⁵⁶ Auf einem Holzschnitt aus Lyon von 1482 ist ein ungleicher Kampf zwischen einem bekleideten Windrädchen-Lanzenreiter und einem nur mit dem fahrbaren Gehgestell bewaffneten Partner dargestellt.⁵⁷ Die Rückseite der kleinen Kreuztragung des Hieronymus Bosch im Kunsthistorischen Museum in Wien,⁵⁸ die man ins ausgehende 15. Jahrhundert datieren kann, stellt einen nackten Knaben mit fahrbarer Gehstütze und Windrädchenlanze dar. Albrecht Dürer hat in seinem Holzschnittwerk das Motiv zweimal aufgegriffen.⁵⁹ Im Skizzenbuch Hans Holbein d. Ä. von 1502 kämpfen oben auf Folio 19 recto zwei Knäbchen mit Steckenpferden und Windradlanzen gegeneinander und unten Mitte schultert ein weiteres eine ähnliche Waffe⁶⁰ (Abb. 54). Auf dem Titelblatt zur Londoner «Golden Legend», verlegt von Julian Notary 1503/04, findet der Kampf zwischen zwei auf Hähnen reitenden Wildmännchen (?) statt.⁶¹ Kurz nach 1515 schuf der Petrarcameister einen Knaben, der mit der Windrädchenlanze vom Boot aus gegen einen Seesturm kämpft,⁶² und Hans Burgkmair zeigt den kleinen Lanzenreiter auf der Renndecke eines Turnierpferdes im Triumphzug Kaiser Maximilians I.⁶³ Verwiesen sei hier auch noch auf das 1560 entstandene Gemälde von Pieter Brueghel d. Ä. mit den Kinderspielen (Kunsthistorisches Museum Wien), wo der Kampf ohne Steckenpferd ausgefochten wird.

Es kann angenommen werden, dass Hans Herbst die Kupferstiche des Israel van Meckenem kannte und sich hauptsächlich von ihnen inspirieren liess; wobei allerdings zu berücksichtigen ist, dass das Motiv zu seiner Zeit offenbar sehr verbreitet war. Die Abhängigkeit von Israel van Meckenem ist auch für die Narren im Turnier (ähnlich den Moriskentänzern) und viele auf der Krämer- und Nemoseite ausgebreiteten Gebrauchsgegenstände zu vermuten; es fallen hier vor allem die zwölf Darstellungen Israels aus dem Alltagsleben in Betracht.⁶⁴

Der «Nemo» und seine zerbrochene Welt (zweite Bildhälfte)

In der zweiten Hälfte des Mittelteils, von der Schauseite abgewendet, findet man den «Niemand». Er sitzt unter einem flatternden Schriftband auf einem hölzernen Zuber und nimmt – den Kopf mit der Hand gestützt – dieselbe Stellung ein, wie der nachdenkliche Jüngling im Gedicht des Walter von der Vogelweide (Abb. 55). Doch scheint er weniger zu philosophieren als vielmehr missmutig in sich gekehrt zu sein. Die rund um ihn

56 Abb.: Katalog der Gedenkausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln 1953/54, Taf. 8 + 9.

57 Abb. bei A. M. Hind, *An Introduction to a history of Woodcut*, II, London 1935, p. 605.

58 Abb. bei L. Baldass, *Jeronymus Bosch*, Wien-München 1968, p. 17 Abb. 1; Wüthrich (vgl. Anm. 54a), S. 285 Abb. 14.

59 *Marienleben, die Heilige Familie in Ägypten* (um 1504), B 90, M 202, Hollstein 202; *Ex Libris für Willibald Pirckheimer* (um 1503), B. app. 52, M 280, Hollstein 280.

60 Hanspeter Landolt, *Das Skizzenbuch Hans Holbeins des Älteren im Kupferstichkabinett Basel*, Olten 1960, Faksimileband fol. 19 recto.

61 A. M. Hind [vgl. Anm. 57], II, p. 735. – Hier Abb. 30.

62 Abb. bei Scheidig, p. 276.

63 G. Hirth, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch I.199*. (Holzschnitt von 1516); Wüthrich (vgl. Anm. 54a), S. 279 Abb. 1.

64 Geisberg, *Bilder-Katalog No. 401–412*; vgl. auch den Katalog der Gedenkausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln 1953/54, No. 117 ff.

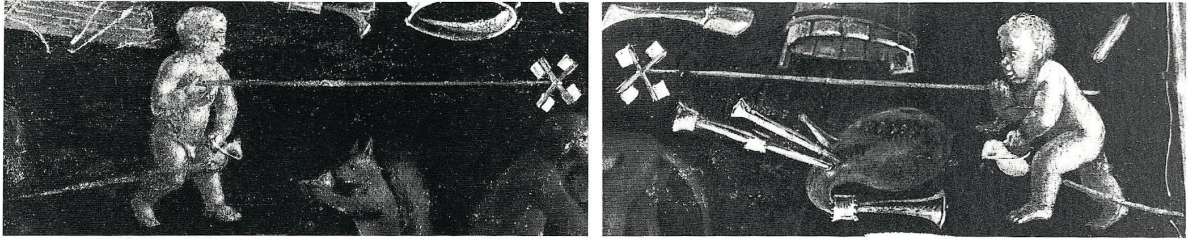


Abb. 53a + b Windrädchenlanzenkämpfer



Abb. 54 Skizzenbuch des Hans Holbein d. Ä., 1502. Kupferstichkabinett Basel (U.XX.19, fol. 19 recto, Ausschnitt).
Oben Mitte zwei Windrädchenlanzenkämpfer

herum liegenden zerbrochenen Gegenstände sind in bezug auf ihren Zustand das Resultat seiner ihm angekreideten anonymen Tätigkeit. Nemo, dem mit einem Malschloss die Lippen versperrt sind, kann nicht reden und muss die Schuld für alle Ungeschicklichkeit, Nachlässigkeit und auch böartige Liederlichkeit von Knechten und Mägden übernehmen. «Niemand» hat den Topf zerschlagen, «Niemand» den Strohhelg des Stuhles eingedrückt, «Niemand» hat die Saiten des Hackbretts zum Reißen gebracht. Als Personifikation eines unbestimmbaren Fürworts wird er ungerechterweise mit Schuld beladen. Wegen des Schlosses kann er sich nicht «verantworten», d. h. verteidigen; das stimmt ihn traurig. Wie beim Krämer handelt es sich hier um eine im 16. Jahrhundert volkstümliche und jedermann vertraute Figur. Vögelin hat schon 1871, gleich nach seiner Entdeckung der Tischplatte, die Gestalt des Nemo motivgeschichtlich untersucht.¹ Er griff zuerst auf Wattenbach und die Geschichte vom sogenannten «Heiligen Niemand» zurück², dann auf Weller und den volkstümlichen «Nemo»³; es waren Vögelin schon der weiter unten ausführlich zu behandelnde Text von Jörg Schan und das Flugblatt von Albrecht Kunne bekannt. Rudolf Wackernagels letzte Schrift⁴, die weitere literarische Nachweisungen des Nemo bietet, war ihm geläufig, und selbstverständlich hatte er auch Huttens Nemo-Gedicht, und zwar sowohl in der Erstausgabe von 1510 als auch in der revidierten von 1518⁵, gelesen. Vögelin schloss, dass Huttens Verse auf den Maler der Tischplatte keinen Einfluss ausgeübt hätten, wohl aber auf die Herausgeber der damals publizierten Flugblätter. Die erste Basler Ausgabe von Huttens Nemo erschien bei Froben erst 1519; es wäre demnach falsch, auf eine direkte Basler Konfrontation zwischen diesem Opus, bzw. seines Titelholzschnittes, und dem Vorhaben des Hans Herbst eine Verbindung schliessen zu wollen. In seinen Aussagen stützte sich Vögelin weitgehend auf Forschungsergebnisse von Gottfried Kinkel, dem Zürcher Professor für Archäologie und Kunstgeschichte an der Eidgenössischen Technischen Hochschule, der bereits vor Auffindung der Platte aufgrund der Beschreibung Sandrarts in einer Sitzung der Antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, am 30. April 1870, einen Vortrag über den Heiligen Niemand gehalten hatte.⁶ Kinkel war damals noch der Meinung, dass Holbein den «Sanctus Nemo» gemalt habe, den er von Wattenbach her kannte; er korrigierte diese Ansicht in seiner 1876 erschienenen Abhandlung über «Bemalte Tischplatten».⁷

Unter Beizug einer glänzenden alten Vorarbeit von Johannes Bolte⁸ verfasste Gerta Calmann im «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» (23, 1960, S. 60–104) eine umfassende monographische Abhandlung über den Nemo, eine Schrift, die gleicherweise den philologisch-volkstümlichen wie auch den kunstwissenschaftlichen Aspekt des Themas beleuchtet. Die erste bildhafte Darstellung des Nemo, in der Art wie sie

- 1 Frankfurter Zeitung 1871, No. 237.
- 2 Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit NF XIII 1866, Sp. 361, 393; NF XIV 1867, Sp. 205
- 3 Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, NF XIII, 1866, Sp. 179.
- 4 R. Wackernagel, Johann Fischart von Strassburg und Basels Antheil an ihm, Basel 1870, p. 101, 192, 194 f.
- 5 Nach E. Boecking, Index bibliographicus, I, Wien 1859.
- 6 Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde I, Jg. 3, p. 205 = 26. Jahresbericht über die Verrichtungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 1870, Sitzung Nr. 18. – Archiv der AGZ (im Schweizerischen Landesmuseum Zürich), Protokoll Bd. VI, S. 22 (30.4.1870).
- 7 Gottfried Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, S. 403. Vgl. auch seinen Vortrag vom 30.1.1875 (Archiv der AGZ im SLM, Protokoll Bd. VI, S. 160).
- 8 Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 29/30, Weimar 1894, S. 9 ff.

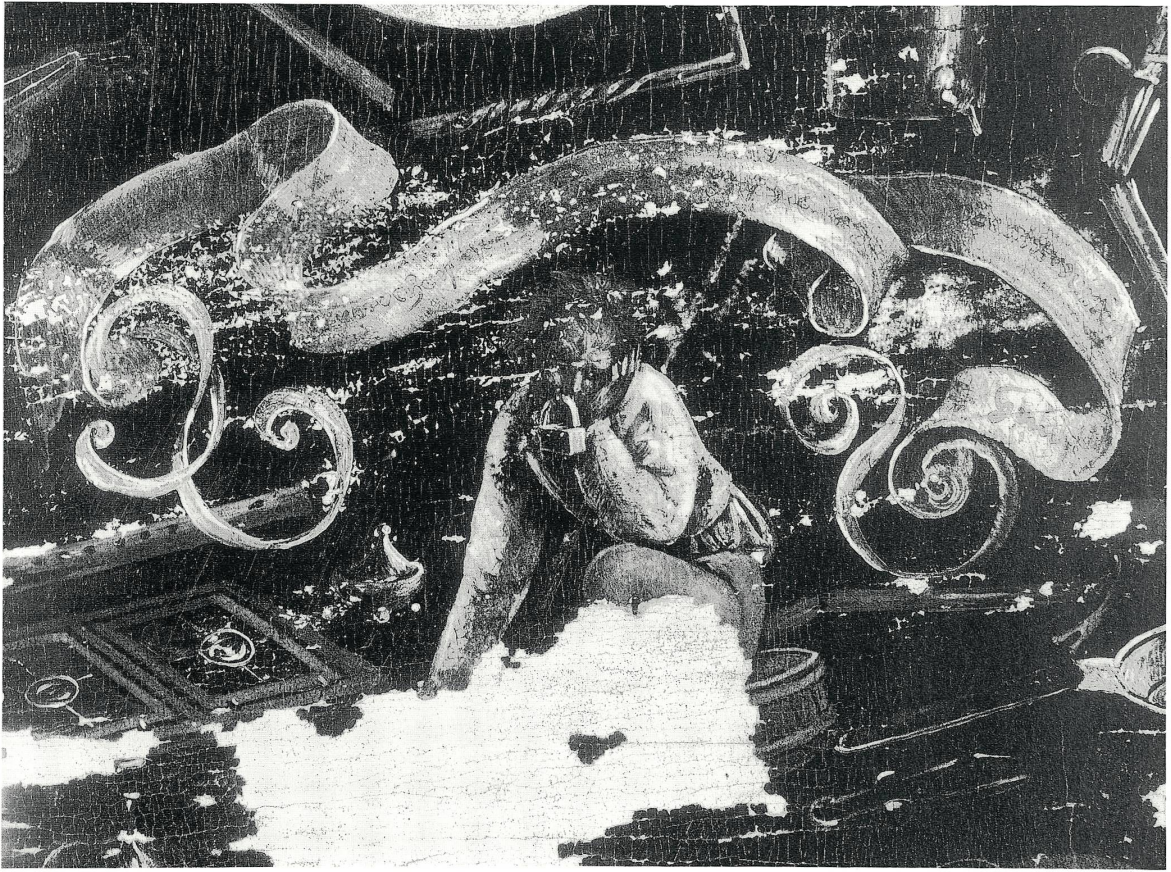


Abb. 55 Der Nemo (sogenannter Heiliger Niemand)

einigermaßen vergleichbar auf dem Holbeintisch in Erscheinung tritt, scheint ein Einblattholzschnitt mit Text, beziehungsweise ein Flugblatt in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Einblatt I, 47) zu sein (Abb. 56). Es ist ein Produkt der Memminger Offizin des Albrecht Kunne von Duderstadt. Darauf verwies zuerst Weller 1862⁹, während Bolte es erstmals 1894 abbildete.¹⁰

Wie aus dem 133zeiligen Gedicht unter dem Holzschnitt hervorgeht, gründet sich die Figur des Nemo auf das Werk eines sonst unbekanntes Schärers Jörg Schan von Strassburg. Nach dem Buchdruckerlexikon des 16. Jahrhunderts von Josef Benzing (Frankfurt 1952, S. 122) war Albrecht Kunne von Duderstadt tätig in Memmingen von 1480–1519. Schon Weller (1862 und später) datierte das Flugblatt aus Kunnes Verlag in die Jahre um 1510, woran die meisten späteren Autoren festhielten, so auch Calmann («not later than 1507»)¹¹. Es ist indessen durchaus möglich, dass es schon kurz vor 1500 geschaffen wurde; andererseits kann man die Datierung bis um 1519 ausdehnen. Im Prinzip kommt die ganze Zeit von Kunnes Verlegertätigkeit in Frage.¹² Das würde heissen, dass das Blatt nicht unbedingt vor dem Holbeintisch von 1515 entstanden sein muss. Der Autor, Jörg Schan, ist uns nur durch Kunnes Flugblatt bekannt. Man kann nicht ganz ausschliessen, dass Schan selbst Gedicht und Darstellungsskizze an Kunne geliefert hat; in diesem Fall hätte Kunne nicht – wie Calmann glaubt – auf ein schon früher zu Strassburg herausgekommenes Blatt von Schan zurückgegriffen. Es heisst in Kunnes Textgedicht (Zeile 121 ff.): «Gegen dem der ditz hat dicht vnd geschnitten / Wann er vor nit gedichtet hant [was wohl soviel heisst, als dass der Autor, Schan, hier zum erstenmal ein Gedicht verfasste] / Darumb ist es wol ain spott / Das ich mich semlichs nyem an / Mein nam der haist Jörg schan / Ain scherer zu Strassburg gesessen [also war Schan zur Zeit der Abfassung des Gedichts möglicherweise nicht mehr in Strassburg].»

Nach Gerta Calmann gibt es noch ein weiteres frühes Nemo-Flugblatt, das von Jacob Winter in Magdeburg publiziert worden ist (Abb. 57). Sie bildet es ab nach «J. Halle Antiquariat München, Katalog LXV, 1927, No. 422, S.154»¹³ und datiert es wie dort auf die Zeit zwischen 1507–1510, wobei sie glaubt, dass es nicht vor Kunnes Blatt denkbar sei. In dieser Beziehung widerspricht sie sich zwar, indem sie einerseits von der «earliest imitation of [Schan's!]» spricht, andererseits aber betont, die «Composition sei unabhängig von derjenigen Schans». Jacob Winter war in Magdeburg tätig von 1506–1513¹⁴, so dass man dessen Flugblatt unbedingt zeitlich vor dem Holbeintisch ansetzen muss.

Weil sich die Nemytypen von Kunne und Winter verwandt sind, mögen sie sich auf eine gemeinsame Vorlage beziehen. Der Nemo des Holbeintisches verkörpert einen anderen Typ; er tritt nicht in Bewegung – wie bei den erwähnten Flugblättern –, sondern in Ruhestellung auf. Da beide

9 Vgl. Anm. 3, ferner in: Annalen der poetischen National-Literatur 1862–64, II, p. 456; Repertorium typographicum 1864–74, No. 600.

10 Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 1894, S. 10. – Zuletzt bei: Stefanie Poley, Unter der Maske des Narren, Stuttgart 1981, S. 186, Abb. 223.

11 G. Calmann, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 23, 1960, p. 61.

12 Vgl. Calmann p. 61 f., Anm. 10. – Peter-Klaus Schuster, in: St. Poley (siehe Anm. 10), «vor 1507».

13 Vgl. Calmann p. 73, Anm. 89. – Hier Abb. 57.

14 Nach Josef Benzing, Buchdruckerlexikon des 16. Jh., S. 114.

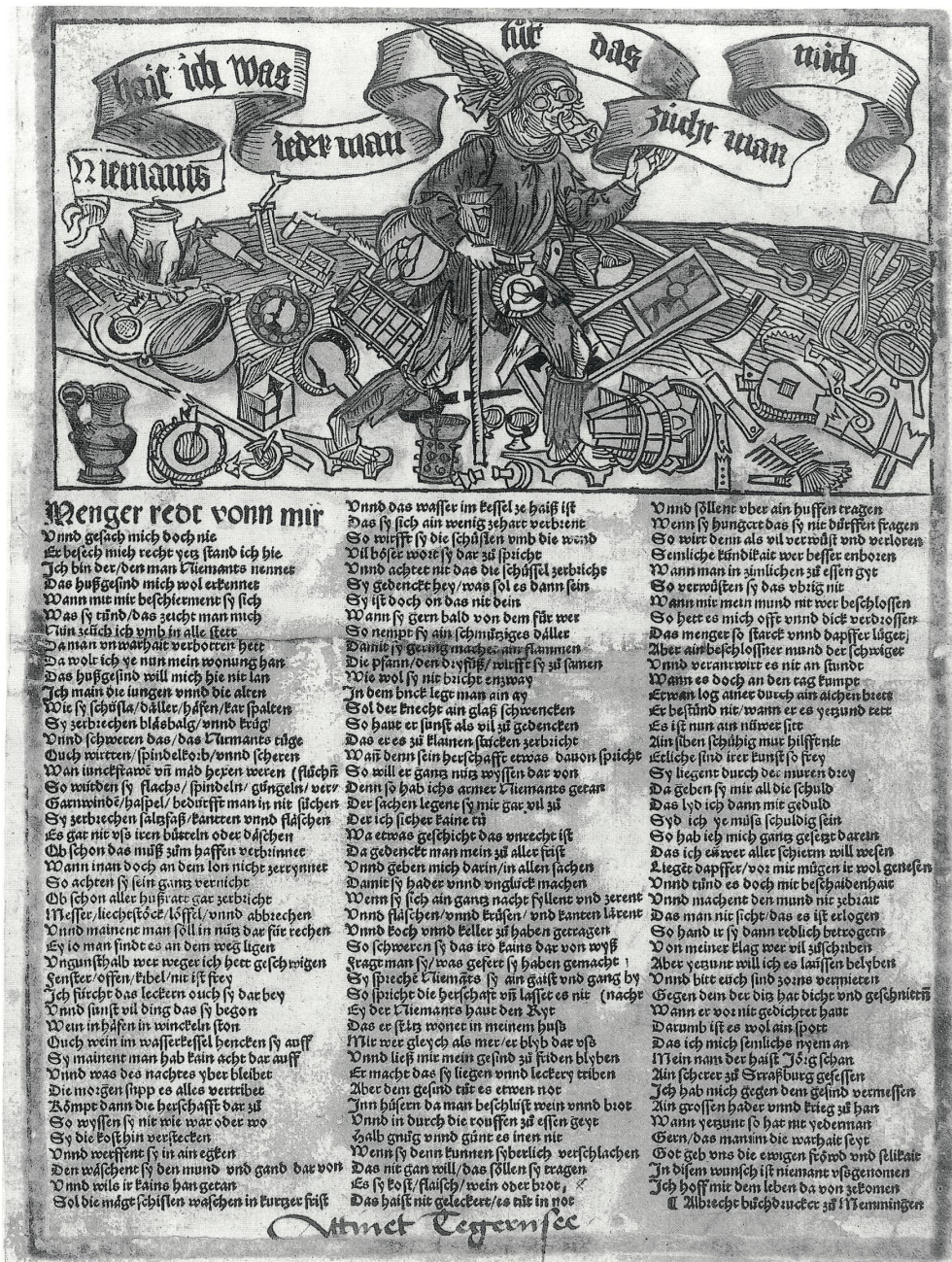


Abb. 56 Flugblatt mit dem «Niemand» von Jörg Schan, verlegt von Albrecht Kunne in Memmingen, um 1510

Typen ungefähr gleichzeitig, beziehungsweise kurz nach 1500 in Erscheinung treten, ist es – jedenfalls bevor neue Funde gemacht werden – nicht möglich, den Urtyp zu bestimmen. Wegen seiner urwüchsigen und einfach knappen Gestalt hat der Nemo auf dem von Kunne verlegten Blatt bisher als der ursprüngliche gegolten. Er sei denn hier auch zuerst beschrieben.

Der Schanche Typ des Nemo, so wie er auf Kunnes Flugblatt (Abb. 56) in Erscheinung tritt, schreitet mit einem Wanderstab über eine ungegliederte Fläche, auf der 35 zerbrochene Gebrauchsgegenstände ausgebreitet sind. Calmann identifiziert diesen Nemo (ebenso wie diejenigen von Winter und alle davon abhängigen späteren Formulierungen) als Narren («fool») und begründet das mit dem Malschloss am Mund, der Brille auf der Nase, den zerrissenen Kleidern, dem aufgeschlitzten Geldbeutel, aus dem das Geld fällt, und den auffälligen Vogelflügeln am Hut. (Diesem Flügel widmet sie besondere Aufmerksamkeit; bei Hans Herbst fehlt er.) Ich sehe mich nicht in die Lage versetzt, Calmann in diesem Punkt beizupflichten, obwohl sie ihre Argumente im einzelnen überzeugend vorbringt.

Uns scheint Kunnes Nemo eher ein armer Tropf zu sein, ein Ausgestossener, der einem unentrinnbaren Schicksal unterworfen ist, ohne sich wehren zu können; er ist eine auf tragische Weise verkommene Existenz. Dass sein Elend unverschuldet ist, scheint uns das Wesentliche zu sein; er hat es sich nicht zugezogen, weil er ein Narr oder Idiot ist; sein bedauernswerter Zustand ist schicksalsbedingt. In einer kaum veränderten zweiten Fassung von Schans Flugblatt bezieht sich Nemo sogar ausdrücklich auf Christus als sein Vorbild.^{14a} Vergleichbar mit der Tischplatte sind nur das Schloss am Mund und die zerbrochenen Geräte.

Winters Nemo (Abb. 57) wandelt nicht durch ein neutrales Gelände, sondern durch einen Innenraum, auf dessen Boden und an dessen Wand etwa 37 zerbrochene Objekte vorhanden sind. Er macht nicht mehr den Eindruck eines armen Teufels, sondern vielmehr den des ewigen Juden, der ruhelos umhergetrieben wird in einem sinn- und endlosen *Circulus vitiosus*. Es fällt seine bessere Kleidung auf, die sich durch Zaddeln, Puffärmel und einen grossen Umlegekragen auszeichnet. Den Hut schmücken zwei Vogelflügel, was an Merkur, den geschäftigen und ubiquen Flügelgott erinnert, der unter anderem auch der Gott der in Haus und Hof bediensteten Knechte und Mägde gewesen sein soll. Von rechts steigt aus einem Kellergewölbe eine ältliche Magd; sie bringt aus einem noch tropfenden Fass Wein in einer Kanne; links sitzt ein Liebespaar und grinst dem vorbeischreitenden Nemo hämisch zu. Es scheint, dass diese Darstellung aus dem Niederdeutschen Kulturkreis auf Herbst keinen direkten Einfluss ausgeübt hat, was auch aus den zum Teil anderen Gerätschaften abzulesen ist.

Herbsts Nemo (Abb. 55) ist anständig gekleidet, wenn auch einfach und durchaus volksverbunden; sein Leiden ist durch die sitzende Denkerstellung und den traurigen Gesichtsausdruck fühlbarer und ergreifender ausgedrückt; seine seelische Verfassung regt zum Mitleid an. Die prägnantere Formulierung des Tragischen könnte Herbsts eigene Leistung sein. Er bezog sich vermutlich auf Präfigurationen, wie sie ihm etwa in einem Flugblatt von der Art Kunnes vorgekommen sein mögen. Die Gegenstände, die bei Herbst sehr ähnlich wie bei Kunne erscheinen, können eine solche Beeinflussung unterstreichen. Eingewirkt haben mag auf Herbst auch die bei Sebaldus Striblita in Erfurt 1510 erstmals publizierte Schrift von Ulrich von Hutten.¹⁵ Das Gedicht des eigenwilligen Humanisten bestand ursprünglich aus 48 Distichen und wurde zwischen Ostern 1507 und März 1509 in Frankfurt an der Oder für den Freund Fabianus Zonarius verfasst. 1518 erschien es verändert und erweitert auf 78 Distichen.¹⁶ In dieser Ausgabe steht am Anfang eine Paraphrase (1–36), in der die Personifizierung des Nemo in allen möglichen Anwendungen durchexerziert wird. Als geistige Vorlage diente Hutten dabei die Legende vom Heiligen Nemo, die seit dem 13. Jahrhundert immer wieder neu geschrieben worden ist. Es werden darin die das Wort «nemo» enthaltenden Sätze der Bibel aufgeführt; durch die Umwertung des Wortes in einen Eigennamen ergeben sich ulkig und zugleich gotteslästerlich wirkende Taten und Fähigkeiten eines Gott ebenbürtigen Wesens (zum Beispiel: «Dies formabuntur et Nemo in eis» [Psalm 138, 16]; «Si [Deus] destruxerit, Nemo est qui aedificet» [Job. 12,14]; «Nemo enim potest haec signa facere, quae tu facis» [Jesus] [Joh. 3,2]; «[Deus] claudit et Nemo aperit» [Apocal. 3,7]).¹⁷ Der Schalkstreich basiert offenbar auf einer Schrift von 1290, verfasst von einem gewissen Radulfus aus Anjou, die sich zwar selbst nicht erhalten hat, aber zu der eine zeitgenössische Gegenschrift von Stephanus de San Georgio existiert. Die übrigen bekannten Versionen der Legende vom 14.–16. Jahrhundert scheinen alle direkt oder indirekt auf Radulfus' Schrift zu fassen, so auch diejenige Huttens. Bei ihm ist die Person des Nemo allerdings nicht mehr religiöser Art, sondern allgemein menschlicher; sie läuft deshalb fast folgerichtig aus in die volkstümliche Figur des Nemo, so wie man sie aus den deutschen Flugblättern kurz nach 1500 kennt.¹⁸ Den Schluss macht Hutten mit einer Anspielung auf die List des Odysseus [in der älteren kürzeren Fassung stand sie am Anfang].¹⁹ Das Reimgedicht Huttens wurde 1820 verdeutscht von E. J. H. Münch in Aarau.²⁰ Auf dem Holzschnitt, der das Titelblatt der Erfurter Erstausgabe von 1510²¹ zierte, wird bezeichnenderweise nur auf den Sündenbock Nemo hingewiesen, wodurch sich dieses Bild in inhaltlicher, aber nicht formaler Abhängigkeit der Formulierung von Schan (beziehungsweise von Kunne) und Winter befindet. Einige bedeutsame Änderungen sind jedoch festzustellen. Der Nemo erscheint nicht mehr als armer Kerl, son-

15 Calmann [vgl. Anm. 11], p. 77 ff.; Josef Benzing, Ulrich von Hutten und seine Drucker [Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 6], Wiesbaden 1956, p. 22.

16 Nemo II, zuerst in Augsburg bei Johannes Miller, vgl. J. Benzing [Anmerkung 15], p. 45.

17 J. Bolte, in: *Alemannia* 16, 1888 Bonn, S. 193–201; W. Wattenbach, in: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 13, 1866, Sp. 361 f.; 14, 1867, Sp. 205; 15, 1868, Sp. 39; P. Hch. Denifle, in: *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters IV*, Freiburg i. Br. 1888, S. 330–348.

18 Vgl. Huttens Distichen, 37–76.

19 Vgl. *Odyssee IX*.366.

20 In: *Erheiterungen*, I, 1820, Aarau, p. 175 ff.; lateinische Ausgabe desselben, *Opera quae extant omnia*, Tomus II, p. 310 ff., Berlin 1822.

21 Exemplare in: British Museum, UB Würzburg. – Abb. bei G. Calmann, Taf. 11a.



Abb. 58 Gebäckmodel mit dem «Niemand» (Ausformung), 1655. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Inv. LM 142.2)

dern als reich gekleideter Herr, vielleicht sogar als Gelehrter, mit Barett, pelzverbrämtem Rock und Schuhen nach der neuesten Mode. Er hat die Hände seitlich erhoben und erweckt deshalb einen etwas verzweifelten Eindruck. Der Mund mit dem doppelten Spitzbart ist nicht mehr verschlossen, denn er spricht ja in Huttens Gedicht selbst. Er steht in einer Landschaft, in der auf dem Boden die vielen beschädigten Gerätschaften (etwa 23) verstreut sind. Hinten rechts thront ein Schloss auf der Höhe, von wo der vornehme Mann, der am Hang im Mittelgrund offenbar eine Dame zu verführen probiert, herzustammen scheint²²; links in einem Haus ergeben sich zwei Mägde dem Trunk und dem Nichtstun.

Zu untersuchen wäre noch ein Wandgemälde auf der von 1500 bis 1511 erneuerten spätgotischen Burg Reifenstein bei Sterzing im Südtirol, wo sich nach Angabe von Heinrich Kohlhaussen²³ ein Nemobild befindet. Der Niemand soll hier als Sündenbock in zerschlissenen Gewand auftreten, was auf die Abhängigkeit eines Flugblattes vom Typ Schan/Kunne schliessen lässt.

Die übrigen und nach 1515 zu datierenden Darstellungen²⁴ können bis auf drei hier übergangen werden. Sehr ähnlich wie auf dem Tisch kommt der Nemo auf einem Kuchenmodell von 1655 im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich vor²⁵ (Abb. 58); es handelt sich dabei offensichtlich um eine direkte, in eine runde Komposition gepresste Kopie der Herbstischen Malerei. Dagegen scheint ein Zürcher Kalenderblatt von 1563 (Abb. 59), auf dessen oberer Bordüre eine sehr schöne Nemodarstellung vorkommt, nicht vom Tisch, der damals ja noch nicht in Zürich war, abhängig zu sein, sondern vielmehr vom Typus Schan/Kunne, wozu die Figur mit dem Wanderstab, das Gerät und der Titeltext hinweisen. Dieses bis vor kurzem unbekannte Blatt wurde 1972 von der Bibliothèque Nationale in Paris erworben.²⁶ Neu ist bei dieser Fassung die Magd rechts, die mit der Rute in der Hand ein Kind schilt. Dieses weist in seiner Not auf den durch einen Laubengang voll kaputter Gegenstände schreitenden Nemo als Sündenbock. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang hier auch noch auf die volkstümliche französische Figur des «Guillot le Songeur», der dem Nemo verwandt ist.^{26a}

*

Nach diesem motivgeschichtlichen Exkurs sei nun die Frage des Nemo, so wie sie Hans Herbst wiedergibt, untersucht (Abb. 55, 61). Leider ist die Gestalt nicht ganz erhalten; an ihrer Beinpartie befindet sich eine grössere Fehlstelle. Immerhin sind die wesentlichen Teile der Figur vorhanden, und die fehlenden kann man sich unschwer vorstellen. Der Niemand sitzt auf einem umgekehrten Holzbottich mit einem angezogenen und einem (zwar fehlenden, aber erschliessbaren) ausgestreckten Bein.

22 Eventuell Anspielung auf Huttens Distichon 75 «In me tuta fides; aude committere lecto / Meminis, uxorem qui cupit esse probam».

23 Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1936–39, S. 23.

24 Weitere Nemodarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts: In Abhängigkeit von Schan/Kunne:

1. Flugblatt Nürnberg um 1533 (bei Hans Guldenmund), Holzschnitt von Erhard Schön (Abb. Calmann 10a; Geisberg No. 1158; vgl. Hch. Röttinger, Erhard Schön und Niklas Stör, Strassburg 1925, No. 158; zuletzt abgebildet im «Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur», Stuttgart 1987, Sp. 1287–1290). – Ziemlich genaue Kopie danach von Moritz Wellhöffer, Augsburg, um 1580 (vgl. Röttinger, S. 131).

2. Flugblatt Strassburg 1533, mit protestantischem Text (Calmann, p. 84f.).

3. Flugblatt England 1533 oder kurz danach, mit gleichem Holzschnitt wie 2 (Abb. Calmann 9 b, p. 85).

In Abhängigkeit von Winter:

4. Holzschnitt Niederdeutschland 1596 (Abb. Calmann 9f.).

In Abhängigkeit von Brueghels «Elck» mit Windlicht:

(Vgl. Charles de Tolnay, Die Zeichnungen Pieter Bruegels, Zürich 1952, Taf. XXXII; Kupferstich von H. Cock (Abb. Calmann 12b);

5. Augsburg 1590 (Abb. Calmann 10c; Hermann Wäscher, Das deutsche Flugblatt I, Dresden 1955, p. 12.).

5.a Joh. Trautner Nürnberg, 18. Jh.

6. Paulus Fürst Nürnberg 1570 (Abb. Calmann 9e).

Weitere Fassungen:

7. Huttens Nemo I, Wittenberg bei Johann Rhau Grunenberg 1516 (Abb. Calmann 11b).

8. Huttens Nemo I, Wittenberg bei Johann Rhau Grunenberg 1518 (Abb. Calmann 11c).

9. Huttens Nemo II, Augsburg bei Johannes Miller 1518, Holzschnitt des Petrarcameisters (Abb. Calmann 11d; Jos. Benzing Abb. S. 47).

10. Huttens Nemo II, Leipzig 1518 (Abb. Calmann 11e).

11. Nürnberg 1533, Holzschnitt von Georg Pencz, der «Nevim» mit tschechischem Text (Abb. Calmann 10f.; Geisberg No. 1008; vgl. Hch. Röttinger, Georg Pencz, Strassburg 1914, No. 26).

12. Wolfgang Strauch, Nürnberg 1570, Kupferstich (Abb. Calmann 10b).

13. Holzschnitt in: J. Colerus «Calendarium Perpetuum» II, Wittenberg 1607, fol. I, 4a (Abb. Calmann 10d).

25 Landesmuseum Inv. LM 142.4; Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 8, 1906, S. 314 f. [R. Wegeli]; Alte Zürcher Gebäckmodel, Ausstellungskatalog Haus zum Rechberg, Zürich 1970, p. 29 Nr. 35 [R. Schnyder].

26 Gazette des Beaux-Arts, Tome 81, 2. 1973, p. 17; Nouvelle de l'Estampe, 8. 1973, p. 29.

26a J. Adhémar, Populäre Druckgraphik Europas. Frankreich, München 1968, Taf. 27.



Abb. 59 Kalenderblatt aus Zürich, 1563. Kopfbild mit Darstellung des «Niemand». Bibliothèque Nationale Paris

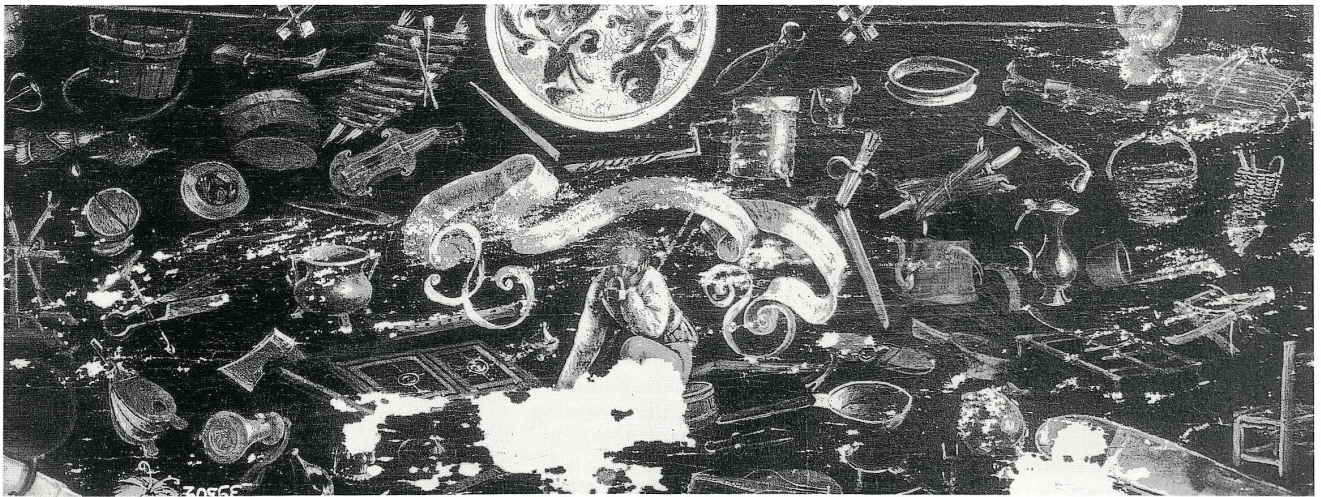


Abb. 60 Das Feld des Nemo mit den vielen zerbrochenen Haushaltgeräten und Musikinstrumenten

Den rechten, nach unten gestreckten Arm und die (daran fehlende) Hand scheint er auf das gestreckte Bein zu stützen, so wie es auf dem Kuchenmodel von 1655 (Abb. 58), der sich vermutlich noch an die unverletzte Tischplatte anschliessen konnte, abzulesen ist. In die linke flache Hand hat der Nemo den geneigten, bekümmerten Kopf geschmiegt. Das blonde oder weisse Haupthaar scheint etwas schütter, jedenfalls gestäubt, die Stirn ist in V-förmige Falten gelegt, die Lippen sind mit einem schweren, rechteckigen Malschloss versperrt. Einfach, aber keineswegs ungepflegt wirkt die Kleidung: zwischen einem helloliven Ärmelwams und roten Hosen quillt an der Seite und am Rücken ein zerknautschtes weisses Hemd hervor. Da beide Unterschenkel und Füße fehlen, kann über die Schuhe nur vermutungsweise eine Aussage gemacht werden. Bei Kunne und Winter trägt der Nemo auffällige Holzstöckelschuhe mit spitz nach hinten auslaufenden Absatzpartien, auf dem Kuchenmodel von 1655 scheint er hinuntergerutschte Socken und einfache Pantoffeln zu tragen. Vielleicht war er aber ebenso barfuss wie der Krämer der Gegenseite. Auf den besorgten und Mitleid erregenden Gesichtsausdruck des alterslosen Gesellen wurde schon hingewiesen. Der Blick ist schräg abwärts auf den Boden gerichtet.

Von einer Landschaft, wie bei Huttens Erstaussgabe, oder von einem Raum, wie bei Winter, ist nicht die Rede. Nemo sitzt inmitten einer grossen Menge meist zerbrochenen Geräts, gleichsam als kleine Unwichtigkeit; von einem Boden wie bei Kunne ist ebenfalls keine Spur zu sehen. Die Objekte schweben in einer raumlosen Atmosphäre. Ihr Massstab ist nur zum Teil der Grösse des Niemand angemessen, so etwa Stuhl, Rost, Zuber. Die kleineren Gegenstände erscheinen dagegen bis zu dreimal vergrössert. Dasselbe Schwanken in den Grössenverhältnissen lässt sich übrigens auch auf der Krämerseite feststellen, wo die Affen gleich gross wie ihr menschliches Opfer sind und mehrere Dinge wenigstens doppelten Umfang annehmen. Seltsam erscheint es, dass diese Unstimmigkeiten weder auffallen noch stören und auch an der künstlerischen Fähigkeit des Malers keine Zweifel aufkommen lassen.

Bei Herbst ist der Nemo nicht mehr die dominierende Figur wie auf den besprochenen Flugblättern; sie verlöre sich fast im Durcheinander des Gerümpels, wenn sie nicht durch ein über ihrem Haupt entrolltes und verschlungenes Schriftband herausgehoben würde (Abb. 60). Der darauf notierte Text in spätgotischer Kursive ist nicht vollständig erhalten, doch lassen sich die fehlenden oder verletzten Stellen erschliessen. Erschwerend wirken sich bei der Lektüre die zur Erzielung einer Schattenwirkung eingedunkelten Bandteile aus. Man liest: «Ich [he]iß nieman. All ding / muß ich / zerbrochen ha[n]. D[es] t[r]uren ich, Das ich / nit / [kan] verantworten / mich s» (Die Querstriche geben die Bandwindungen an. Was in eckigen Klammern punktiert steht, ist beschädigt; was nur in eckigen



Abb. 61 Der Nemo (heiliger Niemand)

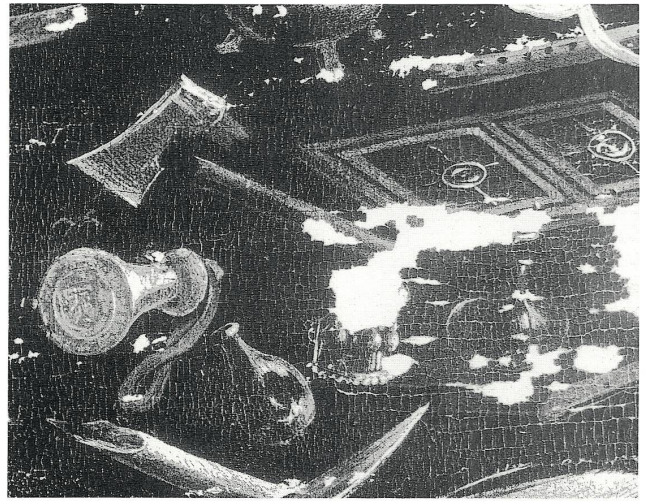


Abb. 63

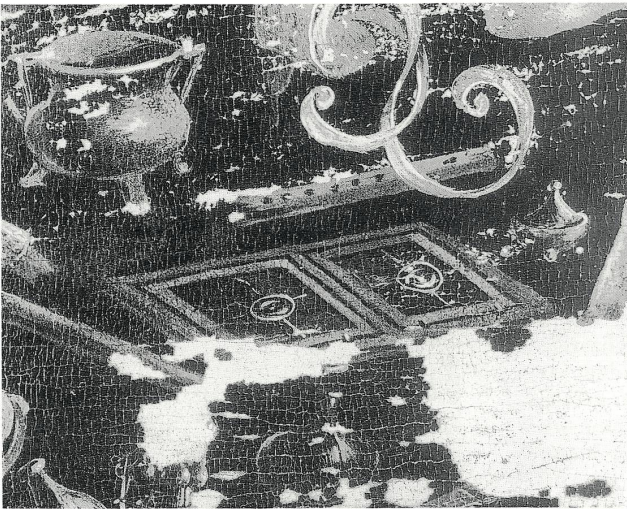


Abb. 62

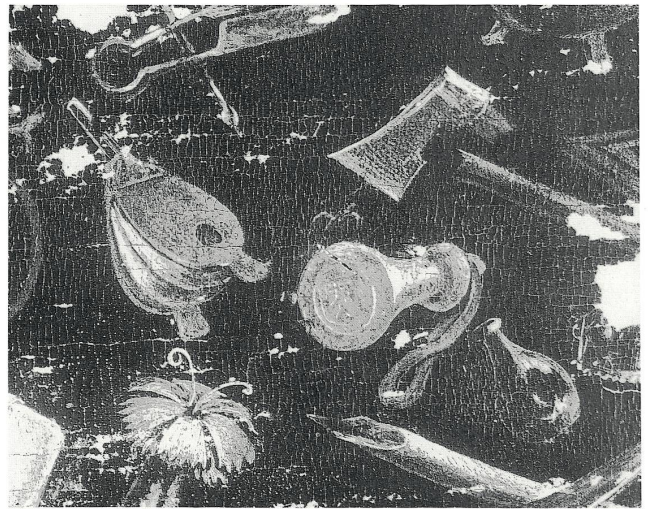


Abb. 64

Klammern steht, fehlt ganz.) Das kleine *s* am Schluss entzieht sich der Deutung. Der Text läuft in unrealistischer Weise über alle Bandwindungen hinweg, teils aufrecht, teils kopfstehend. Er befindet sich bald auf der Vorder-, bald auf der Rückseite. Für die Ergänzungen gibt die Rundschrift auf dem Kuchenmodell (Abb. 58) eine gewisse Sicherheit.²⁷ Im Vergleich mit den übrigen Texten auf Nemobildern ist Herbsts Version einmalig. Es wird in seinem Text auf den bedauernswerten Seelenzustand hingewiesen und gleich auch der Grund dazu angegeben: *Nemo* ist betrübt, weil er sich gegenüber den ungerechten Anschuldigungen nicht verantworten kann. Er ist zum Schweigen verurteilt, was durch das Malschloss evident wird. Er ist kein Narr, wie in Calmann auffasst, sondern eine tragische Figur – wenn auch ohne Grösse.

27 Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 8, 1906, S. 315. – Hier Abb. 58.

Wenn wir im folgenden die einzelnen Gegenstände betrachten, die rund um den *Nemo* herumliegen (Abb. 60), so sei das immer im Vergleich mit dem Flugblatt von Albrecht Kunne getan, denn man darf annehmen, dass dieses Arsenal der Alltagswelt von Hans Herbst im Anschluss an ein vergleichbares druckgraphisches Blatt seiner Zeit konzipiert worden ist. In bezug auf viele der Gegenstände tritt Herbst demnach nur als Kopist in Erscheinung. Das, was auch bei Kunne vorkommt, wird von uns mit einem Stern * bezeichnet. Nicht alle Objekte konnten von uns eindeutig bestimmt werden. Hilfreich erwiesen sich die beiden in Wien angefertigten Umzeichnungen von Šubic und Jasper. Diese Künstler konnten wohl zum Teil noch mehr auf der Tischplatte erkennen, als heute zu sehen ist. Wenn man vorerst vom *Nemo* nach links blickt (Abb. 62), stösst man auf ein kleines weissmetallenes Gefäss in Tropfenform, am ehesten ein irdenes *Öllämpchen*, bei dem der obere Teil, beziehungsweise der Deckel, offenbar ein spaltförmiges Loch aufweist. Die Füsse am bauchigen Unterteil sind kugelförmig. Im Gegensatz zum ähnlichen *Öllämpchen* auf der Krämerseite ist hier der Deckel konkav geformt, und der Griff fehlt. Links daneben ein zweiteiliges *Fenster** mitsamt dem hölzernen Rahmen, scheinbar unbeschädigt. Die eingefügten Gläser setzen sich aus einem runden und zugleich konvexen (?) Zentralstück und vier Quadranten zusammen; die beiden Fensterteile sind zum Aufklappen an der einen Schmalseite durch Schnürringeln miteinander verbunden. Gleichartige Fensterscheiben kann man auf den meisten Nemobildern finden; es handelt sich um eine typische Fensterform der Spätgotik, mit einer gewissen Verwandtschaft zu Butzenscheiben. Über den Scheiben liegt eine am unteren Ende abgebrochene hölzerne *Blockflöte* und ein eiserner *Kochkessel* von bauchiger Form mit drei Füßen, dessen Rundhenkel gebrochen und verbogen ist (Abb. 62). Neben dem Fenster (Abb. 63) eine *Axt** mit zerbrochenem Schaft, darunter eine weitbauchige *Kürbisflasche* aus Glas mit ganz engem Hals. Sie befindet sich zwischen dem Heft eines *Metzgermes-*



Abb. 65

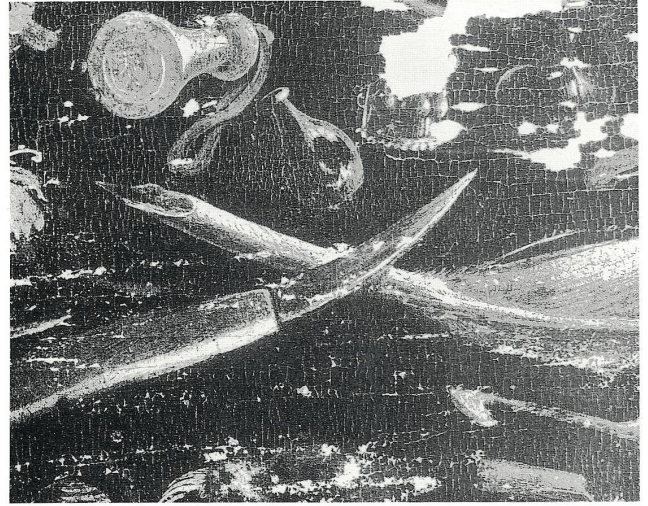


Abb. 67

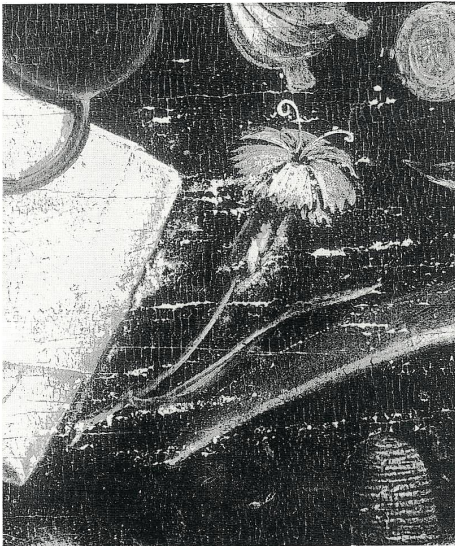


Abb. 66

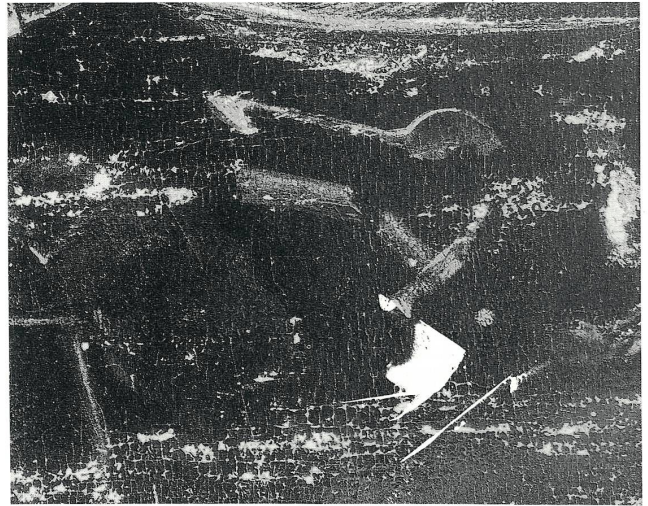


Abb. 68

sers* (in die Fehlstelle unterhalb des Nemo übergehend) und einem fragmentarisch erhaltenen niedrigen *Noppenbecher* aus Glas (links der Flasche). Die obere Hälfte dieses Trinkgefässes liegt in einer kleinen Fehlstelle, weshalb die Höhe nicht genau bestimmt werden kann. Der Boden des Glases zeigt einen wulstigen und gewellten Rand, am unteren Teil des Schafts sind vier grosse Noppen (Buckel) zu erkennen, der linke obere Teil scheint abgebrochen zu sein. Zur Identifikation dieses Gegenstandes führte hier die Umzeichnung von Jasper (Wien 1877/78). Unmittelbar links anschliessend eine zerbrochene birnenförmige *Ampulle* oder kleine Glasflasche, dann das *Petschaft* mit Halteschlaufe als Trompe-l'œil (mit der Künstlersignatur und dem Datum), weiter ein *Blasebalg** (Abb. 64) mit vermutlich beschädigter Luftaustrittsstülpe. Weiter nach links folgt die *Brille* (ein Nasenzwicker) (Abb. 65), die auf dem gefalteten und mit *Papiersiegel* versehenen *Brief* liegt, beide ebenfalls als Trompe-l'œil ausgebildet; dabei eine geöffnete *Tuschschere* (ohne sichtbare Beschädigung). Unter dem Blasebalg findet sich eine rosa-weiße *Gartennelke*, als Trompe-l'œil zu werten (Abb. 66), und unter der Ampulle ein *Federmesser* gekreuzt mit einer zugeschnittenen *Schreibfeder*, beide normalgross und als Augentäuschungen gedacht (Abb. 67). Diese Bildzone weist fünf Gegenstände dieser Art auf, ungerechnet die sehr schlecht erhaltenen, aber ebenfalls dazu gehörenden beiden *Goldmünzen* oberhalb der Tuschschere.

Unter der Feder findet man noch eine *Holzkelle** mit Aufhängehaken und zerbrochenem Schöpfbeal, dann eine vom Griff getrennte *Rundfeile* (kaum erkennbar) und einen *Hammer** mit gebrochenem Schaft (Abb. 68). Fährt man im oberen Teil des Feldes fort, so stösst man über der Brille auf einen sechsspeichigen hölzernen *Spinnhaspel* auf Doppelfuss, dessen U-förmige Speichenenden zum Teil zerbrochen sind²⁸ (Abb. 69). Der dazugehörige *Spinnrocken* liegt unmittelbar darüber (Abb. 70); der spiralig bemalte Stock ist gebrochen und es fehlt der Fuss. Der Hanfkegel wird mit einem roten Band zusammengehalten. Gleich daneben die aufgewickelte *Spindel* (Aufwickelholz mit Garn) und ein sehr kleiner *Metallring*, eventuell ein Führungssring für das Garn (Abb. 71). Weiter oben, schon in die Krämmerseite hinübergreifend, kommt ein dreisaitiges *Trumbscheit* (Nonnentrompete) (Abb. 72), das nur noch eine gesprungene und eine halbe Saite besitzt, ein *Holzklöppel* oder Holzbildhauerhammer mit gebrochenem Griff (auch Abb. 70) und eine grosse *Maultrommel* oder *Trümpy*²⁹ (Abb. 70). Direkt unter den Windrädchenlanzen des einen Steckenpferdreiters steht ein *Holzzuber** (Abb. 71), dessen unterer Holzreifen abgesprungen ist. Bei den auf Jörg Schan fussenden Flugblättern ist der Zerstörungsgrad weiter fortgeschritten: die Dauben liegen gebündelt in den losen Reifen. Rechts neben dem Zuber ein *Küfermesser* und eine ovale *Holzdose* (Spanschachtel) mit gelöstem Boden, eventuell ein Kornmass (Sester) (Abb. 73). Neben dem zentralen Wap-

28 Vgl. Holzschnitt von Leonhard Beck von 1523 (Abb. bei Geisberg, No. 133).

29 Vgl. die 4 gleichen Instrumente auf der Krämmerseite; Text oben S. 94, Anmerkung 44.

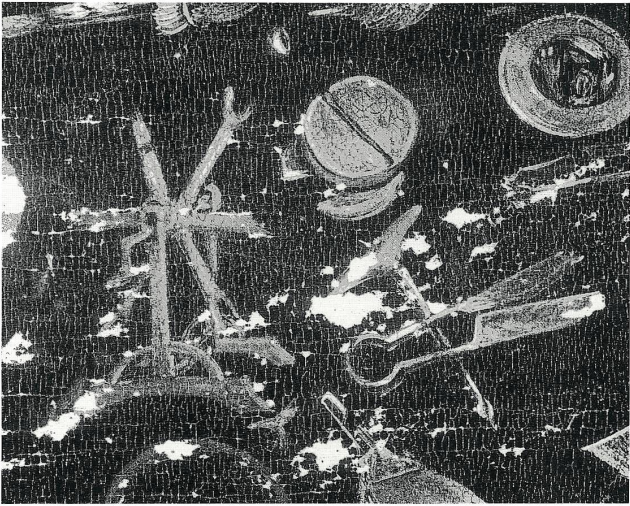


Abb. 69

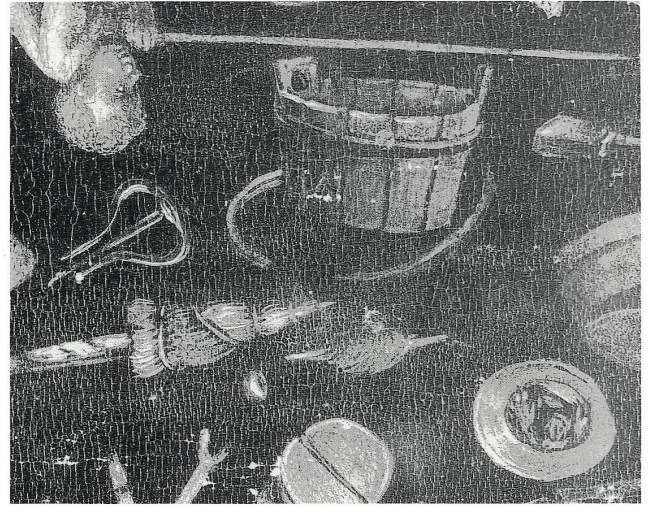


Abb. 71



Abb. 70

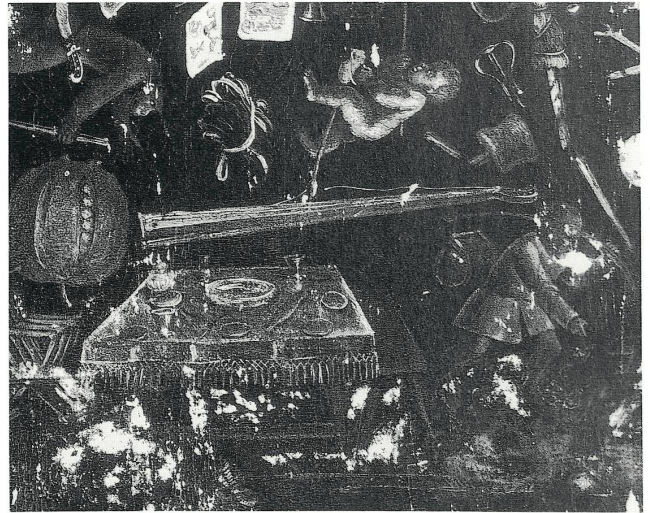


Abb. 72

penmedaillon zwei weitere Musikinstrumente: ein einfaches *Xylophon* (Strohfidel) mit elf Schlagstäben, wovon einer gelöst ist, und die zwei dazugehörenden *Schlegel* (Klöppl), dazu eine *Violine* von altertümlicher Art mit drei von vier Saiten. Die drei sichtbaren Wirbel sind alle einseitig am Hals eingesteckt, die C-förmigen Schalllöcher scheinen falsch plaziert zu sein. Links neben dem Schriftband über dem Nemo findet man den zur Geige gehörenden *Geigenbogen*, offenbar ganz, und – ähnlich aussehend – eine grosse *Holzklammer*, eventuell eine Wäschezange mit gebrochenem Schenkel (Abb. 74). Es folgt ein *Schneckenbohrer* mit einseitig abgebrochenem Griff und eine *Schurschere* mit Rundfeder, deren Klingenspitzen fehlen. Zwischen Spinnrocken und Bohrer ein nicht zu deutendes rundes und flaches Objekt mit Quernut über gleichgrosser Scheibe mit zwei gebrochenen Segmenten (Abb. 69 + 74). Die beiden durch die Nut gebildeten Halbkreise mit Zarge scheinen an einem Angelpunkt miteinander verbunden zu sein. Es könnte sich daher um eine flache *Holzdose* mit gesprungenem Unterteil und evtl. einem Schraubdeckel handeln, vielleicht um ein Futteral für einen kreisförmigen Gegenstand. Rechts anschliessend eines der witzigsten Objekte, ein *Rundspiegel* mit rotem Rahmen (Abb. 73 + 74), vergleichbar dem Modell auf der Krämerseite, dessen Spiegelbild einen Affen zeigt. Hier ist das Spiegelbild verzerrt, weil das Glas offensichtlich konvex ist: am Rand sieht man zwei grosse Hände, in der Mitte einen kleinen, rot bemützten Kopf. Man kann annehmen, dass hier der Betrachter der Tischplatte sich selbst erkennt, wie er sich mit den Händen aufstützt als neugieriger, fratzenhafter Narr.³⁰ Die rechte Hälfte kann man mit dem zwischen Spruchband und Allianzwappen liegenden *Bratspiess* beginnen (vgl. Abb. 60). Er ist als Drehspieß ausgebildet, mit gedrehtem Mittelteil zum Haften des Fleisches, mit abgebrochener Spitze und abgewinkeltem Hebel. Rechts davon eine *Beisszange* mit leicht gerundeten Griffen und ein zinnernes *Giessfass* zum Aufhängen an eine Wand oder in einem Buffet (Abb. 75 links). Das Modell kommt in gleicher Ausführung auf der zweiten Seite der Ambrosius Holbein zugewiesenen Schulmeistertafel von 1516 vor. Es scheint, dass der Hahn einen Defekt aufweist. Rechts daneben steht ein kleiner, wohl metallener (*Trinkbecher*) mit schmalem Fuss, bauchigem Oberteil und einer an Ösen befestigten, aber gerissenen Tragschlaufe (wohl zum Tragen am Leibgurt). Darunter, am rechten Rand des Schriftbandes ein *Kurzschwert* mit gebrochener Klinge und fehlendem Ort (vgl. Abb. 60). Es liegt hier eine Art Katzbalger mit S-förmiger horizontaler Parierstange vor, wie er um 1500 vorzugsweise in Süddeutschland verwendet wurde.³¹ Es ist erwähnenswert, dass dieses Schwert die einzige Waffe auf den beiden zentralen Feldern ist. Man könnte daraus schliessen, auf der Tischplatte seien absichtlich alle martialischen Impressionen vermieden und nur die friedlichen Tätigkeitsbereiche des Menschen dargestellt worden. Unter dem Schwert

30 Vgl. G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels*, München 1951, S. 150–157.

31 Vgl. Hugo Schneider, *Schwerter und Degen*, Aus dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich 9, Bern 1957, Abb. 14 + 15.

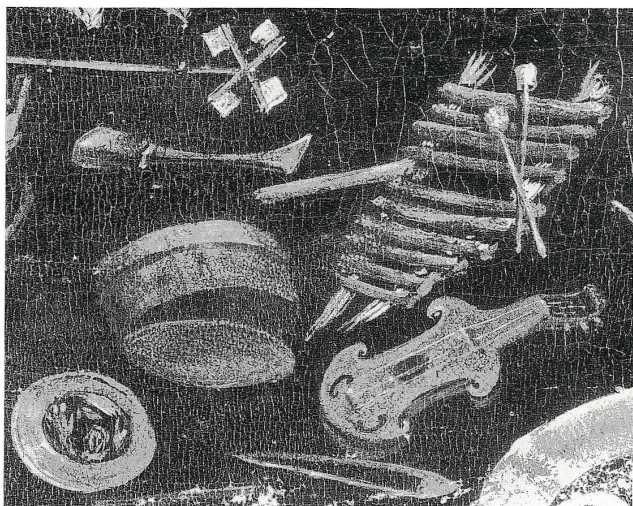


Abb. 73

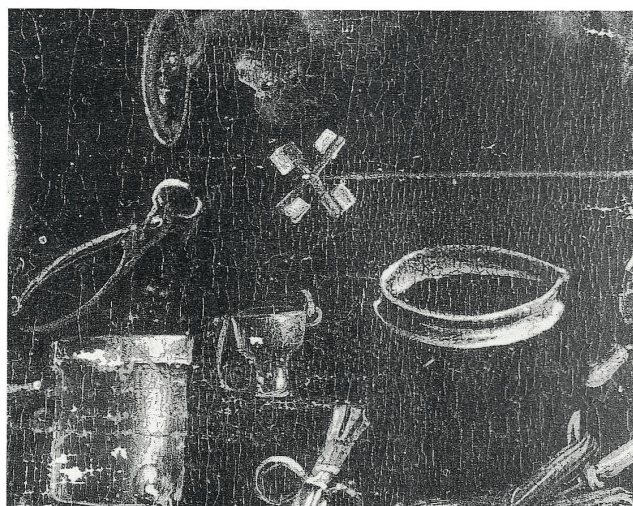


Abb. 75



Abb. 74



Abb. 76

folgen zwei flache am einen Ende gerundete, am anderen Ende offene Futteralteile; dieser schwer zu deutende Gegenstand wurde von Jasper auf seiner Stichumzeichnung wohl zu Recht als zweiteiliges *Brillenetui* aufgefasst (Abb. 76). Die *Brille*, von der nur eine Linse und der Nasenbügel zu sehen sind, gleicht derjenigen auf dem Briefpapier, doch ist sie wesentlich kleiner und nicht als Trompe-l'œil ausgeführt. Unter der rechten Schlaufe des Spruchbands liegt ein *Zimmermannshammer* mit einseitig gekerbtem Eisen zum Nagelziehen und mit gebrochenem Schaft, weiter eine eiserne *Bratpfanne* mit geknicktem Metallstiel, darunter ein dreifüssiger *Rundrost* mit Ausleger und zweistufiger Haltesäule für den Pfannengriff (Abb. 78). Unter dem Pfannenstiel eine metallene *Feuerzange* (Abb. 76), beziehungsweise Greifzange mit eingekerbten Daumenruhen und einem gebrochenen Greifzahn. Weiter eine *Knickhalslaute* mit einer ganzen und vier gerissenen Saiten (Abb. 77), ein *Doppelkamm** aus Horn, woran einige Zinken fehlen, und ein kegelförmiger *Rasierpinsel* mit rotem gebrochenem Griff.

Rechts neben dem Pfannenrost ist die Malerei ziemlich beschädigt, und die in diesem Umkreis befindlichen Gegenstände sind nur teilweise im Bild erhalten und demzufolge schwer zu deuten. Neben der grössten Fehlstelle des Bildes findet man einen halbkugeligen kupfernen *Koch- oder Schöpfkessel** mit wohl gebrochenem Rundhenkel aus Eisen (Abb. 78). In der Fehlstelle befand sich ehemals mindestens ein weiterer Gegenstand. In Mitleidenschaft gezogen ist hier auch die grosse, als Trompe-l'œil gestaltete *Federschachtel* aus Blech mit einem im Fach liegenden haarlosen und am oberen Ende gespaltenen *Federkiel* (Abb. 79). Die Schachtel ist zigarrenförmig, der Deckel etwas gewölbt und an zwei Metallscharnieren beweglich; eine Schliessvorrichtung scheint man am Rand des Hauptteils zu sehen. Der obere, gerundete Teil des Deckels ist abgeteilt, vielleicht gefüttert, eventuell durchbrochen, worin möglicherweise die Beschädigung dieses Objekts besteht. Ebenfalls als Trompe-l'œils ausgebildet sind die vier dem Rand entlang liegenden Früchte: eine rotwangige kleine *Birne*; eine vom Wiener Zeichner Šubic als *Haselnuss* verstandene Frucht (vgl. Abb. 17), in Wirklichkeit ein herzförmiges, dreikantiges, braungraues Gebilde, aussehend wie angeschnitten: dann eine bläuliche *Mispel* und eine reife *Weintraube* (ganz in der rechten unteren Ecke des Feldes). Am Kopf der Federschachtel (wie diese selbst mit Malverlust) eine hochovale *Feldflasche*, deren an Ösen befestigtes rundumlaufendes Tragband fehlt (Abb. 78 + 80). Unmittelbar darüber ein innen und am Griffstiel grün glasiertes rundes und flaches, fast pfannenförmiges *Steingutgefäss*, von dem ein Scherben ausgebrochen ist (Abb. 81); darüber ein kupferner *Teekessel* mit schwanenhalsförmigem Ausguss und Rundhenkel, dessen eine Hälfte gebrochen absteht. Weiter oben ein *Wäscheleinenhaspel* mit kreuzförmig gewickelter Leine und ein *Armreif* aus Gold mit Knickbruch



Abb. 77

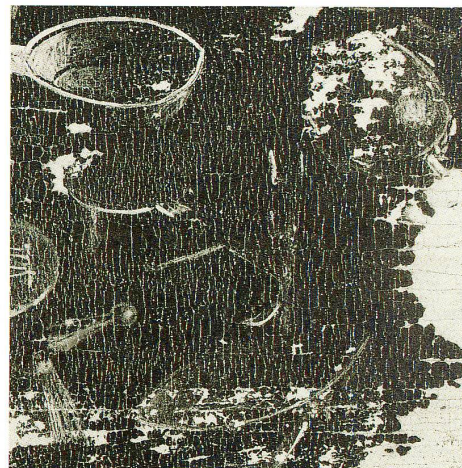


Abb. 78

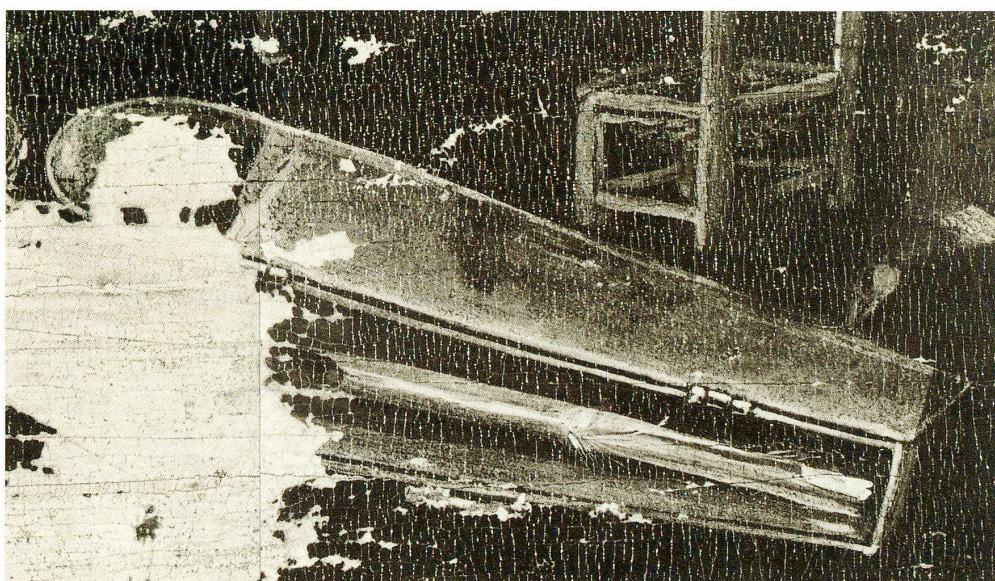


Abb. 79 Federschachtel. Trompe-l'œil vom Feld des Nemo

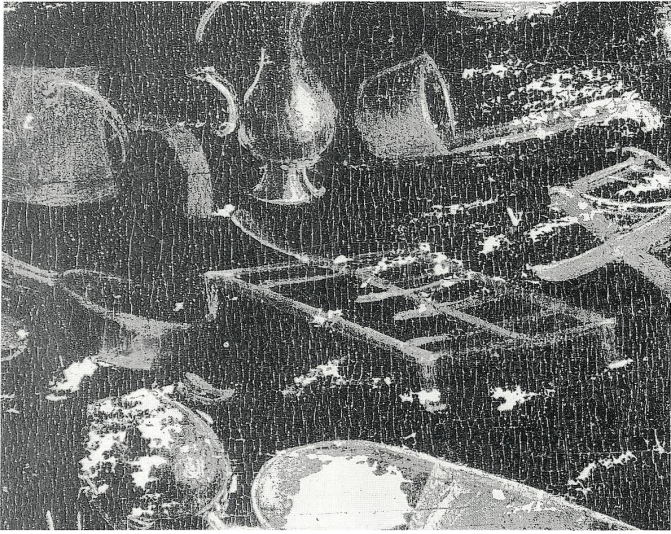


Abb. 80

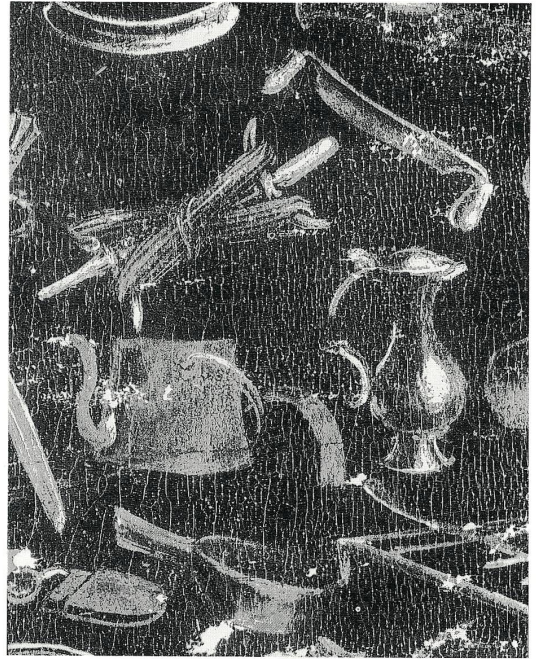


Abb. 81



Abb. 82



Abb. 83

(vielleicht als Trompe-l'œil aufzufassen und in diesem Fall ein Fingerring [Abb. 75]). In der Region direkt über der Federschachtel sieht man von unten nach oben: einen *Feuerrost** mit zwei gebrochenen Querstäben (das Modell, das man von Vicentius-Bildern her kennt) (Abb. 80), eine *Zinnkanne* mit gebrochenem Henkel und gewölbtem Deckel (die spezielle Form der in der Westschweiz und im Kanton Bern üblichen Kürbis-kanne³²) (Abb. 80 + 81), einen kupfernen *Milchschöpfer* (Abb. 80), ein zweiseitiges *Ziehmesser* (für eine Schnitzelbank) mit einem gespaltenen rechten Holzgriff (Abb. 81), darüber eine am Tontrichter gespaltene *Pomhart* oder *Pommer* (Sackpfeife mit zylinderförmiger Verdickung), ein etwa 12saitiges *Hackbrett* mit mehreren gesprungenen Saiten (vgl. Abb. 60), einen geflochtenen *Weidenkorb* mit gebrochenem Henkel (Abb. 82), ein ebenfalls aus Weidenruten geflochtenes *Mäderfass* (Wetzsteinköcher) mit spitzem Fuss und zwei inliegenden *Wetzsteinen*, ferner einen hölzernen *Klappessel* mit drei Verbindungsschnüren, aber ohne Sitztuch, endlich einen bäurischen *Holzstuhl* mit eingebrochenem Sitzgeflecht (Abb. 83). Am rechten Rand, bereits zwischen den Vögeln der Vogelbeize, eine *Handsäge* (Laubsäge) mit metallinem Spannbogen und einigen abgeschlagenen Zinken.

Im ganzen bringt die Nemosseite 76 Gebrauchsobjekte, dazu eine Blume und vier Früchte. Von den 81 verschiedenen Dingen sind 13 (eventuell 14) als Trompe-l'œil gestaltet. Die meisten zeigen – wie es das Thema erfordert – an irgendeiner Stelle eine kleinere Beschädigung. Meist ist der Griff, Stiel oder Henkel gebrochen oder es fehlt ein zur Benützung wesentlicher Bestandteil. Bei einigen Stücken vermag man allerdings keinen Schaden festzustellen, sei es dass der Erhaltungszustand der Malerei an der betreffenden Stelle so schlecht ist, dass der Mangel unkenntlich geworden ist, sei es dass der Maler seine Absicht vergessen hatte. In die Randzone werden wiederum einige pflanzliche Objekte eingefügt, eine Blume und Früchte. Die Übergänge zu den angrenzenden Feldern erscheinen auch hier fließend, beziehungsweise ineinander verzahnt. Durch die beiden grossen Fehlstellen dürften wenigstens zwei Gegenstände in Verlust geraten sein; einige sind nur teilweise erhalten und nicht mit letzter Sicherheit zu bestimmen, so zu Füßen des Nemo ein oben nicht erwähntes bauchiges Gerät oder Gefäss, eventuell ein *Tonkrug* mit runder Öffnung.

Wenn man die vom Nemo zerbrochenen Gegenstände gliedert, ergibt sich die folgende Übersicht. Aus der *Küche* kommen Rost, Blasebalg, Feuerzange, Bratspiess, Pfanne, dann Koch- und Schöpfkessel, Feldflasche, Teekessel und Schöpfer, Giessfass, Kanne und Becher, Krug, Flasche und Glas, Steingutgefäss, Messer und Kelle, alles Dinge, die zum *Kochen*, *Essen* und *Trinken* benötigt werden. An *Gebinden* erscheinen Weidenkorb, Korngefäss und Zuber. Zur *Beleuchtung* dient das Öllämpchen. Das *Mobilier*

besteht aus Stuhl, Sessel und Fenster. Einen Bezug zur *Kleidung* besitzen Spinnrocken, Spindel, Garnhaspel, Tuschere, auch Wäscheleinenhaspel und Wäscheklammer. Das vielfältige *Handwerkszeug* setzt sich zusammen aus Säge, Ziehmesser, Küfermesser, Hämmern, Klöpfel, Zange, Bohrer, Feile und Axt. Zur *Landwirtschaft* zu rechnen sind die Schafscherschere, das Mäderfass und die Wetzsteine, zu den *Waffen* nur das Schwert, zum *Persönlichen* das Geld und was man für die *Körperpflege* braucht (Kamm, Rasierpinsel, Spiegel), auch Brille und Etui, im weiteren Rahmen auch *Schreibwerkzeug* und Korrespondenz, also Feder, Kiel, Federmesser, Federschachtel, Petschaft, Siegel und Papier. Stark betont wird die Unterhaltung, die ehemals hauptsächlich mit *Musikinstrumenten* betrieben wurde: Xylophon, Maultrommel, Geige, Laute, Trumbscheit, Hackbrett, Blockflöte und Pomhart. Alle diese Abteilungen machen die alltäglichen Beschäftigungen des im Volk verwurzelten Menschen transparent. Sie setzen sich aus den Hilfsmitteln für das leibliche Wohl und die Arbeit einerseits, jenen für die geistige Tätigkeit und die Geselligkeit andererseits zusammen.

Der Fischfang

¹ Auch «Tiroler Fischerei – und Jagdbuch», mit Miniaturen von Jörg Kölderer; Faksimileausgabe von Michael Mayr, Innsbruck 1901. Vgl. Ausstellungskatalog der Wiener National-Bibliothek 1959, «Maximilian I. 1459–1519» [= Biblos-Schriften Bd. 33], S. 31.

Die rechte Schmalseite des Tisches wird von einer ausführlich gestalteten Darstellung des Fischfangs eingenommen (Abb. 85). Um die verschiedenen Arten dieser Tätigkeit und der damit verbundenen Vergnügungen auf dem ziemlich eng bemessenen Bildfeld unterbringen zu können, gab der Künstler das zur Wiedergabe des differenzierten Themas notwendige Gewässer in der etwas ungewohnten Form einer langgezogenen Mäanderwindung. Sie ist der parallelogrammförmigen Gestalt des Bildes angepasst. Man gewinnt mit den beiden Gewässerarmen, der von ihnen gebildeten Halbinsel und dem oberen Ufergelände insgesamt vier übereinanderliegende Bildebenen. Gegen das Turnier links und die Jagdpartie rechts ist die Fischereiszene ziemlich klar abgegrenzt; nach oben verzahnt sie sich mit dem zentralen Bildfeld des Nemo (rechts) und des Krämers (links).

Dem Bildrand entlang läuft der untere Teil des gemächlich dahinfließenden Wiesenbaches. Das randseitige Ufer ist mit Gräsern eingefasst, das obere mit Brettern, die durch senkrecht eingeschlagene Pfähle festgehalten werden. Im nicht ganz knietiefen Wasser stehen mehrere Fischer. Sie bedienen sich verschiedener, zum Teil längst nicht mehr gebräuchlicher Geräte. Über die alten Fischereimethoden orientiert man sich gut anhand der «Jagd- und Fischereibücher Kaiser Maximilians I.»¹ und eines neue-

ren Aufsatzes von Karoly Gaál.² Wertvolle zeitgenössische Aufschlüsse bietet die häufige Jagdgraphik, wobei als Beispiel auf die Holzschnitte des Petrarcameisters hingewiesen sei.³ Links fischen zwei im niedrigen Wasser stehende Männer (Abb. 86); der eine trägt ein rotes langschössiges Wams und braune Hosen, der andere ein rotes Barett, weisses Kurzwams und rote Hosen. Sie bedienen sich eines zweiteiligen Fanggeräts, für das kein exaktes Vergleichsbeispiel gefunden werden konnte (Abb. 84). Beim Hauptteil handelt es sich um einen flachen rechteckigen Netz-Kasten, von ca. 1,2 m Breite, 60 cm Tiefe und 20 cm Höhe. Der Boden besteht wohl aus einem dünnen Brett (oder Netz), die drei Seiten sind mit Netz bespannt; die gegen den Mann gerichtete vierte Seite ist offen. Zu ihr hin führt der Fischer mit dem Fuss ein ca. 20 cm hohes Schiebebrett. Er treibt damit die Fische sachte gegen den im Bachbett aufsitzenden Netzkasten und schliesst diesen, so dass die Fische nicht mehr entweichen können. Zum Schieben ist das Brett mit einem rechtwinklig abstehenden Trittbrett versehen, auf dem der schiebende Fuss des Fischers ruht. Ein halbbogenförmiger, über das Wasser hinausragender Griff erlaubt auch eine Bewegung des Schiebebrettes von Hand. Der Netzkasten wird mit den an den Ecken des Bodenbretts befestigten und nach oben halbbogig gekreuzten Haltestangen ins Wasser gedrückt und nach dem Fang wieder herausgehoben. Ein solches Gerät scheint nur brauchbar zu sein in einem seichten, klaren Gewässer mit flachem Bett und zahlreichem Fischbestand. Die Beute nimmt der Fischer mit einem kleinen schaufelförmigen Gerät aus dem Kasten und legt sie in eine hölzerne, quer über die Achsel gehängte, in ihrer Form einer Botanisierbüchse zu vergleichende Holztonne. Der zweite Fischer führt soeben das Treibbrett mit Fuss und Hand an die Kastenöffnung heran und achtet sorgfältig darauf, dass ihm keine Fische seitlich entweichen. Ein entfernt vergleichbares Kastennetz, allerdings ohne Trittbrett, ist in Kaiser Maximilians Fischereibuch abgebildet.⁴ Auffallenderweise sind diese beiden mit dem Netzkasten beschäftigten Fischer nicht barfuss; der eine trägt halbhohe Stiefel, der andere pantoffelartige Halbschuhe. Unter den zahlreichen Fischen kann man mit Sicherheit nur den Hecht bestimmen; vorhanden sind wohl auch Barben und Barsche; die meisten anderen Sorten sind nur als mehr oder weniger grosse Flussfische charakterisiert.⁵

Am grasbewachsenen Ufer in der Mitte des unteren Wasserlaufes obliegen zwei junge Frauen in Weiss dem Krebs- und Fischfang (Abb. 85 + 86 unten rechts). Die eine hält in gebückter Stellung einen gefangenen Krebs (?) in den Händen und betrachtet ihn mit interessiert-ängstlicher Neugier, die andere beugt sich über einen grossen runden Flechtkorb ohne Henkel, den sie ins Wasser gesteckt hat und darin mit einem kurzen Stecken (Spieß?) herumstochert. Es liegt hier ein sogenannter *Stülpkorb* vor, der keinen Boden besitzt, also nur aus der Wandung besteht. Man stülpt ihn

- 2 K. Gaál, in: Festschrift für Richard Wolfram, Volkskunde und Volkskultur, Wien 1968, S. 70 ff.
- 3 W. Scheidig, Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters, Berlin 1955, S. 23; Thieme-Becker 36.270 (danach wurden die Holzschnitte zu Petrarca's Buch «Von der Artzney bayder Glick» [Augsburg 1532] schon vor 1520 hergestellt). – E. Diederichs, I.159–161 (Fischfangszenen des späten 15. Jh.).
- 4 Faksimileausgabe Innsbruck 1901 (vgl. Anmerkung 1), Farbtafel 3.
- 5 Der Naturwissenschaftler, der die Fische 1976 zu bestimmen versuchte (E. Urmi, Zürich), konnte nur zwei Flusskrebse, einige Hechte und möglicherweise eine Barbe artmässig festlegen.

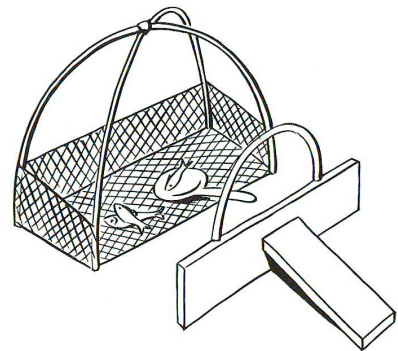


Abb. 84 Zweiteiliges Fischfanggerät



DER FISCHFANG.

Abb. 85 Der Fischfang. Radierung von Viktor Jasper, 1878



Abb. 86 Der Fischfang, Ausschnitt

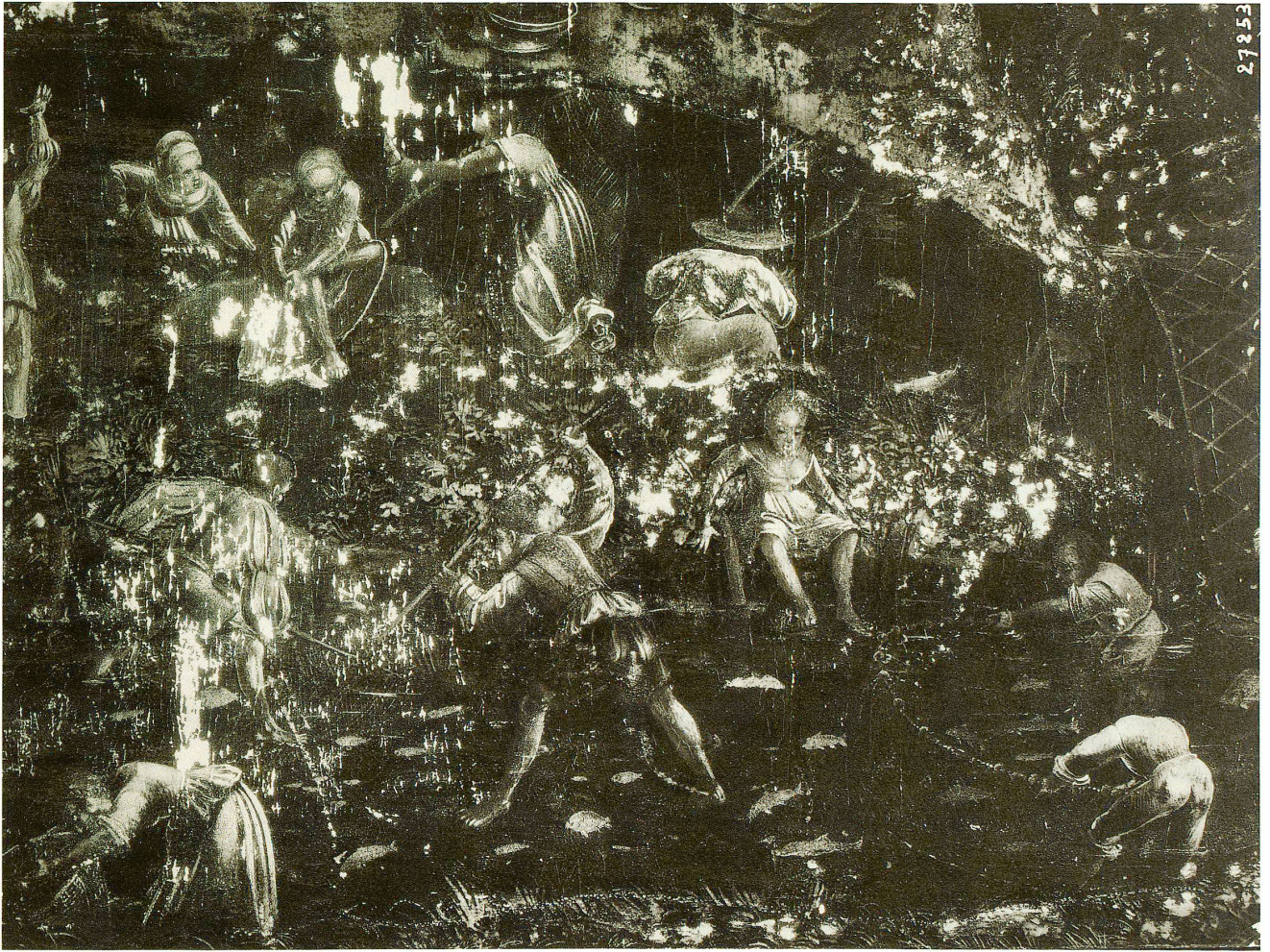


Abb. 87 Der Fischfang, Ausschnitt

schnell über einen in Reichweite befindlichen Fisch und zieht ihn dann aus seinem Gefängnis mit den Händen heraus oder spießt ihn auf.⁶ Oberhalb der Fischerinnen steht ein Mann mit Strohhut und kurzem grünem Rock im Wasser und legt kleine Reusen (sog. Fallrüschchen) aus⁷ (Abb. 85 und 86). Das Modell der Reuse entspricht dem üblichen Typus. Damit im strömenden Wasser die Reuse nicht davonschwimmt, wird sie mit einer Seilschleife an einem Holzpflöck der Uferverbauung festgebunden. Weiter rechts hält ein Mann mit geschlitztem, rot-weiss gestreiftem Ärmelwams ein kegel- oder zuckerhutförmiges Netz mit einer Haltestange ins Wasser (Abb. 87). Ein gleichartiges Netz lässt sich deutlich auf dem Wandgemälde im «Palais des Papes» in Avignon feststellen⁸; hier hat das Fanggerät die Form eines Tennisschlägers mit tropfenförmiger Fassung, bei Herbst ist es kreisrund. Solche Stangennetze sind in der Fischereiliteratur allgemein bekannt, allerdings nicht mit kreisförmiger, sondern mit halbkreisförmiger Öffnung. Sie heissen «Ber» oder *Stielhamen*.⁹ Ein Geselle des «Berenfischers» scheint mit einem Stecken die Fische ins NetZRund zu treiben (Abb. 87; er ist ebenfalls nacktbeinig und trägt ein landknechtmässiges Gewand mit weiss-gelb gestreiftem Wams und blauen kurzen Hosen). Bei den fünf bis dahin beschriebenen Fischern fällt die mehr oder weniger ausgeprägte Ausfallstellung auf, ein Bein gebeugt, das andere nach hinten ausgestreckt, der Oberkörper stark nach vorne gebogen.

Weiter rechts sitzt ein reizendes Mädchen mit halb entblösster Brust und geschürztem weissem Rock am Bretterufer und taucht die Füsse ins Wasser (Abb. 132). Sie hilft vielleicht den beiden vor ihr im Bach stehenden Netzfischern, indem sie den Fischen die Flucht zwischen Netz und Ufer mit ihren Füssen verwehrt. Die beiden Fischer im Wasser – der eine in Rot, der andere in Gelbgrün – halten von Hand ein Netz quer über den Bach; es wird von der Strömung halbkreisförmig nach links gebläht und hängt an einer durch Korken unsinkbar gemachten Leine. Die gleiche Fangart ist mehrfach auf Holzschnitten festgehalten, zum Beispiel auf einem solchen von Georg Pencz.¹⁰ Hinter diesen zwei Netzfischern biegt der Bach spitzwinklig nach links ab.

An der oberen Schleife erscheint zunächst ein Angler mit Strohhut (Abb. 87), gelbgrünem Wams und roten Hosen, der seine Füsse auch ins Wasser streckt. Ein Fisch beisst soeben am Angelhaken an. Links nebenan rennt ein weiss gekleidetes Mädchen nach links, den kegelförmigen Stielhamen auf der Schulter und einen zappligen Fisch in der Hand. Sie will die frische Beute einer Kameradin zeigen, die bis zu den Hüften im Wasser steht und sich mit den Händen am Ufer festhält. Zwischen den beiden sitzt ein drittes Mädchen (ebenfalls in Weiss) auf einem Rundholz am Ufer und trocknet die Füsse oder streift die Schuhe ab. Sie legt den linken nackten Unterschenkel flach übers rechte Knie, eine gewagte, aber

6 K. Gaál (vgl. Anmerkung 2), S. 76.

7 Peter Dalcher, Die Fischereiterminologie im Urkundenbuch der Stadt und Amt Zug 1352–1528, Frauenfeld 1957 (= Beiträge zur Schweizerischen Mundartforschung VIII), S. 86 ff.

8 Abb. bei R. van Marle, Iconographie de l'art profane, La Haye 1931, p. 272.

9 K. Gaál (vgl. Anmerkung 2), S. 77 Abb. 3, S. 85; P. Dalcher (vgl. Anmerkung 7), S. 79 ff.

10 «Bilder-Katalog zu Max Geisberg: Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt», München 1930, Nr. 996 (Bl. 7 der Folge der Planetenbilder) – E. Diederichs, I. 160 (Buch der Weisheit, Ulm 1484).

11 Kunstmuseum Basel, Inv. G 1958.7. Abb. Ausstellungskatalog «Die Malerfamilie Holbein in Basel», Basel 1960, Nr. 18, Abb. 7. – Vgl. auch die Holzfigur «Anna Selbdritt» im Schweiz. Landesmuseum Zürich, Inv. LM 6982 (I. Baier-Futterer, Die Bildwerke der Romanik und Gotik, Zürich 1936, Abb. 56.).

12 In: ZAK 17, 1957, S. 52 ff. (Redaktion: Prof. Dr. D. W. H. Schwarz).

mit Charme wiedergegebene Stellung. Die frischen Mädchen erinnern mit ihren faltenreichen Gewändern an gleichzeitige Schnitzfiguren; man spürt, dass Hans Herbst noch der spätgotischen Tradition differenzierter Faltenwürfe verpflichtet ist. Das profane Tun steht dazu in auffallendem Gegensatz. Sehr eindrücklich ist die Rückenpartie der eilenden Netzfischerin gestaltet. Der untere Saum wirft sich am Boden zu einem gekringelten Faltennest auf, wie es von schwäbischen Bildhauern öfters geprägt worden ist (z. B. von Jörg Lederer). Die Jungfrau im Wasser trägt eine Kugelhaube, ähnlich dem Portrait einer 34jährigen Frau von Hans Holbein d. Ä.¹¹

Gegenüber dem Angler erklimmt ein Biber das flache Ufer. Man kann dieses Tier auf der Malerei nicht mehr erkennen; lediglich sein abgeplatteter Ruderschwanz ist übrig geblieben. Doch gibt die Wiener Umzeichnung von Jasper eine wohl zutreffende Wiedergabe dieses in Europa heute fast ausgestorbenen Wassernagetiers (Abb. 85).

Auf der von den zwei Bachteilen gebildeten Halbinsel, die mit einer riedartigen feuchten Ufervegetation überwuchert ist, bewegt sich ein Zug von vier Frauen, zwei Männern und einem nur mit Hemd bekleideten Kind im Gänsemarsch von links nach rechts dem oberen Ufer zu (Abb. 85 + 86). Die Frauen schreiten tänzelnd und teilweise gestikulierend einher, während die Männer mit schwerem, sicherem Schritt die Geräte nachtragen. Der vordere Mann gehört, wie die Damen, wohl einer höheren Gesellschaftsschicht an (Abb. 88). Er trägt über dem gelben Wams eine hellrote Schaubе, dazu ein rotes Barett mit lappiger Krempe, auf der Achsel einen Stielhamen mit halbkreisförmiger Öffnung. Es folgt ihm, in gelbem Langwams und hellroter Jägermütze, ein berufsmässiger Fischer oder Knecht (Abb. 89). In der Hand trägt dieser eine Fischbütte, am Gürtelgehänge den Hirschfänger und die Jagdtasche. Heinrich Strauss¹² brachte diesen merkwürdigen Zug mit dem biblischen Gleichnis vom Blinden in Zusammenhang (Matth. 15,14; Lucas 6,39). Er nahm an, dass die vier Frauen alle blind seien und sich aneinander halten würden. Die erste betritt eben sumpfiges Land, strauchelt vielleicht oder wird unsicher und versucht sich mit aufgerecktem Arm im Gleichgewicht zu halten. Die nächste hat sich ihr eingehakt, wohl um auf dem weichen Boden selbst mehr Sicherheit zu erlangen. Die dritte Frau blickt den beiden Vorgängerinnen etwas erschrocken zu. Schon der damalige Redaktor der Zeitschrift, in der Strauss seine Meinung vertrat¹², fügte dem Aufsatz die Bemerkung an, dass anhand des Gemäldes nicht eindeutig zu entscheiden sei, ob die vier Frauen und der ihrem Zug angeschlossene Mann wirklich blind seien. Der Vergleich von Strauss mit Brueghels Ölgemälde der sechs Blinden im Nationalmuseum von Capodimonte bei Neapel und mit einem danach ausgeführten Stich von Cornelis Massys (B. 53) erscheint in der Tat nicht überzeugend. Auf Brueghels Bild sind eindeutig Blinde

dargestellt, die wegen ihres Gebrechens tragischerweise, einer nach dem anderen, ins Unglück stürzen. Der Vorschlag von Strauss ist zwar originell, führt aber zu keiner Lösung. Die hinterste Frau, mit Strohhut, spricht mit dem ihr folgenden Netzträger; sie blickt den Mann dabei an, wozu sie sich rückwärts wendet und gleichzeitig mit der Hand nach vorne weist. Da sich die beiden Sprechenden gegenseitig in die Augen schauen, scheint Blindheit ausgeschlossen zu sein. Wir glauben, dass hier nichts anderes gezeigt wird als ein Zug fröhlicher, vielleicht sogar ausgelassener Frauen, die sich mit Fischern zusammengetan haben und in der Vorfreude auf ein leckeres Fischgericht im Freien ihrer Laune die Zügel schießen lassen. Der ungewohnt nasse und glitschige Boden erhöht ihre Lust. Der Zug gleicht eher einer Polonaise als einem Gang ins Verderben. In der Tat ergeben sich zu den von R. van Marle publizierten Abbildungen zum Rudentanz (La Ronde) einige Parallelen.¹³ Vielleicht darf man in diesem Zusammenhang auch an die bei grossen Märkten und ländlichen Kirchweihfesten üblichen Wettläufe erinnern, bei denen sich junge Frauen – von amüsierten Männern angetrieben – zu munterem und unbeschwertem Spiel zusammenfanden.¹⁴ Jedenfalls ist hier wie dort die Lebensfreude des treibende Element.

Auch wenn der Weg zum gedeckten Tisch durch die Bachwindung unterbrochen ist, wird die heiter gestimmte gemischte Gesellschaft doch wohl am ehesten dieser Tafel zustreben. Alle Frauen tragen gut bürgerliche hellfarbene Gewandung von sehr verschiedenem Schnitt. Auffallend erscheinen besonders die Kopfbedeckungen.¹⁵ Während sich die Mädchen dem Vergnügen des Fischens hingeben, machen sich die reiferen Frauen das Gehen durch die moorige Uferlandschaft zum Spass. Es dokumentiert sich eindrücklich die gelöste, profane Stimmung, die der Tischplatte in all ihren Teilen eigen ist und die wohl der Absicht des Auftraggebers und der Charakterveranlagung des Künstlers entsprochen haben mag. Zu dieser Interpretation passt auch das kleine Kind, das, nur mit weissem Hemd bekleidet, dem rhythmisch bewegten Zug nachfolgt, die Hände ängstlich nach vorn streckend. Es scheint die unter den Frauen befindliche Mutter, vielleicht die dritte von rechts, verloren zu haben und zu suchen. Mit seinen nackten Füsschen und dem kahlen Kopf wirkt es eher belustigend als mitleiderregend. Sehr eindrücklich der schwere Schritt der Männer (Abb. 88 + 89). Er lässt sich in gleicher Art auch andernorts feststellen und darf als für Herbsts Stil typisch angesehen werden. Auf einigen der Randzeichnungen zum Lob der Torheit ist die gleiche massive Gangart anzutreffen.¹⁶

Man muss sich bei der Beurteilung des Fischereibildes vom Gedanken befreien, dass das Fischen als harte Arbeit dargestellt sei, dass dem Geschehen quasi eine soziale Note zukommt. Es geht hier vielmehr um ein Vergnügen ähnlich der Jagd und der Beize, um eine Tätigkeit, die von

13 R. van Marle (vgl. Anm. 8), Fig. 70–74.

14 Holzschnitt von Hans Sebald Beham, Abb. im «Bilder-Katalog zu Max Geisberg» (vgl. Anmerkung 10) Nr. 255, und von Barthel Beham, ebenda Nr. 150/153.

15 Die vorderste trägt eine barettartige Haube, die zweite ein gewöhnliches Kopftuch, die dritte eine Haube in Kugelform (ähnl. wie Anmerkung 11), die vierte einen ziemlich flachen Strohhut.

16 z. B. Fol. D 2 verso, Fol. M 4 recto, Fol. P 1 verso, Fol. X 1.



Abb. 88 Der Fischfang, Stielhamenträger

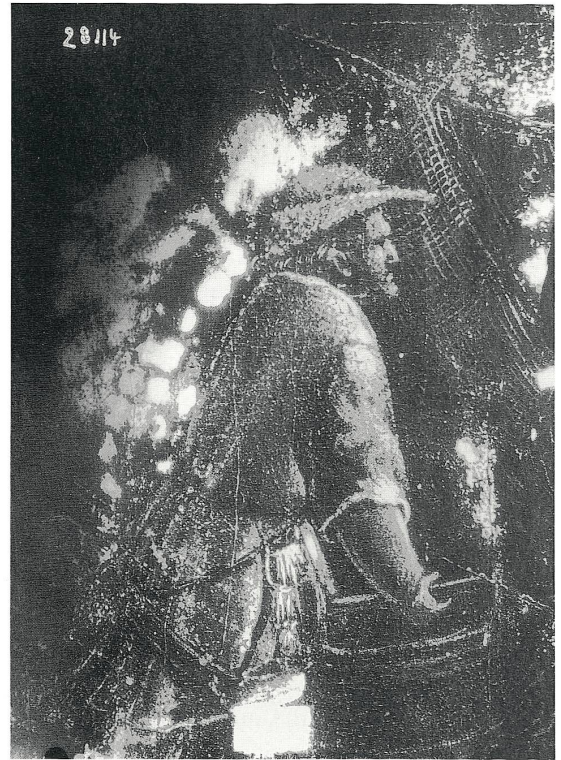


Abb. 89 Der Fischfang, Büttenträger

Herren und reichen Bürgern nicht im Schweisse ihres Angesichts zum nötigen Lebensunterhalt ausgeübt wird, sondern in Damengesellschaft zu ländlicher, aber zugleich standesgemässer Unterhaltung. Das ganze Treiben gipfelt denn auch in der Lustbarkeit einer Mahlzeit unter offenem Himmel.

Über dem zweiten Wasserlauf steht eine Tafel bereit (Abb. 91). Als Sitzgelegenheiten dienen links ein gotischer Lehnklappstuhl und rechts eine einfache lehnlose Holzbank. Auf dem fast quadratischen Tisch – die spielerische Übertragung des dreidimensionalen Objekts und Bildträgers in das Bild – liegt ein weisses Tuch, dessen Randpartie mit geknüpften Fransen besetzt ist. Darauf stehen wenigstens fünf runde Holzbrettchen und zwei Zinnteller, zwei Zinnbecher, eine vergoldete Kanne, ein Glasgefäss (?) mit hochovalen Bauch und langem schmalem Hals, zwei Messer und – in der Mitte – eine grosse Zinnplatte, alles musterhaft für eine spätgotische gedeckte Tafel. Die Speisen fehlen noch bis auf ein längliches Brot (?). Die erwarteten Gäste dürften sich nach der Art, wie der Tisch gedeckt ist, aus einem vornehmen Paar und fünf Begleitpersonen zusammensetzen. Man denkt an die fünfköpfige Kolonne auf der Halbinsel. Im Bach sind zwei Zinngefässe mit der Tranksame zur Kühlung gelagert, eine runde Plattflasche mit Tragriemen und eine kleinere kubische Flasche mit Ausbuchtungen (vgl. Abb. 85). Ein rot gekleideter Knecht läuft vom Tisch mit einem Fischkasten und einem kleinen kegelförmigen Holzgefäss nach rechts zur Feuerstelle (Abb. 90); er trägt die beiden Gegenstände wie ein Kuli an einer über die Schulter gelegten und vom Gewicht gebogenen Tragstange. Am offenen Feuer sitzt links eine Magd in Blau; sie scheint mit den Händen das Feuer anzufachen (vgl. Abb. 85). Zu ihrer Rechten kniet eine Magd in rotem Kleid und weisser Schürze, ihre Hände ebenfalls gegen das Feuer haltend, so als ob sie sie wärmen wollte. Da sich beim Feuer eine grössere Fehlstelle in der Malerei befindet, ist nicht ersichtlich, ob hier gekocht oder gebraten wird. Die Magd links scheint eine Stielpfanne ins prasselnde Feuer zu halten. Vor ihr befindet sich ein weites flaches Metallgefäss, vielleicht eine grosse Schale auf Untersetzer¹⁷ oder eine stiellose Pfanne. Vor der Knienden rechts erkennt man eine scheinbar kugelige Wasserflasche (?) mit trichterförmigem Ausguss, möglicherweise eine Plattflasche.¹⁸ Man vergleiche dazu die Randzeichnung im Lob der Torheit, wo ein ähnliches Gefäss in einem Kühltrog ruht.¹⁹

Von der Feuerstelle aus schiebt sich ein auffallend hellgrüner Boden in Zwickelform in die Naht zwischen dem Fischfang- und dem Jagdbild. Es könnte die Grundierung für den verschwundenen Rasen sein, eher aber eine misslungene spätere Ergänzung oder Retouche.²⁰

Auf dem Bild des Fischfangs, wie übrigens auch auf jenem der Jagd und der Vogelbeize, mischt sich die Arbeit von Berufsleuten mit den Vergnü-

17 H. Schneider, Zinn I, Olten 1970, Nr. 997 ff.

18 H. Schneider, Zinn I, Olten 1970, Nr. 562.

19 Kupferstichkabinett Basel, Fol. D 1 verso.

20 Vgl. Text oben S. 71, 72.



Abb. 90 Der Fischfang, Fischkastenträger

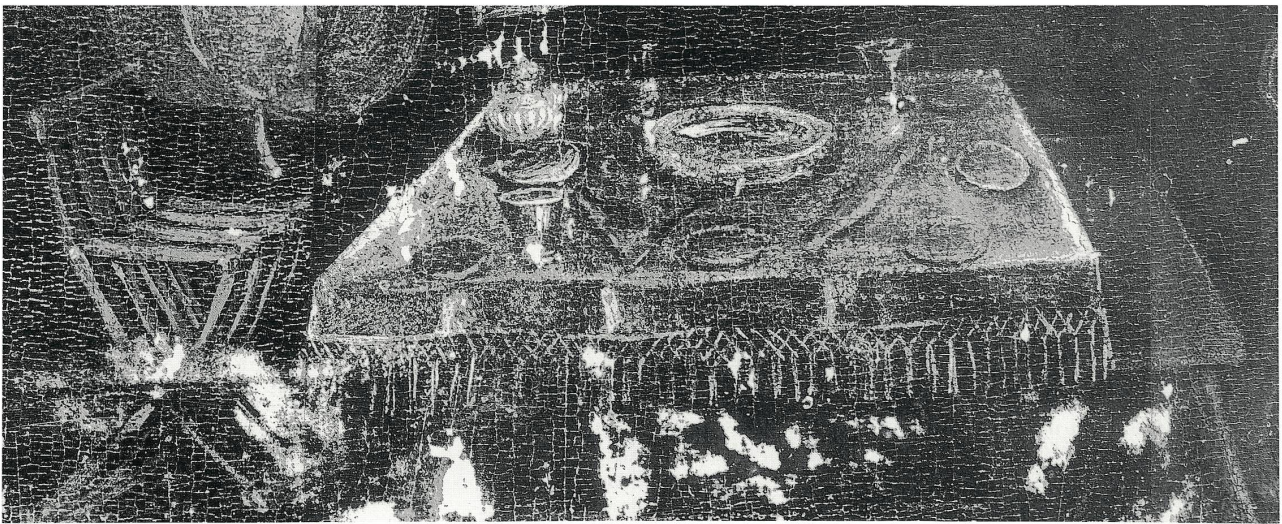


Abb. 91 Der gedeckte Tisch. Detail des Fischfangbildes

gungen einer höherstehenden Schicht. Ein sozialkritischer Zug geht der Darstellung allerdings völlig ab. Beide Schichten bewegen sich in völliger Harmonie neben- und auch durcheinander, offensichtlich dem gemeinsamen Ziel verpflichtet, den Lebensgenuss zu erhöhen durch unterschiedliches Tun.

Die Jagd

Auf der Langseite, die sich rechts an die Fischweide anschliesst, folgt die Hoch- und Niederjagd. Das Bildfeld wird auf beiden Seiten durch grobe, zwischen Baumstrünken aufgespannte Wildnetze abgegrenzt¹ (Abb. 92). Leider ist die rechte Hälfte der Darstellung ziemlich stark beschädigt, so dass Einzelheiten oft nur zu erraten sind. Die Reinzeichnung von Subic und der Stich von Jasper müssen hier das Original zum Teil ergänzen. Durch die Maschen des am linken Rand befindlichen Netzes hält ein gedrungener kräftiger Jäger die Saufeder einem von Hunden gehetzten Wildschwein entgegen (Abb. 93). Er trägt die gleiche netzförmige Kopfbedeckung wie Dürers Brüder Paumgartner oder Burgkmairs Jacob Fugger der Reiche², doch mit hinten angesetzter grosser Schmuckfeder. Diese würdige Kopfzier und der dicke rote Mantel mit doppeltem schwarzem Saum deuten auf einen Vertreter des Adels oder der vornehmen Bürgerschaft, zu der auch der einzige zu Pferd befindliche Jäger in der Bildmitte zu rechnen ist. Das Abfangen der Wildschweine war zwar eine üblicherweise von den Jagdknechten zu verrichtende Arbeit, doch mag auch ein edler Weidmann mitunter seinen Mut bei dieser gefährlichen Verrichtung unter Beweis gestellt haben. Die schnaubende schwarze Sau – sie ist an den Zitzen am Bauch deutlich als Bache zu bestimmen – hat eben einen Jaghund überrannt, ein weiterer Hund hat sich in ihrer Kruppe festgebissen, drei andere (nur mehr mit Mühe erkennbar) folgen dem rasenden Tier mit Gekläff. Der Reiter am Ausgangspunkt dieser Szene führt einen eigenen Hund an der Leine (Abb. 94). Wie die meisten der hier anzutreffenden Jäger trägt er eine hinten aufgekrempfte und nach vorn spitz zulaufende Mütze, ein für die Zeit um 1500 typisch ländliches und von Jägern bevorzugtes Kleidungsstück. Im «Teuerdank» ist diese Kopfbedeckung stets das Kennzeichen des pirschenden Kaisers.³ Das langschössige rockartige Wams zeigt enge Falten, die Ärmel sind in drei Stufen vielfach geschlitzt und schwarz unterlegt. Bis über die Achsel reicht ein blauer Kopfstrumpf; an der Seite hängt ein Hirschfänger, am Rücken vielleicht ein zusammengelegtes Jagdnetz oder Seil. Mit Nachdruck stösst der Reiter in ein kurzes Jagdhörnchen, ein Instrument, wie man es auf

- 1 Zur Netzjagd vergleiche man den Holzschnitt im «Weisskunig» (Neuausgabe Stuttgart 1956, Holzschnitt von H. Burgkmair Nr. 153); Holzschnitt von Lucas Cranach (Abb. bei Fritz Röhrig, Wald und Weidwerk, Bd. 2 [Potsdam 1933], S. 56 Taf. III; G. Hirth II.614). – Darstellungen nach 1515 häufig.
- 2 A. Dürer, Paumgartner-Altar, um 1500, Alte Pinakothek München; H. Burgkmair, Jacob Fugger, Holzschnitt 1511, P. 119. – Auf zeitgenössischen Portraits sind diese Kopfbedeckungen häufig.
- 3 «Teuerdank», Faksimileausgabe, Plochingen und Stuttgart 1968, Holzschnitte Nr. 13 ff. (hauptsächlich von Leonhard Beck). – Vgl. auch Meister ES, L. 15.6; A. Dürer, 3 Bauern im Gespräch, Kupferstich M. 87, B. 86. – R. van Marle, Fig. 220, 221.



DIE JAGD.

Abb. 92 Die Jagd. Radierung von Viktor Jasper, 1878



Abb. 93 Wildschweinjagd



Abb. 94 Adelliger Jäger zu Pferd und Spiessknecht zu Fuss



Abb. 95 Schreitender Spiessknecht



Abb. 96 Laufender Spiessknecht

gleichzeitigen Jagdszenen häufig antrifft. Dem gelassen im Schritt geführten Pferd ist von der Brust bis über die Kruppe ein Zierzaum, eine Art durchbrochenes Gelieger, übergelegt; den Schweif findet man kunstvoll geknotet. Man darf den Reiter für den Anführer der ganzen Jagdgesellschaft halten, der seine Aufmerksamkeit von der beherrschenden Bildmitte aus der Schwarzwildjagd zuwendet.

Am besten erhalten hat sich die Figur des vor dem Reiter gehenden Spiessknechts (Abb. 95). Er bewegt sich in der für Herbst typischen schweren Gangart, bei der das vordere Bein fast rechtwinklig durchgebogen wird. Den Spiess hat er geschultert, im Leibgurt steckt der waagrecht abstehende schwertartige Hirschfänger. Neben dem bereits beschriebenen schuhförmigen Jägerhut trägt er das übliche Wams mit langen Ärmeln (hier von gelblicher Farbe), dazu rote Strümpfe und weiches ledernes Schuhwerk. Vier Hunde sind nach oben ausgebrochen, um einen Fuchs und einen Hasen zu erjagen. Zu Häupten des Reiters macht sich ein Bär an die auf einer Sitzbank stehenden Bienenkörbe (Abb. 97). Mit seinem Kopf ragt der halb aufgerichtete Braune ins benachbarte Nemofeld hinein. Einen der Körbe hat er bereits geplündert und von der Bank auf den Boden geworfen, aus dem zweiten leckt er begierig den Honig, während die Bienen im Korbbinnern herumschwirren. In vollem Lauf rückt ihm von hinten ein Knecht in gelbem Wams und roten Strümpfen mit einer geschulterten Saufeder auf den Leib (Abb. 96); ein zweiter in weisser Jacke und grauen Hosen drückt die Flinte auf ihn ab. Man wird bei dem flinken Renner an jenen jagenden Narr unter den Randzeichnungen zum Lob der Torheit erinnert, der mit gefällttem Spiess den Hirsch ins Netz treibt.⁴ Diese Zeichnung ist übrigens nicht nur formal, sondern auch thematisch unserer Jagddarstellung nahestehend.

Rechts vom Schützen machen zwei Jäger eine Pause; der rechts Stehende (in blauem Wams, gelblichem Kopfstrumpf und ebensolchen Hosen, rotem Barett und Lederstiefeln) giesst sich aus einer runden Plattflasche einen Trunk in die Kehle (Abb. 98a); man denkt dabei an den in gleicher Weise seinen Durst löschenden Landsknecht auf Urs Grafs Zeichnung einer italienischen Feldschlacht.⁵ In der Stellung ebenfalls Urs-Graf-artig wirkt der zweite Jäger, links; er stützt sich mit einem Arm wie ein Landsknecht lässig auf den Spiess, während er den andern begehrlieh nach der Flasche seines Kameraden ausstreckt⁶ (Abb. 97 rechts). Am Gürtel trägt er eine typische Jagdtasche (ähnlich jener des Reiters bei der Beize), an den Rücken hat er sich ein zusammengefaltetes Jagdnetz gebunden, an der Leine führt er zwei Hunde. Ein Netz findet man auch am Rücken des unten mit zwei Hunden an der Leine dahinstreifenden Jägers in hellbraunem Wams und Jägerhut (Abb. 97). Der Ton aus seinem Hifthorn gilt einer sich nach rechts entwickelnden Hirschjagd. Drei Jagdhunde treiben einen Zehnder und eine Hirschkuh gegen das Netz. Mit

4 Kupferstichkabinett Basel, Fol. I 3 verso.

5 Kupferstichkabinett Basel. – H. Koegler, Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Urs Graf, Basel 1926, Nr. 106. – Vgl. auch ZAK 31, 1974, S. 31.

6 Vgl. für die Handzeichnungen: H. Koegler (Anmerkung 5) Nr. 57 und 11 (Abb. bei: E. Major und E. Gradmann, Urs Graf, Basel s. d., Taf. 44 und 77). – Diese Stellung ist auch sonst oft anzutreffen, vgl. R. van Marle, I, S. 29; Kupferstich von A. Dürer B. 88 (Landsknechte).



Abb. 97 Teilstück des Jagdbildes. Oben links: ein Bär plündert Bienenstöcke

eingelegtem Spiess eilt ein Knecht (in rotem Faltenwams, gelblichem Halstuch und Strümpfen) von rechts aussen auf die Hirsche zu, um sie abzufangen (Abb. 98). Ein Hund springt ihn bellend an. In der Bewegung gleicht dieser Geselle sehr dem Bärenverfolger: ebenfalls eine typisch herbstische Bewegungsstudie.

Allgemein betrachtet mutet die Jagd etwas bieder und einfach an. Ihre figürliche Staffage ist eher arm. Sie vereint neun Jäger, wovon einer beritten ist. Zwei zeichnen sich durch ihre Tracht als Vertreter des privilegierten Standes aus. Neunzehn Hunde unterstützen die Jagdgesellschaft. Gejagt werden Rothirsch, Bär, Wildschwein, Fuchs und Hase.

Zwischen den einzelnen Jägergruppen befinden sich verschiedenartige Pflanzen, denen gegenüber die Jäger als Däumlinge erscheinen. Die Diskrepanz in den Grössenverhältnissen verleiht der Szenerie – ähnlich wie beim Vogelfang – etwas Märchenhaftes, Verspieltes. Bei den Gewächsen handelt es sich mehrheitlich um Nutz- und Zierpflanzen, daneben auch um Gräser. Man glaubt Erdbeeren, Nelken, Maiglöckchen und Hahnenfuss bestimmen zu können. Blätter und Blüten scheinen mitunter nicht zusammenzupassen, botanische Genauigkeit wurde offenbar nicht angestrebt. Den genauen Mittelpunkt des Bildes markiert eine hochaufschliessende blühende Stengelpflanze von rätselhafter Art. Es kommen auch drei Heuschrecken (zwei unter den Bienenkörben und eine hinter dem Wildschwein) vor, dargestellt in einer zwischen den Pflanzen und den Menschen liegenden Grössenordnung. Der honigleckende Bär dagegen ist im Verhältnis zum gejagten Hasen auffallend klein. Im Rücken des Reiters kann man am Boden noch zwei Vögel entdecken, vielleicht Wachteln, die mit der Jagd allerdings nichts zu tun haben und sich vielleicht vom benachbarten Vogelfang verlaufen haben.

Der Bär, die beiden Hornbläser und die Trinkenden betonen das Narrative und die blutiger Wirklichkeit entrückte Verträumtheit dieser Jagd. Auch hier ist zu beachten, dass das Treiben der Weidleute ein Zeitvertreib ist und nicht ernster Notwendigkeit entspricht. Eine unbeschwertere Atmosphäre charakterisiert die gulliverhafte Staffage. Und doch entbehrt das Geschehen nicht der ursprünglichen Kraft, die vor allem von den in Bewegung befindlichen Männern und Tieren ausgeht. Am eindrucklichsten erscheint in dieser Beziehung der vornehm gekleidete Wildschweinjäger und sein Opfer am linken Rand (Abb. 93). Poesie und Realismus geben sich die Hand, eine Ambivalenz, die in der spätmittelalterlichen Kunst geläufig ist und sich von Schongauer bis Cranach d. Ä. in verschiedenen Abstufungen verfolgen lässt.

An Vorbildern konnte es Herbst nicht mangeln. Jagddarstellungen sind sehr häufig.⁷ Doch fällt es schwer, direkte Bildquellen namhaft zu machen. Das figürliche Repertoire setzt sich aus stereotypen Formulierungen zusammen, man denke an den die Sau abfangenden Jäger und die

7 Jagddarstellungen vor 1515 findet man abgebildet bei: Kurt Lindner, Geschichte des deutschen Weidwerks, Bd. I (Berlin 1940) [mit besonderer Berücksichtigung der Roi-Modus-Handschriften]; Fritz Röhrig (vgl. Anmerkung 1); Quellen und Studien zur Geschichte der Jagd IV, hg. von Kurt Lindner, Berlin 1957 (Das Jagdbuch des Petrus de Crescentiis); R. van Marle, Iconographie de l'art profane, I, La Haye 1931, S. 197–273.



Abb. 98 Laufender Spiessknecht

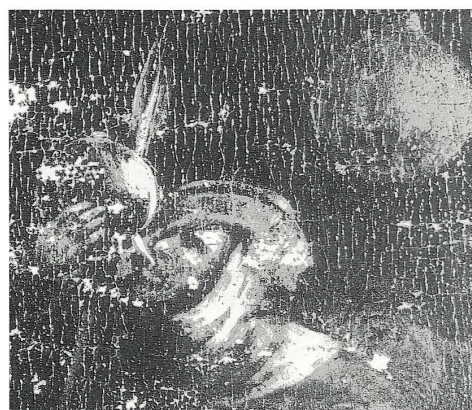


Abb. 98a Trinkender Jäger

Hornbläser zu Pferd und zu Fuss. Die unterschiedlichen Grössenverhältnisse sind wohl durch bandartige Wandgemälde und flachgeschnittene Friesen mit schwankhaften oder nur ornamentalem Inhalt angeregt worden. Im zeitgenössischen Buchholzschnitt, besonders auf Titeleinfassungen, wie sie zumal in Basel damals zahlreich von Urs Graf und dann von den Brüdern Holbein produziert worden sind, kommt im Bereich des Ornaments Verwandtes vor. Herbst wendet sich indessen vom rein Dekorativen ab und mehr dem dinglich Realen zu. Ganz sein eigenes Werk ist die Komposition. Das weit auseinandergezogene mehrteilige Geschehen entwickelt sich von der Mitte aus sowohl nach links als nach rechts. Das auseinanderstrebende Prinzip fällt um so mehr auf, als es sich sonst auf der Tafel nicht vorfindet.

Das Fehlen des Schwankhaften und Doppelsinnigen sowie die Weitmaschigkeit der Darstellung lassen die Jagd gegenüber den übrigen Szenen verblassen. Mit Ausnahme der Bärenszene ist der Vortrag eher witzlos und karg, und er fügt sich nicht so recht zum Ideenreichtum der anderen Gemäldeteile. Indessen ist es Herbst gelungen, die Jagd von innen heraus, durch die Anwendung eines anderen Kompositionsprinzips und durch die subtile Verteilung der Gewichte vom Ganzen als ein formal eigenwertiges Teilbild abzuheben.

Der Vogelfang

Im Gegensatz zur Jagd wird der auf der zweiten Schmalseite wiedergegebene Vogelfang zweideutig vorgetragen. Einer vordergründigen Bildebene unterschiebt der Künstler eine zweite symbolhafte. Um das volle Verständnis zu erlangen, muss man sich auf den Boden des Volksschwanks begeben, auf dem sich wenig später Hans Sachs literarisch so erfolgreich und ausgiebig bewegte. Der Bildinhalt lässt Schlüsse auf die volksverbundene Ideenwelt Hans Herbsts zu (Abb. 99).

Er kombiniert die Vogeljagd mit dem von Männern betriebenen Mädchenfang. Das berührt insofern eigenartig, als man in der Literatur und in der Graphik die umgekehrte Version des Themas gewohnt ist, dass nämlich die Frauen die Männer fangen. Wieso Herbst die Rollen der Geschlechter vertauscht, ist schwer einzusehen; unseres Wissens bildet sein Tafelgemälde das einzige Beispiel für den Mädchenfang. Ob auch er das Primat des Weibes ausdrücken wollte, wie dies immer wieder, meist scherzhaft, versucht worden ist, nun aber im gegenteiligen Sinn, also auf ironische Weise?¹

¹ Es sei erinnert an die vielen Darstellungen von Phyllis und Aristoteles (Abb. bei E. Diederichs, I. 467–470, 496; R. van Marle, II. 477 ff.), Simson und Delila, die Weiberlisten (vgl. ZAK 20, 1950, S. 147 [J. Schneider]), die Männerfalle (als Pendant zum Männerfang, Abb. bei G. Hirth, I. 328). – In die gleiche Richtung weist auch der Stich des «Meisters der Weibermacht» Lehrs I. 163.16 – Geisberg 44 (Abb. in: M. Geisberg, Die Anfänge des Kupferstichs, Meister der Graphik 2, Leipzig 1923, Taf. 19) und der Stich des Israel van Meckenem «Das böse Weib» B. 173. – Vgl. Israel van Meckenem, Kampf um die Hose (Abb. bei R. van Marle, II. 454, fig. 486).



DIE VOGELBEIZE.

Abb. 99 Vogelbeize und Mädchenfang. Radierung von Viktor Jasper, 1878

Was bei Herbst den Vogel- und den Mädchenfang gleichermaßen kennzeichnet, sind die verwendeten Fanggeräte und Fangmethoden: Vogelherd und Kloben. Als Vogelherd (oder Finkenherd) bezeichnet man den Vogelfang mit Schlag- oder Klappnetzen von einer getarnten Hütte aus. Im engeren Sinn ist der mit Lockfutter bestreute Platz gemeint², über den die Netze mit Leine «geruckt», d. h. zugeschlagen werden. Der Kloben ist eine der Länge nach gespaltene klammerartige Holzstange, deren zwei Teile am einen Ende mit einem Steg auseinandergezängt werden. Reisst man diesen Steg vom anderen Ende der Stange durch Zug an einer Verbindungsschnur weg, so klappt das Instrument schlagartig zu. Das geschieht so schnell, dass ein darauf sitzender Vogel sich die Füße ein-klemmt und lebend gefangen wird.³ Die beiden Fangmethoden waren früher allgemein üblich, und es gibt davon Abbildungen in fast jedem älteren Jagdbuch.

Man kennt drei Holzschnitte, die den von Frauen betriebenen «Gimpelfang» vorführen; sie gehören in die Zeit zwischen 1525 bis 1560, liegen also zeitlich etwas nach der Basler Tischplatte. Das erste Blatt, das Heinrich Röttinger⁴ dem Erhard Schön zuweist, kann man auf ca. 1525/30 datieren (Abb. 100). Der Holzstock dazu war 1808 in Gotha noch vorhanden.⁵ Er zeigt Jungfrauen, die – getarnt durch ein Blattgerüst, den sogenannten «Diemen» – einen Vogelherd betreuen, in den geflügelte Narren einschweben. Mit dem Kloben wird einer, der im Bereich des noch nicht zugeklappten Netzes gelandet ist, gepackt und hinter die Deckung gezogen. Nur wenig später – um 1530 – entstand der Holzschnitt von Niklas Stör⁶ (Abb. 101). Hier obliegen Frauen verschiedenen Alters dem Fang von männlichen Vertretern aller Stände, darunter auch tonsurierten Mönche. Fangmittel sind Diemen und Herd, der Kloben fehlt. Eine alte Vettel oder Kuppelmutter, welche unter dem Blätterdach an den Leinen des Netzes hantiert, wird in ihrer Arbeit unterstützt von einem Teufel mit gehörntem Schweinskopf. Das dritte mit dem Monogramm MW bezeichnete Blatt von ca. 1560⁷ (Abb. 102) bringt als zusätzliches Element die Leimrute am kahlen Baum, an der sich ein junger «Gimpel» verfangen hat. Dieser Holzschnitt ist eine freie, seitenverkehrte Kopie des ersten, wobei jedoch die Narren fehlen. Dichterisch scheint das Thema im gleichen Zeitraum von Hans Sachs in einem Schwank unter dem Titel «Der pueler fogelherd» behandelt worden zu sein. Leider hat sich davon nur der Titel, nicht aber der Text erhalten.⁸ Ob Hans Sachs den Vogelherd von Männern oder Frauen bedienen lässt, geht aus dem überlieferten Titeltext nicht hervor; man darf aber wegen des wohl dazu gehörigen Gothaer Holzschnitts von Erhard Schön annehmen, dass er den Männerfang zur Grundlage seines Schwanks genommen hat.

Auf der Tischplatte ist der Mädchenfang in den weiteren Kreis einer mehrteiligen Vogelstellerei integriert; er wird dadurch gleichsam äusser-

- 2 Die beste Erklärung des Vogelherds liefert Sigrid Schweik, Zur Terminologie des Vogelfangs im Deutschen, Diss. phil. Marburg/Lahn 1967, S. 191 ff. Abbildungen von Vogelherden vor 1515 findet man bei Kurt Lindner, Geschichte des deutschen Weidwerks I, Berlin 1940, Taf. 42, 43, 61, 62; Fritz Röhrig, Wald und Weidwerk 2, Potsdam 1933, S. 50.
- 3 Alte Abbildungen von Kloben bei Kurt Lindner (vgl. Anmerkung 2), Taf. 42 b, 43 a, 74 b. Einfache Definition bei M. Lexer, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, 25. Aufl. Leipzig 1949, S. 110.
- 4 Hch. Röttinger, Erhard Schön und Niklas Stör, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 229, Strassburg 1925, S. 145 Nr. 190.
- 5 Hans Albrecht Derschau, Holzschnitte alter deutscher Meister in den Original-Platten gesammelt, Gotha 1808, D 23. – Abb. auch bei G. Hirth, I.327; E. Diederichs, I.677.
- 6 Hch. Röttinger (vgl. Anmerkung 4) S. 238 Nr. 19, Taf. XIII. – Abb. auch im «Bilderkatalog zu Max Geisberg: Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts», München 1930, Nr. 1357.
- 7 Nagler, Die Monogrammmisten IV.2256, Nr. 17. – Abb. bei E. Diederichs, I.681.
- 8 Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart Bd. CCXX, Tübingen 1900 = Hans Sachs hg. von A. v. Keller und E. Goetze, 24. Bd., S. 205 [Einzeldrucke Nr. 265]; ebenda Bd. CCXXV = Hans Sachs, Bd. 25, Tübingen 1902, S. 71. – Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs, hg. von E. Goetze, Bd. 1, Halle a. S. 1893, Nr. 38 [2. Aufl., ed. H. L. Marksches, Halle/Saale 1953, I. Bd., S. 126 Nr. 38].



Abb. 100 Vogelherd. Holzschnitt, Erhard Schön zugeschrieben, um 1525/30



Abb. 101 Vogelherd. Holzschnitt von Niklas Stör, um 1530



Abb. 102 Vogelherd. Holzschnitt des Monogrammistens MW, um 1560

lich neutralisiert. Die ironische Wirkung erfährt durch diese Verbindung aber eher eine Steigerung. Formal ist die Szene den übrigen dargestellten Vogelfangmethoden durchaus gleichgesetzt.

Im Bildzwickel links kauert oder kniet ein schwarzer Kuttenmann mit Tonsur, wohl ein Dominikaner; er überwacht den Vogelherd (Abb. 103). Man sollte erwarten, dass er sich, wie auf den Holzschnitten, in einer getarnten Lauerstellung, dem Diemen, befinde. Dies scheint aber, soweit der schlechte Erhaltungszustand der Randpartie ein Urteil erlaubt, nicht der Fall zu sein. Nach vorne besteht seine Deckung lediglich aus einem Rosenbusch mit kleinen weissblättrigen Blüten. Hinter dem Mönch wachsen Eichenlaub mit Eicheln und unter ihm ein Veilchen (?). Diese Pflanzen sind – wie bei der Jagd – in einem ganz anderen Grössenverhältnis als die Figuren gegeben. Der in den Blumen notdürftig verborgene Mönch führt mit einer Hand die gekreuzten weissen Leinen, die zu den Schlagnetzen führen. Er ist daran, das eine Netz zuzuziehen; das andere hat er bereits über die Beute geklappt. Am Boden neben ihm liegt eine mit Silbermünzen prall gefüllte grosse Geldkatze⁹, aus der er Geld als Lockspeise zwischen die Netze auf den Herd wirft. Die sexuelle Gier des Mannes bei den Männerfangbildern wird hier durch die Geld-, Hab- und Neugier des Weibes ersetzt. Bereits ist die Lockwirkung der Münzen eingetreten. Unter dem zugeklappten Netz greift eine gefangene rotgekleidete Jungfrau immer noch begehrlieh danach (Abb. 104), während sich im Bereich des offenen Netzes eine in wallendem hellgelbem Gewand stekende Dirne aus der Luft darauf herabstürzt (Abb. 104). Neben dem Herd stehen ein altes Weib (in Gelb, mit weissem Kopftuch und über die Achsel gelegter Schleife) und eine vornehme jüngere Frau beisammen. Es scheint, dass die Kupplerin ihre Gesprächspartnerin dazu zu verführen sucht, sich ebenfalls am Auflesen des noch umherliegenden Geldes zu beteiligen. Die Kleidung der zwei törrichten Mädchen ist eher einfach, jene der noch zurückhaltenden Dame dagegen betont reich. Sie trägt ein rechteckig ausgeschnittenes blaues Samtkleid mit hermelinverbrämten Ärmeln und eine eng anliegende rote Haube mit Schweif und gelbem Stirnband. Eine Schlüsselblume (oben) und eine grosse Distel (rechts) vermitteln den Übergang von der Mädchenfangszene zu den benachbarten Bildteilen.

Hinter der Primel erheben sich drei abgestorbene Bäume¹⁰, auf denen insgesamt fünf Vögel sitzen, darunter ein Stieglitz und eine Kohlmeise (Abb. 104). Die Äste dieser Bäume (oder wenigstens ein Teil davon) dürften mit Leim bestrichen sein. Die Kohlmeise sitzt eindeutig auf einer am Baum befestigten Leimrute fest. Zwischen den Bäumen findet man auf einer hohen Lockstange (Krücke) eine Vogelfalle von quadratischem Grundriss und rundum laufendem Geländer. In der Mitte sitzt im Meisenkasten, einem kleinen kuppelartigen Vogelbauer, eine Meise als Lock-

9 Es ist dieselbe Form der Geldbeutel, wie sie leer auf der Krämerseite mehrfach vorkommt: geschlitzt, an den Enden zugeknöpft, ähnlich Narrenkappen.

10 Um der Übersicht willen findet der Vogelfang stets in der Umgebung entlaubter Bäume statt; seit dem Aufkommen der Feuerwaffen heissen sie Fallbäume.



Abb. 103 Mönch an den Leinen des Vogelherdes hantierend

vogel. Von einer Ecke aus geht schräg in die Höhe eine Leimrute. Zwei an den gegenüberliegenden Ecken befestigte Stangen scheinen mit Schlingen oder Netzen verbunden zu sein; über den Boden des Gevierts sind ebenfalls Fäden gespannt. Die ganze Einrichtung wird eine Netzfalle oder einen sogenannten «Habichtskorb» vorstellen, bei dem durch ein Tritt-eisen im Korb selbst das darüberliegende Netz ausgelöst wird. Ob die Meise auf der schräg stehenden Leimrute gefangen ist oder ebenfalls als Lockvogel dient, bleibt unklar.

Rechts am Fuss des Krückstockes sitzen zwei kleine Knaben in Hemdsärmeln am Boden und verfolgen den Vorgang in der Vogelfalle und auf den Leimruten (Abb. 104, 105). Der linke Knabe, fast noch ein Kleinkind, ist nur mit dem weissen Hemd bekleidet; er weist mit ausgestrecktem Arm nach oben. Der zweite in gelbem Hemd und roten löchrigen Hosen umfasst mit den Armen die gebeugten Knie. Den beiden ist wohl die Aufsicht über Meisenkasten und Leimruten übertragen.

In der Mitte des Bildes, links begrenzt von der Distel und rechts von einem Spierstrauch oder Fingerhut, widmet sich ein vornehmes Paar zu Pferd der Vogelbeize¹¹ (Abb. 105). Die Frau sitzt im Damensattel, die Rechte über dem Schoss am Zügel. Auf ihrer mit dem Falknerhandschuh geschützten erhobenen Faust sitzt ein flügel-schlagender Jagdfalke. Sein Kopf ist noch mit der roten Haube bedeckt, die ihm die Sicht nimmt und ihn festsitzen lässt. Die Tracht der Falknerin besteht aus einem eng gegürteten roten Schleppkleid, einem nach hinten im Wind flatternden langen weissen Halsschleier und einem zierlichen, am Hinterkopf wulstartig gebauschten, rot-gelb gestreiften Spitzenhäubchen. Dieselbe Haube wie auch das Kleid kennt man von Basler Holbeinzeichnungen.¹² Das Pferd erblickt man schräg von hinten, die Reiterin von der Seite. Rund um die Kruppe des Pferdes und unter der Rübe durch führt ein Zierzaum von kleinen roten Wimpeln. Sattel und Schabrake scheinen von grüner Farbe zu sein, der Saum ist gelb. Auch den Falkner sieht man schräg von hinten. Er trägt ein am Rücken plissiertes Wams in Blau und eine Jägermütze von gleicher Farbe. An seiner Seite hängt eine Jagdtasche mit Fischgratgewebe. Nach dem Jasperschen Stich führt der Reiter auf seiner linken Faust seinerseits einen Falken; auf dem Original ist dieser Vogel ganz verschwunden. Durch eine Leine ist des Falkners Hund mit dem Pferd verbunden.

Die Beize selbst spielt sich im Raum oberhalb des Jägerpaares ab. Dem Maler diente sie dazu, eine grössere Anzahl verschiedener Vogelarten abzubilden, worunter drei jagende Edelfalken. Der eine schlägt im Flug eben eine Wildtaube (?), der zweite verfolgt [tief im Krämerfeld] einen steil nach unten stehenden weissen Kranich (Abb. 106), der dritte jagt einen Fasan. Es kommen fremdländische und einheimische, wilde und domestizierte Vögel nebeneinander vor. Auf einem dicken abgestorbenen

- 11 Massgebend für das Studium der alten Beizjagd ist das Vogeljagdbuch im Vatikan Ms. Pal. Lat. 1071: Fridericus II, «De arte venandi cum avibus»; Ausgabe von C. A. Willemsen, Graz 1969. – Ähnlich wie bei Herbst ist die Vogelbeize in einer Roi-Modus-Handschrift des 15. Jh. im Kupferstichkabinett Berlin anzutreffen (K. Lindner, Geschichte des deutschen Weidwerks 1, Berlin 1940, Taf. 9a). Zur Terminologie vgl.: Th. Mebs, Greifvögel Europas und die Grundzüge der Falknerei, Stuttgart 1964, S. 79 ff.
- 12 Randzeichnungen zum Lob der Torheit (3 Eierfrauzene, 45 Weberin).

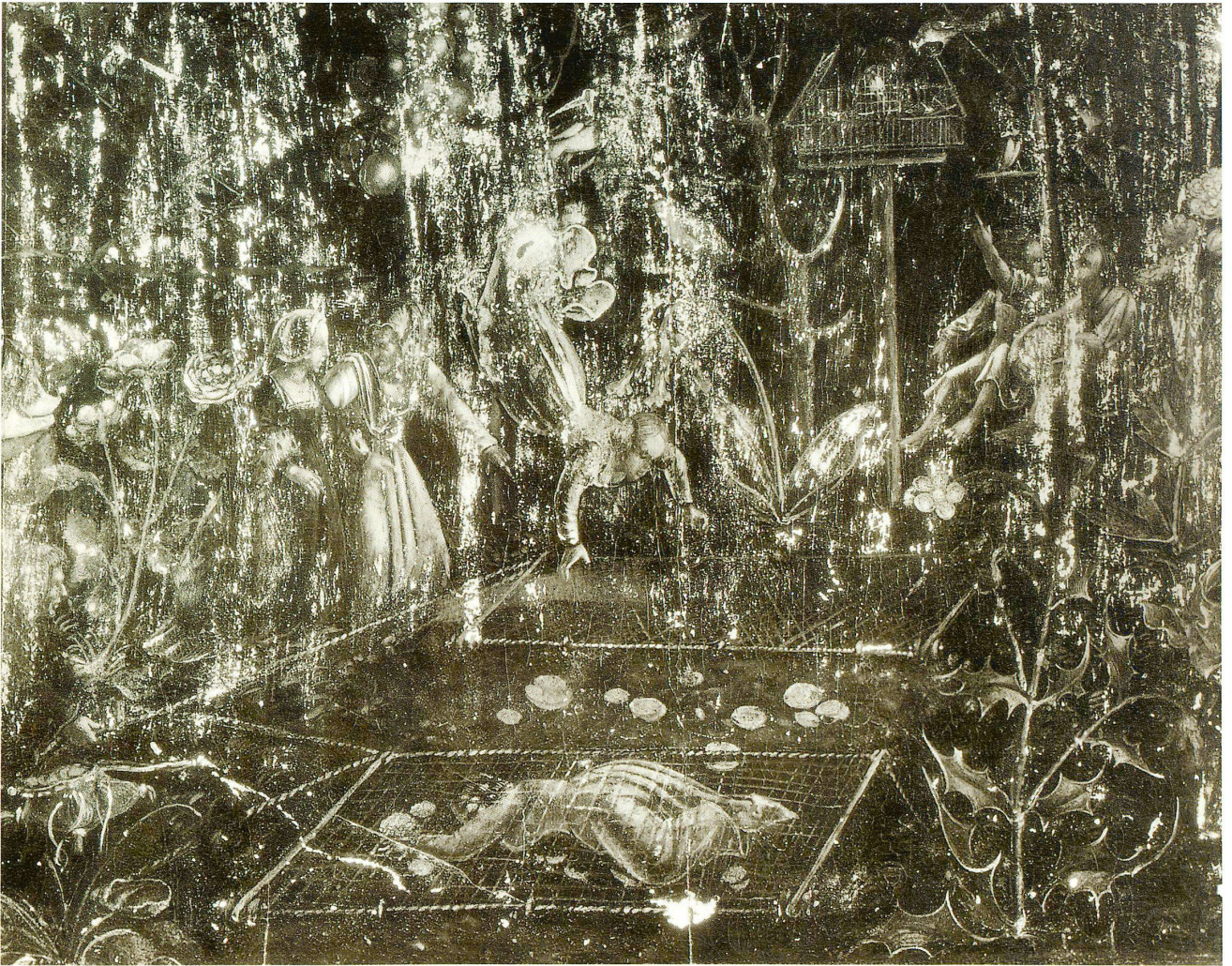


Abb. 104 Der Vogelherd (Mädchenfang)

Baum, der zwischen den beiden Reitern aufsteigt, sitzen Uhu, Papagei und ein weiterer grosser Vogel friedlich beisammen (Abb. 105). Darüber tummeln sich im Fluge u. a. Gans, Reiher, Wiedehopf und Eisvogel. Die Flughaltung der Vögel ist zwar meist sehr typisch, aber in bezug auf die vorgeführten Sorten nur zum Teil zutreffend. Es ist anzunehmen, dass sich der Maler an Vorlagen aus einem Tierbuch oder Vogeljagdbuch hielt. Quellen aus der Zeit vor 1515, die simultan eine vergleichbare Vielfalt an Sorten wiedergeben, gibt es unseres Wissens nicht.¹³

Am rechten Bildrand steht ein weiterer abgestorbener Baum, dessen kahle Zweige den grossen Pfau, den Kiebitz und das Haushuhn nebst zwei anderen nicht bestimmbar Vogelarten beherbergen. Der Pfau trägt ein Krönchen, hat eine blaue Brust und grüne Schwanzfedern, den Kopf dreht er kokett nach rückwärts. Am Fuss des Baumes ist ein Klobenjäger am Werk. Er agiert aus einer diemenartigen Laubhütte, die ihm praktisch völlige Tarnung gewährt (Abb. 107). Was beim gegenüberliegenden Mönch als Mangel auffiel, ist hier in einer sehr entwickelten Form anzutreffen. Der Vogelsteller hat sich, um auch nach vorn gedeckt zu sein, einen grünen Zweig über den Kopf gestülpt. Den Diemen gab Jasper auf der Rückseite als gewölbtes faschinenartiges Bastgeflecht wieder. Faschinen kann man mit Not am unteren Rand noch erkennen, doch ist die ganze Tarnhütte bis auf den aus Laub bestehenden Vorderrand farblich in Verlust geraten. Herbst malte wohl eher eine Laubhütte, wie sie auf den drei erwähnten Holzschnitten anzutreffen ist. Auf dem langen dicken Kloben, den der Fänger aus seinem Versteck streckt, sitzt nahe des Griffs ein hellfarbiger Steinkauz als Lockvogel; am Ende ist ein Buntspecht zwischen den zugeschnellten Leisten eingeklemmt und versucht sich schreiend mit starkem Flügelschlag zu befreien.¹⁴ Ein weisser Hund kläfft den Specht an und scheint ihn anzuspringen (Abb. 107).

Erwähnenswert sind noch zwei weisse Kaninchen rechts neben dem Kopf des Reiters. Das obere vermag man gut zu erkennen, das untere, auf dem Rücken liegend, kann man anhand der allein noch sichtbaren Schnauze und der Vorderläufe erschliessen. Im Grössenverhältnis stehen die Kaninchen zwischen den Menschen und den Blumen, etwa auf der gleichen Stufe wie die Vögel. Zwischen den Beinen des einen Pferdes findet man noch ein braunes Haselhuhn mit weisser Brust, dazu vier Junge. Zu den bereits genannten Pflanzen gesellen sich eine Phantasierose mit ähnlichen Blüten wie auf den schweizerischen Jasskarten [über der Distel], eine Gartenpflanze vergleichbar dem Mutterkraut [neben der Reiterin], eine Wegerichsorte [über dem Pferd des Reiters], ferner verschiedenartige Gräser.

Die Bestimmung der Pflanzen bereitete dem damit betrauten Kenner¹⁵, wie übrigens auch bei den Tieren, Schwierigkeiten. Eigene Beobachtung, Anlehnung an Vorbilder und die freie Modifikation von Naturformen

13 Vgl. C. Nissen, Die zoologische Buchillustration 2, X. Lfg., Stuttgart 1972, Tafel X (aus Barth. Anglicus, De Proprietatibus Rerum, Haarlem 1485); Kurt Lindner (Anmerkung 11), Taf. 9a. – Das Vogelbuch von Conrad Gessner erschien erst 1555 (vgl. «Conrad Gessner», Zürich 1967, S. 150 ff.).

14 Kloben mit Eule als Lockvogel: Holzschnitt H. Burgkmairs in Ciceros «Officina», Augsburg 1531, Abb. bei G. Hirth, I. 353; Aesops Fabeln, Basel 1501; K. Lindner (vgl. Anmerkung 2), Taf. 42, 43, 74 b, 76 a. – Das Thema ist von Hans Sachs in einem Schwank unter dem Titel «Der Ewlen Bays» [= die Eulenzweiz] behandelt worden (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart Bd. CCXX = Hans Sachs, hg. von E. Goetze, Bd. 24, Tübingen 1900, Einzeldruck Nr. 98, S. 136 f.; der Text mit dem entspr. Holzschnitt von Niklas Stör von 1532 abgebildet im «Bilder-Katalog zu Geisberg: Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt», München 1930, Nr. 1356; Hch. Röttinger (vgl. Anmerkung 4) S. 238 Nr. 18; – G. Hirth, I. 327.

15 E. Urmi, Zürich, arbeitete ein Exposé über die Tiere und Pflanzen auf dem Holbeintisch aus (Manuskript vom 5.4.1973). E. Urmi sei auch an dieser Stelle bestens für seine wertvolle Mitarbeit gedankt.



Abb. 105 Vogeljagd mit Falken. Vornehmes Paar zu Pferd

ergänzen sich. Von den 35 vorhandenen Vögeln lassen sich 14 mit einiger Sicherheit, acht mit Wahrscheinlichkeit und 13 nicht bestimmen. Die schlechte Erhaltung der Malerei ist daran nur zum Teil schuld. Eigenartig ist die bereits erwähnte Abstufung der Grössenverhältnisse. Die Vögel nehmen eine Mittelstellung zwischen den Menschen (ganz klein) und den Pflanzen (sehr gross) ein. Dass die Münzen im Vogelherd fast tellergross und der Falke auf der Faust der Reiterin Adlergrösse erreicht, störte weder den Maler, noch wird es vom Betrachter als Fehler empfunden. In ihren Einzelheiten dürfte die Darstellung von druckgraphischen Vorlagen abhängig sein¹⁶, in der geschickten Verbindung verschiedener Arten der Vogelstellerei erweist sie sich als unabhängig. Für die eigentlich nahe liegende Koppelung des Mädchenfangs mit dem Vogelfang lässt sich keine Parallele finden. Auf das besondere Thema des von Männern betriebenen Mädchenfangs, wie es nur auf Herbsts Tischplatte vorkommt, wurde bereits hingewiesen.

¹⁶ Identische Vorlagen konnten keine gefunden werden. Auf einer gemeinsamen Bildquelle beruhen wohl Herbsts Reiterpaar und der Holzschnitt von Georg Pencz «Diana und Aktäon» (Reiterin rechts unten; Abb. im «Bilder-Katalog zu Max Geisberg» [vgl. Anmerkung 14], Nr. 987/989.) Vögel kommen auf dem etwa gleichzeitigen Dürer-Holzschnitt «Die Eule im Kampfe mit 4 Vögeln» vor, P. 188, 189, M. 240. – Das Vogeljagdbuch von Kaiser Friedrich II., eine Handschrift des 13. Jh., in dem viele Vogelarten sehr sorgfältig abgebildet sind, konnte Herbst sicher nicht gekannt haben.



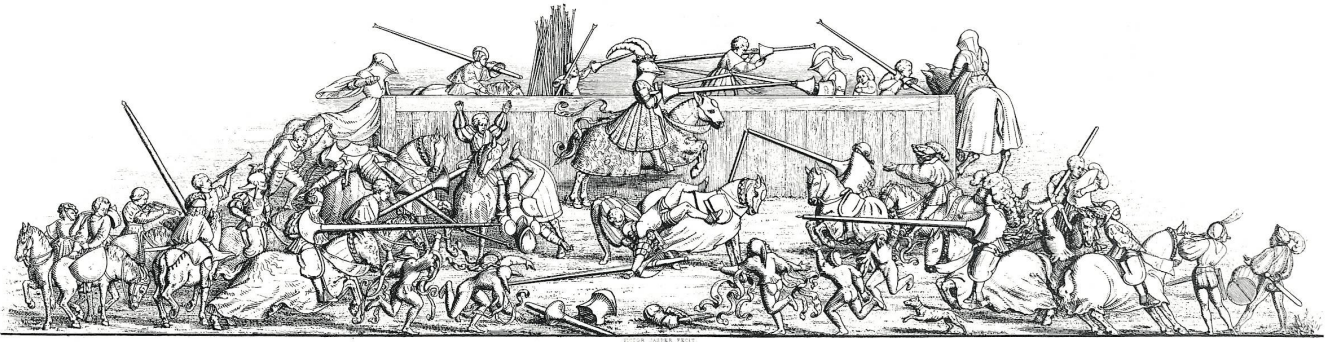
Abb. 106 Weisser Kranich im Flug



Abb. 107 Vogelfang mit Kloben. Rechts neben der Lockeule der Vogelfänger im Diemen

Man muss sich vorerst fragen, wieso Herbst auf der Tischplatte für Hans Baer ein Turnier einbezog (Abb. 108). In Basel haben im 16. Jahrhundert keine Turniere mehr stattgefunden, und der Adel, der allein turnierberechtigt war, hatte da seine Rolle in politischer Beziehung längst ausgespielt.¹ Weder Herbst noch Baer und seine Frau hatten mit dem Adel oder den Achtburgern etwas zu tun, sie waren zugezogene Bürger. Vielleicht war Hans Baer ein Reiter und Jägersmann und hatte den Wunsch nach diesem Thema geäußert; vielleicht wurde auch ganz einfach einer Mode entsprochen, waren doch in Deutschland die Turniere im Zeitalter Kaiser Maximilians I. (ab 1486) neu in Schwung gekommen. Dass auch bürgerliche Kreise sich der Sitte unter modifizierten Bedingungen und Durchführungsformen annahmen, dafür bestehen Anhaltspunkte.² Doch erstaunt es, dass Herbst den höchstmöglichen höfischen Ton in der Sache anschlägt. Über die letzten Turniere in Basel orientiert Rudolf Wackernagel in seiner «Geschichte der Stadt Basel».³ 1491 fand auf dem Münsterplatz das letzte chronikalisch erfasste Stechen statt.⁴ Nach dem Schwabenkrieg (1499) und dem Eintritt Basels in den Bund der Eidgenossen (1501) scheinen die Turniere in Basel ganz abgekommen zu sein. Maximilian hat dagegen gleichzeitig in deutschen Städten prunkvolle Turniere veranstaltet und damit eine Renaissance der kriegsmässig nicht mehr zu verwendenden Reiterkampftechniken eingeleitet. Viele bildliche Darstellungen geben davon Kenntnis. Erwähnt seien vor allem die 255 Miniaturen zum geplanten «Freydal» und einige Holzschnitte aus dem «Teuerdank» und dem «Weisskunig».⁵ Von der in diesen Werken zum Ausdruck kommenden Stimmung hat Herbst auf seiner Tischplatte manches vorweggenommen. Da sie – mit Ausnahme der fünf Dürer-Holzschnitte zum Freydal – erst nach Herbsts Malerei öffentlich bekannt geworden sind, entfallen sie als Quellen. Auf der Suche nach Bildvorlagen muss man weiter zurückgreifen. Direkt angeschlossen hat sich Herbst an einen Turnierstich des Meister MZ aus dem Jahr 1500⁶, thematische Anleihen machte er bei Lucas Cranachs Holzschnitten von 1506 und 1509.⁷ Auch von anderen Stichen und Holzschnitten wird er sich haben leiten lassen.⁸ Daneben muss man annehmen, er sei selbst Zeuge von Stechen und Rennen in Deutschland geworden, dies um so mehr, als zu seiner Zeit die Kenntnis der verschiedenen Turnierarten und der wichtigsten Anlässe allgemein vorausgesetzt werden konnte, so wie wir etwa heute über die Technik und die Austragungsorte der vornehmen Sportarten – z. B. Reiten und Tennis – durchaus Bescheid wissen, auch wenn wir sie nicht selbst ausüben oder mittelbar an ihnen beteiligt sind. Die Version des Herbstischen Turniers von 1515 ist am ehesten als Mixtum von eigenen Eindrücken und zeitgenössischen Bildvorlagen aufzufassen.

- 1 Rudolf Wackernagel, Geschichte der Stadt Basel, III. Bd. (Basel 1924), S. 283 f.
- 2 C. Gurlitt, Deutsche Turniere, Rüstungen und Plattner des XVI. Jahrhunderts, Dresden 1889 (Diss. Leipzig), S. 21. Hier wird auf Turniere der Bürger und Bauern verwiesen, z. B. in den Nürnberger Schönbarbüchern (Turniere der Plattner). Vgl. auch E. Diederichs, Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern, Bd. I (Jena 1908), Abb. 710 (Nürnberger Gesellenstechen 1446); Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde [ASA] NF 33 (1931), S. 26. – Das Turnierwesen in der Art, wie es auf Herbsts Tischplatte geschildert wird, war immer nur eine Sache des Adels.
- 3 II.² Band (Basel 1916), S. 902 und Anmerkung S. 183* f.; Basler Chroniken IV.317, 459, V.316, 322, VI.283 (über den Tod Waltheims im Turnier von 1454); Basler Chroniken IV.349 (Turnier Herzog Sigmunds von Österreich 1467).
- 4 Staatsarchiv Basel, Wochenausgabenbücher 1491. Vgl. R. Wackernagel (Anmerkung 3) II.², 184*. – 1493, beim Einzug Kaiser Maximilians in Basel, fand wohl kein Turnier statt (R. Wackernagel II.¹, S. 139 f.).
- 5 «Freydal», geplant von 1502–1515, Text nicht zustande gekommen, 5 Holzschnitte von A. Dürer 1516, 255 Miniaturen als einzig ausgeführter Teil (publ. von Quirin von Leitner, Wien 1880–1882). – «Teuerdank», entstanden 1515–1517, gedruckt 1517, Faksimileausgabe des Verlags Müller-Schindler, Plochingen u. Stuttgart 1968, Holzschnitte Nr. 54, 101, 103, 105 (von Hans Burgkmair und L. Beck). – «Weisskunig», entstanden 1505–1516, ausgeführt wurden 251 verschiedene Holzschnitte von 1515–1517 (hauptsächlich von L. Beck und H. Burgkmair) und ein Text in Handschrift; Erstdruck 1775 in Wien; Neuausgabe durch Th. Musper u. a. Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1956, 2 Bde., Holzschnitt Nr. 48 (vgl. Textband S. 236 zu Nr. 46). Als Orientierung zu diesen drei Hauptwerken Kaiser Maximilians leistet gute Dienste: Maximilian I., 1459–1519, Katalog der Ausstellung der Österreichischen National-Bibliothek 1959, S. 21–30; R. Muther I. S. 111–129; Hans Burgkmair, Das graphische Werk, Stuttgart 1973, Nr. 167 ff., 178 ff.
- 6 Abb. bei E. Diederichs, I.721.
- 7 Abb. bei G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch Bd. I (2. Aufl.), Leipzig u. München s. d., Abb. 362, 365; E. Diederichs, I.724; Bilder-Katalog zu Max Geisbergs «Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt», hg. von Hugo Schmidt, München 1930, Nr. 620–623.
- 8 Man gewinnt den Eindruck, dass sich Herbst an die Holzschnitte A. Dürers zum «Freydal» gehalten habe (bes. P. 288, 289, 290); diese sind nach Meinung der Forscher aber erst 1516 entstanden; die vermutete Abhängigkeit würde Anlass geben, die fünf Dürer-Holzschnitte auf 1514/15 anzusetzen. Sehr illustrativ und der Herbstischen Version nahestehend ist eine Miniatur im «Hausbuch» (Abb. bei R. van Marle, S. 149).



DAS TURNIER.

Abb. 108 Das Turnier. Radierung von Viktor Jasper, 1878

Der Künstler machte sich die Sache keineswegs leicht. Sein Turnier ist eine Simultandarstellung von vier verschiedenen Turnierformen und bildet eine Fundgrube turniertechnischer Details. Kompositionell gliedert er das Geschehen in drei übereinander geschichtete Bildebenen. Vorne entwickelt sich ein Rennen mit spitzen Lanzen, im Mittelgrund findet ein Stechen mit dem Krönlein und der kleinen Stechtartsche neben einem Rennen mit der grösseren Renntartsche statt, hinten ist ein «Welsch Gesteck» über die hölzerne Trennwand im Gange. Das zwar tumultuös scheinende, im Grunde genommen aber geordnete Ereignis wird begleitet von einer Reitermusik, auch von Trommler und Pfeifer; die Kämpfenden werden von tanzenden Schalksnarren angefeuert. Die letzteren sind im Zusammenhang mit einem Turnier u. W. sonst nicht festzustellen, doch wohl kaum eine Erfindung des Malers. Ein Grieswärtel (Schiedsrichter), Knappen und Knechte bereichern die Szene. Was der Darstellung fehlt sind die Zuschauer und die architektonischen Aufbauten der Umgebung, auch die hölzernen Einfassungen des Turnierplatzes. Man sieht nur diesen selbst und das, was sich in seinem inneren Bereich abspielt.

Die für den Vortrag eigentlich ungünstige parallelogrammförmige Fläche wendet Herbst mit hoher kompositorischer Kunst an. In den Zwickeln stehen die Musikanten, den oberen Abschluss bildet die Planke des Gestecks. Dazwischen herrscht ein ausgewogener Parallelismus der Figuren. Die Zonen der Kämpfer werden durch das der ritterlichen Ehrenperson vorbehaltene und sonst weitgehend leere Mittelfeld auseinandergehalten.

Eine genaue Beschreibung des Turniers setzt das Studium der Bewaffnung, der Kleidung und Technik der verschiedenen Kampfformen voraus. Es erweist sich, dass Herbst nicht nur die Komposition im Ganzen sorgfältig plante, sondern dass er auch das Detail pflegte. Interpolationen und Ungenauigkeiten gibt es nicht; seine Darstellung ist sowohl waffen- als auch kostümgeschichtlich von wissenschaftlichem Quellenwert. Zum Verständnis geben mehrere illustrierte Turnierbücher die nötigen Hinweise. Von Bedeutung ist neben den erwähnten Miniaturen zum «Freydal» (1515 abgeschlossen) der Triumphzug Kaiser Maximilians I. von 1516–18 mit den Holzschnitten von Hans Burgkmair und das später danach gefertigte Turnierwerk mit den Zeichnungen von Hans Burgkmair d. Jü. (wohl 1553).⁹ Im Rahmen einer Aufzählung deutscher Turniere von sagenhaften Anfängen im 10. Jahrhundert bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts gibt das sonst verlästerte Turnierbuch von Georg Ruxner mitunter wertvolle Hinweise auf Organisation, Verlauf und Beteiligung.¹⁰ Wesentlichere Aufschlüsse liefert die grossartig illuminierte Handschrift des Königs René aus der Provence von ca. 1465¹¹; indessen zeigt dieses Werk deutlich, dass sich die Turniere in Frankreich teilweise anders als in

9 Triumphzug Kaiser Maximilians I., Abb. bei G. Hirth (Anmerkung 7) I.194, 198, 200–208, 210; Lit.: A. Burkhard, Hans Burgkmair d. Ä., Leipzig s. d., 110 ff.; Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Burgkmair und die graphische Kunst der deutschen Renaissance, Ausstellungskatalog 1973, S. 8 f.; Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1 (1883), S. 154 ff. (Franz Schestag); Hans Burgkmair, Das graphische Werk, Stuttgart 1973, Kat. Nr. 204 ff.; – Hans Burgkmairs Turnier-Buch, hg. von J. H. von Hefner-Alteneck, Frankfurt 1853 (Stiche nach einer Handschrift im Besitz des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, Zeichnungen von Hans Burgkmair d. J., wohl 1553).

10 Georg Ruxner [ThurnierBuch], Anfang, ursprung und herkommen des Thurnirs in Teutscher nation, Simmern 1530 (1. Ausgabe, gleich auch 1532); mit leicht verändertem Titel Frankfurt 1566 (2. Ausgabe, mit Anhang). – In der Wissenschaft allg. als fabulöses Machwerk taxiert (Wappenfibel, Handbuch der Heraldik, 15. Aufl. Neustadt an der Aisch 1967, S. 24; ASA 33 (1931), S. 2 Anmerkung 2, S. 17 Anmerkung 1, S. 18 ff.), doch immerhin nirgends übergangen, wohl wegen der kulturgeschichtlich wertvollen Turnierbeschreibungen. – Abb. bei G. Hirth II, 700–707, 1072–1078.

11 René d'Anjou, Traité de la Forme et Devis d'un Tournoi, Paris 1946 (Verve Vol. IV, No 16); vgl. ASA 33 (1931), S. 15.

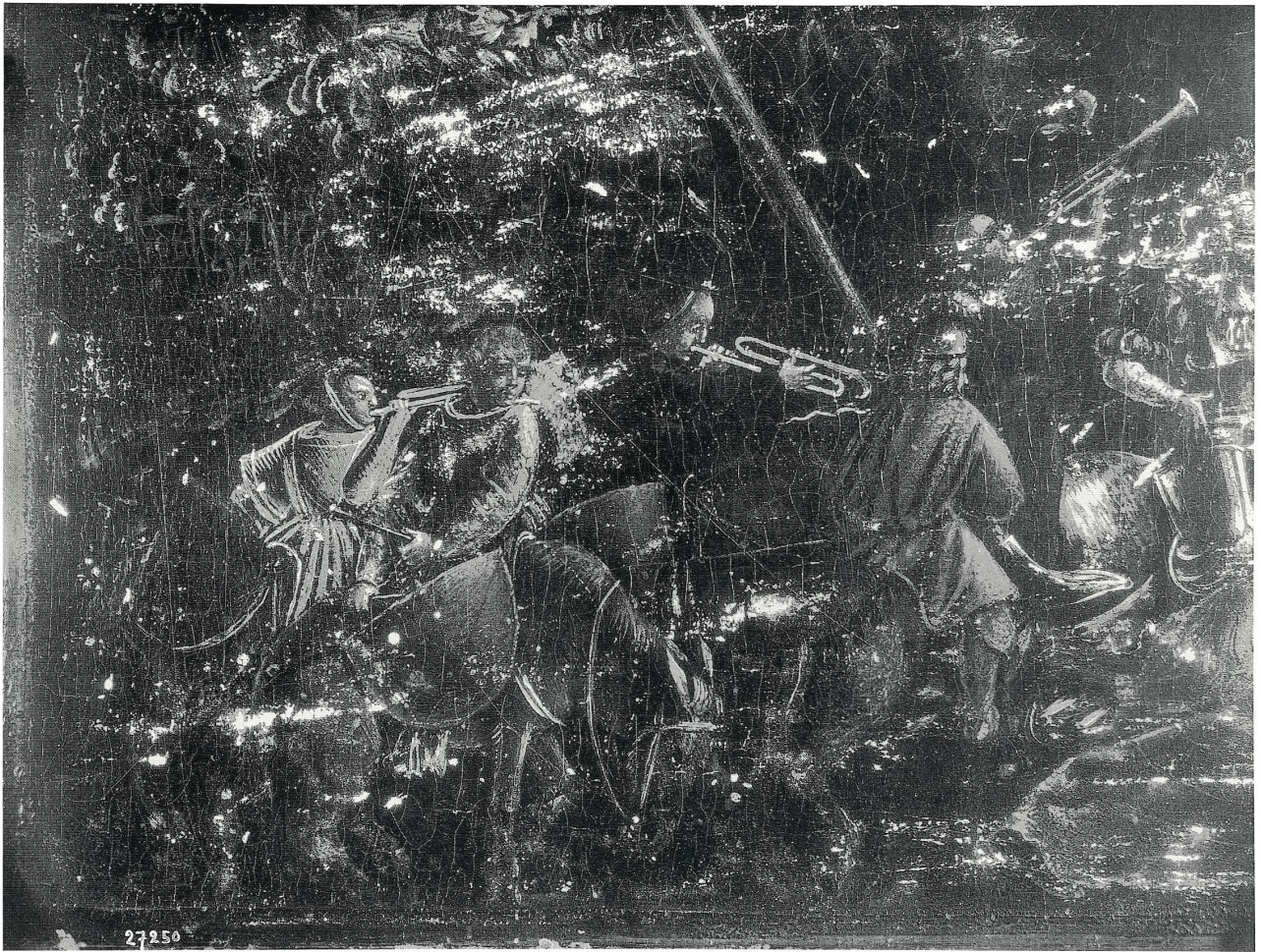


Abb. 109 Reitermusik

Deutschland abgewickelt haben und dass sich innerhalb der fünfzig Jahre bis 1515 ein beachtlicher Wandel vollzogen hat. Brauchbare Werke zum Turnierwesen in der neueren Literatur gibt es wenige. Am nützlichsten ist das «Handbuch der Waffenkunde» von Wendelin Boeheim¹², in beschränktem Mass auch die Dissertation von Cornelius Gurlitt.¹³ Die spezielle Arbeit von E. A. Gessler über einen Turniersattel für das «Gestech im hohen Zeug» ist vor allem wegen den Literaturangaben von Bedeutung.¹⁴ In diesen Untersuchungen gründen sich die Aussagen weitgehend auf zeitgenössische Text- und Bildquellen sowie auf original erhaltene Bewaffnungsstücke.

Es zeigt sich, dass Herbst sehr engen Bezug auf das von Maximilian I. gepflegte und geförderte Turnierwesen nimmt. Die von ihm dargestellten Turnierarten decken sich mit den im Freydal und im Triumphzug Maximilians geschilderten. Wie erwähnt kommen diese aber aus zeitlichen Gründen als Vorlagen für Herbst nicht direkt in Betracht. Die Freydalminiaturen waren ihm höchstens schon durch Dürers Holzschnitte zugänglich. Die wichtigen Holzschnitte zum Triumphzug nahm Burgkmair erst am 7. April 1516 auf, also rund ein Jahr nach der Herstellung der Tischplatte.¹⁵

Künstlerisch gesehen darf man das Turnier als den besten Teil der ganzen Malerei bezeichnen, und es wird bei der Frage nach dem Autor noch eine Rolle spielen. Nur eine minutiöse Betrachtung am Original bei gutem Licht vermag eine Vorstellung von der Differenziertheit und der Unmittelbarkeit der Darstellung zu vermitteln. Die Jaspersche Umzeichnung reduziert das Werk ins Lineare und beraubt es damit der malerischen Wirkung, die ausschlaggebend ist. Der Stich von Jasper und auch Šubics Zeichnung können nur zu Orientierungszwecken verwendet werden (Abb. 108 und 15). Photos, sowohl schwarz-weiße als farbige, vermögen das Original in keiner Weise zu ersetzen, auch wenn sie sich zur Ermittlung und Bestimmung manchen Details hilfreich erweisen.

Beginnen wir die Beschreibung mit der untersten Bildzeile. Im Zwickel links ist eine berittene Blasmusik in Aktion (Abb. 109). Ähnliche Musikanten findet man im Triumphzug Maximilians und auf den Holzschnitten von Lucas Cranach; in Rixners Turnierbuch (2. Ausg.) ist sogar eine in der Besetzung fast identische Kapelle abgebildet.¹⁶ Sie besteht aus einem Paukenschläger auf einem Esel mit Gelieger und drei Trompetern zu Pferd. Die Gewandung der vier Spieler ist in Farbe und Schnitt verschieden; der Trompeter links aussen trägt einen roten, am Oberarm weitärmeligen Rock und ein blaues Barett mit rotem Halsband; der Paukenist ist gelblich oder hellgrün gekleidet, sein roter Hut baumelt an weissem Band am Rücken. Der zweite Trompeter erscheint in Blau ohne Kopfbedeckung; die Farbe des ebenfalls barhäuptigen dritten ist nicht mehr zu

12 Wendelin Boeheim, Handbuch der Waffenkunde, Leipzig 1890, S. 516–571. – Vgl. auch die Werke von Max Jähns, bes. dessen «Handbuch einer Geschichte des Kriegswesens», Leipzig 1880. – R. van Marle, S. 143–154 (mit differenziertem Abb.-Material).

13 C. Gurlitt 1889, vgl. Anm. 2.

14 E. A. Gessler, Der Turniersattel aus Schaffhausen im Schweizerischen Landesmuseum, in: ASA NF 33 (1931), S. 1–46.

15 Ausstellungskatalog des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig 1973 (vgl. Anm. 9), S. 9.

16 G. Rixner (1566, vgl. Anm. 10), fol. XXVII (passim), Holzschnitt von Jost Amman. – G. Hirth II.1078.



Abb. 110 Das Turnier. Linke Hälfte

bestimmen. Jeder Bläser nimmt eine besondere Körper- und Spielhaltung ein (einhändig und zweihändig), sie wenden sich nach verschiedenen Richtungen, was ihnen das sonst übliche uniforme Auftreten einer Turnierkapelle nimmt. Die gezeigten Trompeten haben zwei Krümmbügel ohne Ventile, es sind reine Naturtoninstrumente; zum Halten weisen sie zwischen den Stangen Verbindungsstege auf.¹⁷ Die halbkugeligen braunen, geschraubten Pauken des Eselreiters werden mit Holzschlegeln geschlagen.¹⁸

Vor den Musikanten überbringt ein schräg von hinten gesehener berittener Knecht (Abb. 109) in rotem Mantel und roter Mütze mit grünem Federbusch sowie hellroten weichen Schaffstiefeln die Lanze einem Reiter, der im federgeschmückten Schaller und mit eingestütztem ungeharnischnem Unterarm seine Reihe im Turnier abwartet (Abb. 110). Die exakte Beschreibung der Rüstung ist hier insofern von Interesse, als aus ihr eindeutig hervorgeht, welche Art des Turniers hier auszufechten war. Vorerst fällt das am Sattel aufgehängte und der Beinform angepasste grosse Knieblech (Dilgen) auf, worunter Oberschenkel und Knie geschützt liegen. Der Helm in Schallerform hat kein Visier und endet kurz unterhalb des Sehschlitzes; bei nicht gesenktem Kopf sind Nase, Mund und Kinn ungeschützt. Den Hals deckt eine Halsberge. Vor dem blossen Teil des Kopfes geht der Bogen der sogenannten Krippe durch. Er hält zwei parallel laufende und schräg aufwärts gerichtete Schienen zusammen, welche Brust und Helmrand miteinander verbinden. Mit der Krippe soll die eigenartig geformte Renntartsche beim Abstossen durch des Gegners Lanze über den Helm hinaus gelenkt werden, zudem fängt sie den Druck der Tartsche auf die untere Gesichtshälfte auf.¹⁹ Da der Ritter die Tartsche noch nicht montiert hat, sieht man die ganze Brustpartie der Rüstung. In ihrer Mitte sitzt – auf Höhe des Rüsthakens – der zweiteilige Mechanismus zum Befestigen und Abspicken der Tartsche.²⁰ Krippe und Abwurfeder sind typisch für das sogenannte *Bundtrennen*. Dabei muss der Gegner die Tartsche mit der spitzen Stange treffen, worauf diese dank dem Federmechanismus und der Ablenkung durch die Krippenschienen zum Ergötzen der Zuschauer in hohem Bogen über den Kopf wegfliht.²¹ Ein starker Stoss kann zudem den Reiter abwerfen («abstossen»). Das Bundtrennen galt als besonders gefährlich wegen der nicht durch einen «Bart», sondern nur durch die Tartsche geschützte untere Gesichtshälfte.²² Die über das Pferd des Wartenden gebreitete Wappen- oder Renndecke (über dem Gelieger, der Cuvertiure) ist von gelblicher bis hellgrüner Farbe; Zügel und Zügelbehang schimmern weiss.

Der gelbe Reiter steht schräg hinter einem in scharfem Anlauf auf den Gegner befindlichen Tjostierenden (Abb. 110). Auch hier kann man die Rennart anhand der Rüstung und Bewaffnung bestimmen. Als Rennhut dient wiederum ein Schaller ohne Visier. Der wohl vorhandene Bart wird

- 17 Musik in Geschichte und Gegenwart [MGG] Bd. 13, Sp. 782. – Triumphzug Kaiser Maximilians I. (Abb. bei G. Hirth I. 174, Abb. 269–271).
- 18 Fast gleicher Typ abgebildet in: S. Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511 (Abb. in MGG 13.745).
- 19 W. Boeheim (vgl. Anm. 12), S. 560; Abb. bei G. Hirth I.203 (Aus Triumphzug Maximilians).
- 20 W. Boeheim, S. 559 ff., Abb. 650 auf S. 561.
- 21 Text zum Holzschnitt H. Burgkmairs im Triumphzug Maximilians (Abb. bei G. Hirth I.203) «vnnd sollen tartschen haben, die ledig vber den kopf springen»; vgl. auch W. Boeheim (vgl. Anm. 12), S. 559; Hans Burgkmair, *Das Graphische Werk*, Stuttgart 1973, Kat. Nr. 216.
- 22 W. Boeheim, S. 560. Im «Weisskunig» heisst es zum Bundtrennen: «. . . aber sorgklich zu thun». (Text zu dem Holzschnitt H. Burgkmairs Nr. 48).



Abb. 111 Das Turnier. Rechte Hälfte

von der Renntartsche verdeckt, die in geschwungener, der Rüstung angepasster Form vom Sehschlitz des Helms bis zum Sattel reicht und mit dem Tartschentuch bedeckt ist. Die schwere Rennlanze zeigt eine riesige Brechscheibe und vorn ein Scharfeisen mit vierseitig geschmiedetem Dorn.²³ Der Dilgen weist die gleiche Wölbung auf wie beim bereits erwähnten Kämpfer. Rüst- und Rasthaken zum Einlegen der Lanze sind wegen der Profilansicht nicht zu erkennen; den vorderen Rüsthaken deckt die Brechscheibe, der hintere Rasthaken²⁴ ist unter dem enorm gepufften und geschlitzten roten Ärmel versteckt. Die Wattierung diente zum Ausgleich eines möglichen Stosses auf die Brechscheibe. Es handelt sich hier um das *Schweifrennen* (frz. *course à la queue*), bzw. um das *«deutsch»* oder *«gemein scharff Rennen»*.²⁵ Auch dabei ist der Gegner an der Tartsche zu treffen, worauf diese abfällt. Ausserdem kann der Getroffene aus dem Sattel gedrückt werden, und die Lanze darf – als ehrenvolle Begleiterscheinung – brechen. Die rote Renndecke reicht wallend bis zum Boden; über Kruppe und Rosskopf ziert sie ein Stern mit roten und weissen Flammen. Auch das über der Tartsche liegende Tuch zeigt dieses Zeichen. Im allgemeinen hatten die bildlichen Verzierungen der Pferdedecken keinen Bezug auf das Wappen des Ritters; sie waren für das besondere Turnier bestimmte Attribute, die mitunter ihren Grund in irgend einem Witz hatten.²⁶ Wie bei den Rennen mit der spitzen Rennlanze üblich, sind die Augen des Pferdes über dem Stirnblech mit dem Kopftuch verhüllt, d. h. das Tier rennt blindlings gegen den Partner. Die Zügel gehen unter einem roten Behang durch, den Hals des Pferdes umfasst ein schwarzes Band mit silbernen Schellen. Der Rennart angepasst ist die einfache Helmzier; von einer an der Ohrenpartie haftenden roten Rosette führt nach rückwärts, rund um den Helmschnabel, ein rotes Band, über den Scheitel ein Blätterkranz. Unterhalb des Dilgens ist das Bein bis auf den mehrfach geschobenen Eisenschuh im vergoldeten Steigbügel ungeschützt.

Bis zum gegnerischem Reiter wird die Kampfbahn von tanzenden Schalksnarren beherrscht (Abb. 110–112). Bei Turnieren dieser Spätzeit war es üblich, ulkige Einlagen zu bieten, um das Vergnügen des Publikums zu steigern.²⁷ So haben hier die Ritter Narren mitgebracht, die sie beim Rennen in gefährlicher Weise um sich schwirren lassen, damit sie selbst durch deren Possen zu grösserer Kühnheit angereizt werden.²⁸ Das ganze Treiben kann durchaus mit einem Stierkampf verglichen werden, wo ebenfalls Mut, Eleganz der Bewegungen und witziger Humor im Angesicht des Todes sich zu dramatischer Einheit verbinden. Die Narren tragen zum Teil eine in der Taille eng geschnürte Combinaison, die von den Füßen bis zum Kopf reicht und lediglich eine herzförmige Öffnung für das Gesicht frei lässt, zum Teil Wämser mit gelappter Hüftpartie. Am Kopfteil wackeln seitlich grosse Eselsohren, und über den Scheitel führt

23 Über die Scharfeisen vgl. W. Boeheim S. 545 f., Abb. 634 auf S. 548.

24 Über Rüst- und Rasthaken vgl. W. Boeheim (vgl. Anm. 12), S. 539, 543.

25 Triumphzug Kaiser Maximilians I., Abb. bei G. Hirth (vgl. Anm. 7), I.208 bzw. von Hefner-Alteneck (vgl. Anm. 9), Tafel 6; Text zum «Weisskunig» (Faksimile 1956, Textbd. S. 236). – W. Boeheim (vgl. Anm. 12), S. 558 f.

26 von Hefner-Alteneck (vgl. Anm. 9), gedrucktes Vorwort S. 3. – Vgl. auch C. Gurlitt (vgl. Anm. 2), S. 10–11. [Gurlitt unterscheidet nicht zwischen «Geliieger» (dem hinter dem Sattel auf dem Pferd liegenden Teil der Parsche aus Leder oder Panzerung) und der bloss aus Tuch bestehenden Renndecke. So auch A. Bruckner in: Kommentare zum Schweizerischen Schulwandbilderwerk, XXI. Bildfolge, 91. Bild, Zürich 1956, S. 17 f., 35.]

27 Vgl. G. Ruxner (1566, vgl. Anm. 10), Anhang «Wahrhaftige Beschreibung . . . » fol. XX ff.

28 H. Herbst ist u. W. der einzige, der in einem Turnier mehrere solcher Schalksnarren auftreten lässt. Ihre Verwandtschaft mit Moriskentänzern ist offensichtlich (vgl. Anmerkung 47). Vgl. die spätere Federzeichnung von E. Schön, 1537, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Katalog der deutschen Zeichnungen, Alte Meister I, Nr. 171, München 1973.



Abb. 112 Tanzender Schalksnarr

ein Hahnenkamm mit Schellen. An den Ellbogen teilen sich die Ärmel in drei bis vier schmale lange Tuchstreifen, die sich bei den tollen Verzüklungen kräuselnd verschlingen und die Figur schlingpflanzentartig einhüllen.²⁹ Einer der Narren hält in der Hand einen Stab. Die Bewegungen sind ekstatisch, wobei mehrfach die typische Anwinkelung des Unterschenkels vorkommt, wie wir sie schon verschiedentlich bei laufenden Personen auf der Tafel festgestellt haben. Dass die Narren offensichtlich den kämpfenden Rittern zugehören, zeigen die Farben ihrer Tracht. Sie tummeln sich aber nicht in der Nähe ihres eigenen Herrn, sondern reizen dessen Partner. So tollen die beiden blaugrünen vor dem eben beschriebenen roten Reiter umher (Abb. 110), während die drei roten den blaugrünen Reiter umkreisen (Abb. 111). Der moriskenartige Auftritt⁴⁷ bildet einen Höhepunkt nicht nur des Turniers, sondern der Tischplatte überhaupt (Abb. 112). Zwischen den beiden Narrengruppen liegen am Boden eine Brechscheibe mit Lanzenfragment und ein grosser Stechhelm (in Untersicht), ferner ein nicht mehr identifizierbarer Rüstungsteil, vielleicht ebenfalls ein Helm oder eine Armschiene, in den eine Lanzenspitze eingedrungen zu sein scheint.

Von einem Hund begleitet rennt auf der rechten Bildhälfte der zweite Ritter los (Abb. 111). Seine Farbe ist blaugrün, erkennbar am Ärmel, der Renndecke, dem Kopf- und Zügelntuch des Pferdes, sowie an den vom Sattel nach hinten flatternden Bändern. Die Hosen, soweit sie ober- und unterhalb des Beinschutzes freiliegen, sind rot, die Steigbügel silbern. Vom Schaller sieht man nur die Stirn, der Rest wird von einem enormen weissen Federbusch verdeckt. An des Pferdes Halsband klingeln zwei Reihen von Schellen. Rüstung und Bewaffnung sind übrigens gleich wie beim Partner; zwischen Ärmel und Dilgen guckt dazu ein Teil der geschobenen Beintasche hervor. Der Ritter hat Mühe, sein Pferd vorwärts zu treiben, weshalb ein Prügelknecht in rotem Wams und blauen Hosen mit einem hölzernen Kolben kraftvoll auf das Pferd von hinten einschlägt. Von diesen «Prügelknechten» spricht auch Ruxner. Es war erlaubt, sich im Angriff ihrer Hilfe zu bedienen; und sofern es die Not erforderte, durften sie gar die Zügel leiten.³⁰

Auch auf dieser Seite wartet ein Ritter mit Schaller auf seinen Einsatz, oder hat er seinen Kampf bereits erfolgreich bestanden? Er ist von allen die einprägsamste Figur (Abb. 114). Schon seine Stellung, die dem Turnier abgewendet ist, hebt ihn heraus. Stark nach hinten gelehnt pariert er das Pferd mit gestrecktem Oberkörper und gestreckten Beinen. Offensichtlich hat Herbst diese Figur dem erwähnten Stich des Meisters MZ entlehnt.³¹ Doch ist ihm die Darstellung realistischer und überzeugender gelungen als dem spätgotischen Graphiker. Man lernt an diesem Beispiel deutlich die Qualitäten des fortschrittlichen Renaissancekünstlers kennen. Der gewichtige Ritter erscheint violett-gelblich; von diesen Farben

29 Vgl. den Kupferstich von A. Dürer, *Der grosse Postreiter*, B. 81, um 1494/95. – Vergleichbare Narrenköpfe: Randleiste in Th. Murners «Narrenbeschwerung» (Hupfuff, Strassburg 1512), Abb. P. Kristeller, S. 62.

30 Von «Prügelknaben» spricht G. Ruxner (1566, vgl. Anm. 10), fol. 162 verso: «das weder Griesswertel die zwischen Seyln oder Brügelknecht mehr scheiden kundten».

31 Vgl. Anmerkung 6. Ferner: G. Hirth (vgl. Anm. 7), I.476 links (Holzschnitt eines unbekanntenen Meisters um 1515.)

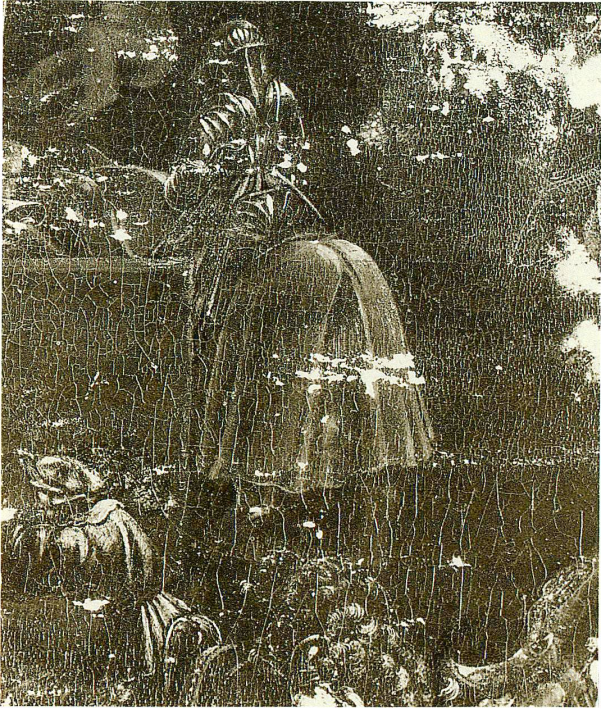


Abb. 113 Turnierreiter, von hinten gesehen



Abb. 114 Turnierreiter, rechts aussen

ist die Renndecke horizontal gestreift; die an Hermes erinnernden Flügel des Helms sind hellrot gefärbt. Der imponierenden Haltung wegen wird man an das Denkmal des Can Grande I della Scala in Verona erinnert.³² Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Erzählung von ähnlichen zeitgenössischen Standbildern in Italien Herbsts Interpretation zu beeinflussen vermochte.

Als Pendant zur Kapelle bilden Pfeifer und Trommler den Abschluss nach rechts. Landsknechtischer Sitte gemäss spielen sie zu Fuss (Abb. 115). Als Vorbilder kommen Zeichnungen und Holzschnitte von Urs Graf in Betracht.³³ Der Pfeifer ist in elastisch geschwungener Position von hinten gesehen, das Standbein links, das Spielbein rechts, das Instrument – eine lange Holzflöte – waagrecht nach links haltend. Die typische Tracht besteht aus einem geschlitzten roten Barett, gelbgrünem gestreiftem Wams mit gepufften und geschlitzten Ärmeln, blaugrünen Hosen, seitlich abgehend das Schwert und die Scheide. Der Trommler, in schräger Rückenansicht, trägt den Katzbalger im Kreuz. Die Rührtrommel hält er sehr schräg, sein Kleid ist rot und schwarz gestreift; vom wohl blauen Barett wiegt nach hinten eine breite Feder. Für Herbst und Baer bedeutete dieses Musikantenpaar eine Reminiszenz an die mitgemachten oberitalienischen Feldzüge von 1511 und 1512, bzw. 1513; der einzige militärische Anklang übrigens auf der ganzen Tafel.³⁴

In der zweiten Bildschicht, die sich mit der ersten lückenlos verbindet, bzw. verzahnt, werden durch Sturz und Brechen der Lanzen bereits unterschiedene Stechen geschildert. Gekämpft wird mit der gekrönelten Stange. Um einerseits das Eindringen in die Panzerung des Gegners zu verhindern und andererseits das Brechen des Schaftes zu erleichtern, läuft die Spitze in drei weit abgehende Zacken aus, das sogenannte Krönlein. Links haben sich die Ritter gegenseitig aus dem Sattel gehoben, und eine Lanze ist «zerstochen» worden (Abb. 110). Die mit dem Krönlein ausgefochtenen Turniere hiessen «Stechen» oder «Gestech» (im Gegensatz zu den «Rennen» mit der solideren spitzen Lanze)³⁵; im vorliegenden Fall, wo im Stechhelm mit der kleinen vor der Brust montierten Stechtartsche und der Hourt (= bedeckter Fürbug des Geliegens) tjustiert wird, wickelt sich – nach der Terminologie des Triumphzugs Kaiser Maximilians – ein «*gmein teutsch Gestech*» ab.³⁶ Ob es sich dabei um ein «Gestech im hohen Zeug» handelt, ist schwer zu entscheiden, da die beinschützenden grossen Flügel des Sattelvordersteges nicht zu erkennen sind.³⁷ Es scheint eher der Stechsattel, so wie ihn Wendelin Boeheim (S. 642) abbildet, gebraucht zu werden.

Von links eilt ein Knecht in fleischfarbenem Wams mit Puffärmeln, die Rechte hoch erhoben, seinem in Not geratenen Ritter zu Hilfe (Abb. 108, 110). Der Getroffene liegt der Länge nach rücklings auf dem Pferd, die Hüfte noch im Sattel und die Füsse in den Steigbügeln. Dass die gelbliche

- 32 Es ist möglich, dass Herbst dieses oder ein vergleichbares Standbild des 14. Jh. auf einem der von ihm mitgemachten Feldzüge selbst gesehen hat. – Vgl. Kupferstich von A. Dürer, Hl. Georg, 1508, B. 54, und Dürers «Freydal», Holzschnitt B. app. 36 (Ritter links). – Abb. bei R. van Marle, *Iconographie de l'art profane*, Le Haye 1931, Titelbild.
- 33 E. Major und E. Gradmann, *Urs Graf*, Basel s. d., Taf. 5, 13, 34, 45, 87. – Trommler und Pfeifer als Paar sind auf Landsknechtsbildern häufig. A. Dürer zeigt ein solches Paar auf dem Flügel des Jabachaltars, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
- 34 Am Pavierzug 1512 nahm Herbst teil, 1511 und 1513 (Schlacht von Novara) zog H. Baer nach Oberitalien (Staatsarchiv Basel, Himmelmuzik Bd. 3, fol. 211 recto; Basler Biographien I.72).
- 35 W. Boeheim (vgl. Anm. 12), S. 540 f.; C. Gurlitt (vgl. Anm. 2), S. 18 f. (verwechselt Rennen und Stechen wie auch E. A. Gessler in ASA 33 (1933), S. 2 f.). – Die richtige Terminologie ergibt sich aus den Holzschnitten zum Triumphzug Kaiser Maximilians I., wo alle Turniere mit dem Krönlein als «Gestech», alle mit dem Scharfeisen als «Rennen» bezeichnet sind (G. Hirth, Anmerkung 9).
- 36 Triumphzug Kaiser Maximilians I. (Abb. bei G. Hirth I.199; bzw. von Hefner-Alteneck [vgl. Anm. 9], Taf. 16). – W. Boeheim (vgl. Anm. 12), S. 551 ff. – Über das Aussehen und die Verwendung des Fürbugs (= hourt), dem Vorderteil des «Geliegens» siehe W. Boeheim, S. 215 und ASA 33 (1931), S. 17, 35.
- 37 E. A. Gessler in: ASA 33 (1931), S. 24; A. Bruckner (vgl. Anm. 26), S. 29; W. Boeheim, S. 551; von Hefner-Alteneck (vgl. Anm. 9), gedrucktes Vorwort, S. 2: «Das hohe Zeug besteht in einem Sattel mit erhöhtem Sitze und einer Vorwand, welche vorn aufwärts bis an die Brust, abwärts bis zu den Füssen reicht und so die ganze untere Hälfte des Körpers schützt. Der Reiter wurde in ihm durch eine um die Hüfte laufende Spange festgeschlossen, so dass er nicht aus dem Sattel gehoben werden konnte.»

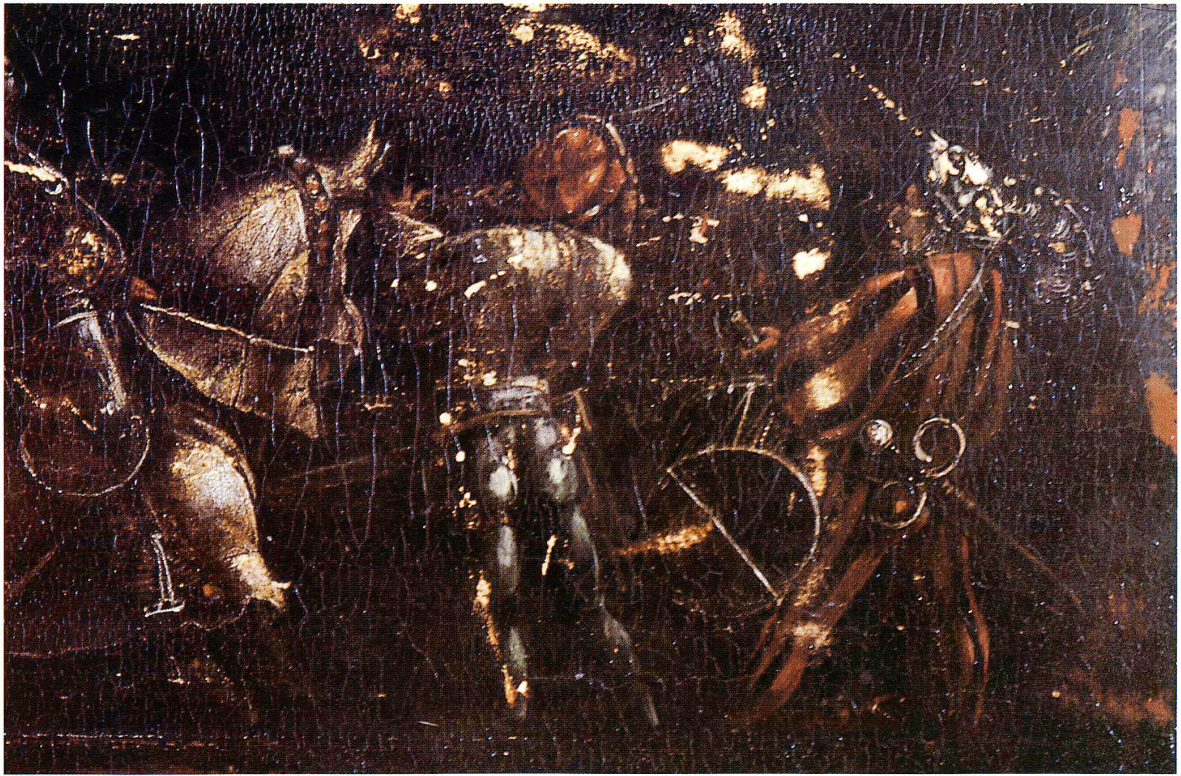


Abb. 115 Pfeifer und Trommler zu Fuss

Tartsche noch an der Brust haftet, zeigt an, dass der Stoss an einer anderen Stelle erfolgt ist. Noch sieht man das durch zwei Löcher gezogene Band, das die Tartsche mit der Rüstung verbindet.³⁸ Auch den Rüsthaken an der Brust und den langen Rasthaken am Rücken nimmt man wahr. Mit Brechscheibe und Griff hängt die Stange noch am Sattel, der Vorderteil mit dem Krönlein ist abgesplittert. Des Ritters rechter Arm liegt nach hinten ausgestreckt über die Hüfte des Pferdes, gleichsam zum Zeichen völliger Wehrlosigkeit. Vom vorderen Sattelsteg ausgehend hängt unter dem Hals des Pferdes das wohl mit Stroh gestopfte Fürbugkissen (eine Art Hourt oder Stechkissen), welches die Pferdebrust schützen soll.³⁹ Das halbmondförmige Ausrüstungsstück zeigt wie die Renndecke, der Zügelbehang und das Kopftuch eine senkrechte breite Streifung von Hellrot und Blau. Den Pferdekopf deckt ein grosser über die Augen gehender Rosskopf, den Hals das Schellenband. Statt des Knieblechs scheint das Bein des Ritters nur durch geschobene Beintaschen und einen ledernen Knieschoner (?) geschützt zu sein; die Beinlinge darunter sind rot. An dem möglicherweise verletzten Kämpfer reitet ein jugendlich aussehender barhäuptiger Knecht mit gelblichgrünen weiten Ärmeln vorbei, am ehesten ein Grieswärtel.

Dem Partner des Rot-Blauen ist es sichtlich noch schlimmer ergangen (Abb. 108, 110). Er hängt mit den Beinen am Sattel kopfüber nach unten. Der Stechhelm berührt mit dem Scheitel den Boden, der rechte Arm greift ins Leere, während der linke sich am Sattelsteg festklammert.⁴⁰ An der Rüstung mit den Schwebescheiben sitzt noch die blaue kleine Tartsche mit der gross geknüpften Halteschlaufe. Die Arme sind geharnischt, die Beine nicht. Voll Unwillen wendet das Pferd seinen Kopf nach hinten. Die noch intakte Lanze ist auf der Gegenseite des Pferdes hinuntergerutscht und kreuzt sich mit derjenigen des Gegners. Die Farben des Gestürzten sind nicht genau zu bestimmen. Senkrecht gestreift ist die Renndecke, vielleicht von braun (oder fleischfarben) und kupfergrün (oder blau). Hinter dem Pferd streckt ein Turnierknecht erschreckt die Hände in die Höhe; seine stark gepufften Ärmel sind dunkelblau und rot gestreift.

Im mittleren Teil der Arena spielt sich ein zweiter Gang ab, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Rennen, weil mit der grösseren Renntartsche und im Schaller gefochten wird (Abb. 108, 111). Die Lanzenspitzen sind nicht sichtbar. Der Vergleich mit einem Holzschnitt aus dem Triumphzug ergibt die Bestimmung des Kampfes am ehesten als *Schweif- oder Scharfrennen*.⁴¹ Die Tartsche muss dabei über den Kopf abgestochen und der Reiter abgestossen werden. Abspickmechanismus und Krippe fehlen, dafür trägt der Reiter einen Kinn und Mund bedeckenden, an der Brust fixierten «Bart». In Frage kommt auch das sogenannte *Anzogenrennen*, bei dem die Tartsche

38 W. Boeheim (vgl. Anm. 12), S. 537, Abb. 623.

39 W. Boeheim (vgl. Anm. 12), S. 551 ff., Abb. 643 auf S. 555.

40 Eine etwa vergleichbare Sturzstellung bei A. Dürer, «Freydal-Holzschnitt» P. 288.

41 W. Boeheim (vgl. Anm. 12), S. 558 f. – von Hefner-Alteneck (vgl. Anm. 9), Taf. 22 unten links; Triumphzug Maximilians (Abb. bei G. Hirth I.208). – Vgl. auch den Holzschnitt von A. Dürer (B. app. 36, P.289) aus dem «Freydal».

42 W. Boeheim, S. 560.

43 W. Boeheim, S. 554; A. Bruckner (vgl. Anm. 26), S. 29; Triumphzug Maximilians (Abb. bei G. Hirth I.198). – Gute Abb. eines Plankenstechens bei G. Rixner (1566, vgl. Anm. 10), fol. 55 verso passim; G. Hirth I.476.

so an der Brust befestigt ist, dass sie nicht abfallen kann; so kommt es nur auf des Abrennen an.⁴²

Der von rechts Anstürmende hat den Partner bereits aus dem Sattel geritten und dabei seine Lanze «verstoichen», d. h. gebrochen. Der nach hinten rücklings über das Pferd Geworfene wird von einem rot-blaugrün gestreiften Knecht in gebückter Stellung aufgehoben. Der rechte Fuss hängt noch im Steigbügel. Sehr betont erscheint der gepuffte, mehrfach geschlitzte halblange Ärmel des Ritters, von den gewechselten Farben Hellrot und Blaugrün. Ausser dem Knieblech und dem Schellenband des Pferdes ist hier das meiste mehr zu erahnen als wirklich zu sehen, da die Farben verschwunden sind. Renndecke und Brusttartsche zeigten möglicherweise dunkelblaue oder blaugrüne Farbe. Die Stange liegt unverletzt in der Gegenrichtung am Boden.

Der noch zu Pferd sitzende siegreiche Gegner hat seine Lanze gebrochen und hält den Stumpf schräg nach oben; Nase und Wange streckt er aus der Lücke zwischen Tartsche und Helm (Abb. 111). Sein Pferd ist mit einer blauen, dreifach in Gold geränderten Renndecke verhängt, Zügel Tuch, Hosen und Ärmel sind rot. Der Schaller scheint der Zier zu entbehren; die Tartsche ist mit einem ebenfalls blauen Tuch bedeckt. Am Stirnblech des Pferdes sitzt eine zentrale Schwebescheibe. Von hinten reitet ein hellrot violett gekleideter Edelmann mit Federbarett hinzu, den Arm wie Einhalt gebietend nach vorn gestreckt. Als einzige der vorkommenden Personen trägt er einen weissen Umlegekragen, die Hosen sind grün, die dunkle Satteldecke ist rot gesäumt. In Anbetracht der gepflegten Aufmachung und der anders gearteten Tracht darf man hier auf einen chargierten Grieswärtel, einen Schiedsrichter in den Schranken, schliessen. Ganz rechts aussen (Abb. 111) schafft ein Knecht in Grün eine gebrochene Stange und eine grosse Brusttartsche mit Tuch von violett-gelblicher Streifung aus dem Kampffeld; es dürfte nach den Farben die Tartsche des leonartigen Ritters rechts aussen sein. Das Umfassen der Waffen mit den Armen ist vorzüglich beobachtet. Der Knecht ist beritten und mit einem Seitengewehr bewaffnet, ohne Kopfbedeckung (die Mütze mit Feder hängt scheinbar am Rücken).

Im obersten Abschnitt des Turnierbildes wird man Zeuge eines *Lanzenbrechens über die «Palia»* oder das «Dill» (Diele, Schranke), eines sog. *welschen Gestechs* mit dem Krönlein⁴³ (Abb. 108, 111). Da das Sattelzeug nicht besonders auffällt, wird hier nicht im «hohen Zeug» geritten, d. h. im bedeutend erhöhten Sattel mit weit nach unten und der Seite auslandendem vorderen Steg. Ziel der Stösse ist beim Stechen übers Dill eine besonders kleine, vor der linken Schulter befestigte Tartsche. Den Rittern fehlen die Kniebleche, denn die Knie werden durch die gut pferdehohe Trennwand geschützt. Dafür tragen die Kämpfer den glockenförmig rund um die Sattelpartie fallenden Waffenrock, den Kursit. Die Pferde schützt

ein Rosskopf mit Schwebescheibe und Augenöffnungen. Obwohl die Planke die obere Begrenzung des Turnierfeldes bildet, bewegen sich darüber, auf dem schwarzen Grund des Krämerfeldes, mehrere zum Turnier gehörende Personen. An den Enden des Dills steht je ein Ritter zum nächsten Gang bereit, während an seinen Seiten ein *welsch Gestech* eben abläuft. Vom links aussen wartenden Ritter sieht man den Stechhelm, dessen Neigung nach vorn dem Träger bessere Sicht ermöglicht. Noch fehlt im geharnischten Arm die Stange. Die Tartsche ist blau wie auch der mit einem Zipfel um die Henze geschlungene und über den Hinterteil des Pferdes gebreite Waffenrock. Den Ritter am anderen, rechten Plankenende sieht man von hinten (Abb. 113). Seine gerippte und versilberte Rüstung zeichnet sich als besonders wertvoll aus. Der Waffenrock ist grün, die Pferddecke, durch die der Schweif wie üblich durchtritt, rot. Der Kampf über die Planke ist im Moment des Aufpralls der Stangen festgehalten. Der Ritter hinter der Wand bricht an der Tartsche des Vorderen die Lanze, und dieser trifft gleichzeitig die Brechscheibe des Hinteren. Das Dill ist so hoch, dass man von dem dahinter Agierenden nur gerade den Stechhelm mit der schmalen Feder, die Achsel, die Brechscheibe und die kleine blaue Tartsche sieht.⁴⁴ Pracht- und würdevoll wirkt der diesseits kämpfende Ritter, unzweifelhaft die Hauptperson des ganzen Turniers (Abb. 116). Auf seinem Stechhelm sitzen als Zimier zwei Helm- oder Adelskronen⁴⁵, aus denen, flach nach hinten gebogen, zwei gekrümmte lange Hörner wachsen. Über dem Sehschlitz des Helms scheint zudem ein kleines Metallwappen befestigt zu sein. Diese Auszeichnungen deuten darauf hin, dass Herbst hier einen Adligen von hohem Rang und Namen ins Bild brachte. Vom Sattel ist nur der vordere Sattelsteg sichtbar, in der Form eines kopfstehenden Dreiecks. Aus Brokat von schwarzer Grundfarbe und einem roten Saum bestehen der schwere Waffenrock, die Renndecke und das Zügelstuch. Die Halspartie des Pferdes erscheint dagegen rot und blau gestreift. Der hochgestellte Reiter dominiert das Bildfeld nicht nur durch Kleinod und Kleidung, sondern auch durch die zentrale Platzierung im Bild; er ist als einziger vollkommen frei gestellt und zudem, statisch wirkend, unberührt gegeben. Der Abstand zu seinem Umfeld fällt um so mehr auf, als dieses einen sehr bewegten, verworrenen Eindruck erweckt. Untadeliger Sitz und Verhaltenheit in der Bewegung verraten ausserdem den Meister, womit sich neben der räumlichen auch die persönliche Distanz abzeichnet. Das Schwarz der Decken wirkt im Vergleich zur bunten Vielfalt der übrigen Turnierungemein edel. Jenseits der Palia besorgen fünf Knechte und Knappen den Lanzennachschub. Je nach der Turnierart konnte der Verbrauch an Lanzen sehr beträchtlich sein. In einem Brief schreibt Kaiser Maximilian über seine Mitwirkung an einem Welschen Gestech: «Ich hab das pest gethan, wann ich hab viii (8) stechholz zersthossen.»⁴⁶ Von links trägt ein berittener

44 Vgl. die sehr ähnliche Darstellung eines Stechens hinter dem Dill bei G. Hirth I.476.

45 Wappenfibel (vgl. Anm. 10, 15. Auflage), S. 90, 93.

46 Nach W. Boeheim (vgl. Anm. 12), S. 554 (Brief Kaiser Maximilians I. an Sigmund von Prüschken vom 4. Februar 1478).



Abb. 116 Die zentrale Figur des Turniers

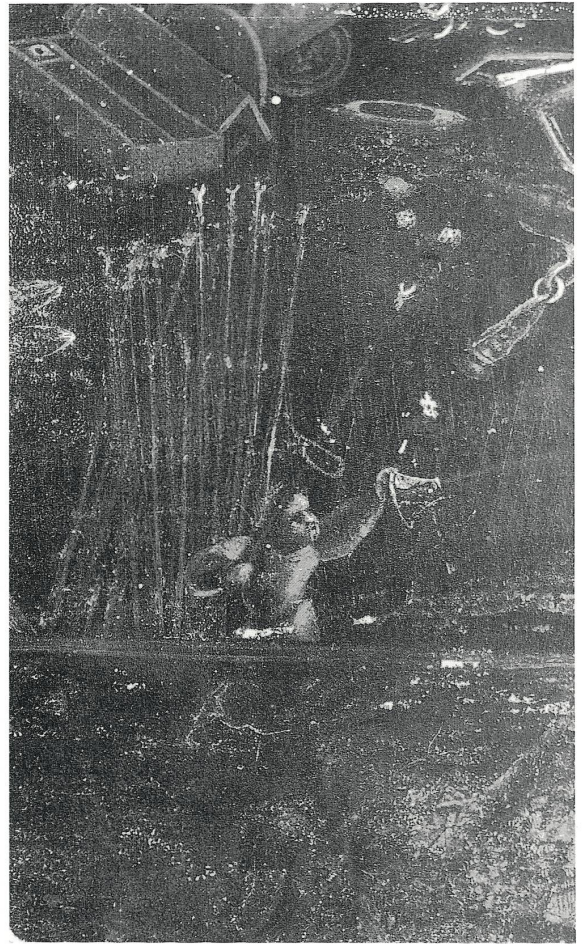


Abb. 117 Page besorgt den Lanzennachschub

Knecht in gelblich-grünem Wams und rot-weißem Barett eine Stange auf der Schulter herbei (Abb. 110). Vom senkrecht aufgestellten Lanzenarsenal nimmt ein rot gekleideter Knappe eine gekrönelte Stange an sich (Abb. 117). Rechts tragen ein hellgrüner berittener und ein weiterer Knappe zu Fuss Lanzen auf den Schultern, während die Tätigkeit eines kleinen blau gekleideten Knäbchens nicht zu bestimmen ist. Das Dill selbst ist braun und – im Widerspruch zu Jaspers Stich – ohne irgendwelche Struktur.

*

Direkte Vorbilder für die Turnierszene zu nennen fällt schwer. Ausser dem erwähnten Stich des Meisters MZ und den Dürer-Holzschnitten zum «Freydal»⁸ haben sich kaum feste Bezugspunkte ergeben. Die Turnierblätter im Triumphzug Kaiser Maximilians von Hans Burgkmair, auf die verschiedentlich verwiesen wurde⁹, sind erst nach 1515, wohl im Anschluss an die Miniaturen im «Freydal», ausgeführt worden. Einflüsse der Kunst des Urs Graf³³, des Basler Zeitgenossen von Hans Herbst, und des Lucas Cranach⁷ sind nicht von der Hand zu weisen. Bei den Schalksnarren dürften die beiden Moriskentänze des Israel van Meckenem, evtl. auch jener des Monogrammist HL ideenspendend gewirkt haben.⁴⁷ Die vier bekannten Turnierholzschnitte von Lucas Cranach haben im Figürlichen, zum Beispiel für die vom Pferd gegleitene Ritter, abgefärbt. Hier wie anderswo brachte Herbst bei der Erinnerung an bestehende Druckgraphik sein eigenes Temperament zum Spiel. Völlig seine eigene Leistung ist die Bildkomposition. Der klare, parallel geführte Aufbau wird – wohl bewusst – durch die bewegte Vielfalt der Details überhöht. Ein gründliches Studium der verschiedenen zu seiner Zeit geübten Turnierformen muss man annehmen; wegleitend waren hier die erwähnten Turnierbücher, aber mindestens ebenso sehr die Beobachtung wirklich abgehaltener Turniere. Die Vermischung von Archetypen, Bildvorlagen, Erlebnissen und Erfindung erweist sich als ein wesentliches Charakteristikum von Herbsts Kunst. Das Turnier ist eine sehr kunstvolle Synthese aus den vier genannten Elementen. Nicht zu übersehen ist die Farbigekeit der Darstellung, wie sie aus der heraldischen Durchdringung des ganzen Turnierwesens folgerichtig herauswächst. Man ist imstande, gewisse Gruppen zusammengehöriger Personen anhand der Farben von Tracht und Rüstung zu ermitteln. Nicht ausgeschlossen, dass bei einer grundlegenden Untersuchung der verwendeten Helmzierden und Kleiderfarben⁴⁸ die Bestimmung einzelner Turnierteilnehmer möglich würde. Die Präzision in der Detailschilderung lässt diese Ansicht nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen. Doch wo sich Phantasie und Wirklichkeit ergänzen, ist es schwer, Konkretes zu erkennen und zu überprüfen; dies um so mehr, als man hier nicht wissen kann, wozu sich Herbst mehr hingezogen fühlte, zur Idee oder zur Realität.

47 Lehrs 512, 617. Abb. im Katalog der Gedächtnisausstellung «Israel van Meckenem», Köln 1954, Abb. 2, 28. – Monogrammist HL: Abb. bei M. Geisberg, Bilder-Katalog, Nr. 898. – Antonj Glaser 1520: Kdm Basel-Stadt I.505, Abb. 388.

48 Mit Absicht wurde in diesem Kapitel auf die Bestimmung der Farben Wert gelegt. Über die Palette von Hans Herbst siehe S. 69 f., 181. Da die Pigmente eine mitunter besondere Farbwirkung haben, wurde hier lediglich mit den üblichen Farbzeichnungen operiert.

Der Stil des Künstlers der Tischplatte

Die Beurteilung des Stils erstreckt sich sowohl auf die künstlerische Ausdrucks- und Gestaltungsweise als auch auf die bei der Malerei zur Anwendung gelangte Technik.

Die künstlerische Wertung muss gleichzeitig vom Ganzen und vom Einzelnen ausgehen: unter dem Ganzen sind Komposition und Ideengehalt zu verstehen, unter dem Einzelnen das Figürliche, die Details. Es wird bei beiden nach Quellen und möglichen Inspirationen zu suchen sein. Ohne Zweifel besteht das Grosse und Erstaunliche im überzeugenden Vortrag des auf genormte Felder verteilten und doch zur optischen Einheit zusammengebundenen Themas von profanem Inhalt. Die nahtlose Aneinanderfügung und zugleich die klare gegenseitige Abgrenzung der sechs verschiedenen Szenen ist eine künstlerische Leistung, die ihresgleichen in dieser Zeit sucht.

Abwechslung und Unbeschwertheit entstehen durch die Verschiedenheit des Kompositionsprinzips: jedes Feld ist innerlich anders aufgebaut. Bei Nemo herrscht eine reine Streuung von Gegenständen, beim Krämer werden durch die Affen einzelne Gruppen gebildet. Der Fischfang ordnet sich in einer Schlangenlinie oder einem Mäander, die Jagd strebt vom Zentrum aus nach rechts und links auseinander. Der Vogelfang konzentriert sich im Reiterpaar, und das mit zwei ungleichwertigen Nebenszenen ausgestattete Turnier befolgt einen übereinander geschichteten Parallelismus mit Betonung der Mitte.

Der Tisch nimmt in der Geschichte der gleichartigen Objekte eine besondere Stellung ein. Das heisst nicht, dass der Künstler sein Werk gänzlich ohne Vorbild geschaffen habe. Es ist durchaus möglich, dass er sich an ähnliche, ihm bekannte Tische angelehnt hat. Diese sind jedoch nicht erhalten, weshalb es schwerfällt, die Originalität der Schöpfung genau zu bestimmen. Man wird der Wahrheit am nächsten kommen, wenn man sagt, Hans Herbst habe hier ein bedeutendes Werk in einer Kunstgattung vollendet, die sich nur über relativ kurze Zeit in Mode hielt. Wie ausgeführt wurde, kennt man nur *eine* ältere profane Tischplatte vergleichbarer Art, jene in Wien (um 1500). Diese ist thematisch ärmer, ihre Komposition nimmt aber bereits das von Herbst angewendete Einteilungsschema vorweg. Man hat Grund zur Annahme, der Basler Meister habe von Hans Baer den Auftrag erhalten, etwas Neues und Zeitgemässes zu leisten. Er bemühte sich, diesem Wunsch zu entsprechen, indem er – ohne sich als Avantgardist zu gebärden – das bereits als modisch Angesehene weiter entwickelte.

Eine spezielle Begabung offenbart sich in der Art, wie er die Übersichtlichkeit der subtil und mit Bedacht ausgebreiteten Vielfalt verschleierte, eine Methode, die man zum Beispiel beim jüngeren Holbein gar nicht fin-

den kann. Ordnung unordentlich in Erscheinung treten zu lassen, entspricht seiner künstlerischen Absicht. Das mühsam erarbeitete und fest gefügte Gerüst der schöpferischen Leistung soll vom Eindruck einer unbeschwertem Zufälligkeit der Anordnung überdeckt werden. Die äusserliche Verunklärung der Ordnung wird zum Teil durch die fließenden Übergänge zwischen den Teilbildern erreicht. Herbst scheut sich nicht, einzelne Gegenstände weit in den Bereich der Nachbarfelder zu plazieren. Mit diesem Vorgehen bringt er die Strukturlinien eindrucksmässig zum Verschwinden. Das Lineare der Komposition wird mit malerischen Mitteln überwunden.

Ein Hauptmerkmal des Herbstischen Stils überhaupt ist die Vorherrschaft des Malerischen und die bewusste Verdrängung des Graphischen. Herbst denkt in Farben, Schatten und Lichtern; die Linie, der Kontur fehlt in dem Gemälde fast ganz. Das erklärt vielleicht, weshalb von ihm keine Zeichnungen nachgewiesen sind. Was er auf der Tischplatte als Linie verstanden haben will, wird stets durch Licht und Schatten sinnfällig gemacht; man findet keine eigentliche ausgezogene Linie. Die Linie als abstraktes Ordnungselement hat in seiner Malerei keinen Platz, in einer Malerei, die – wie die Wirklichkeit – nur aus Farbimpressionen besteht. Wer den Jasperschen Stich mehr studiert als das Original, gewinnt einen vollständig falschen Eindruck des Malwerks. Der Stich in seinem linearen Aufbau kann lediglich den Inhalt des Gemäldes wiedergeben, niemals seine Atmosphäre.

Geht man vom Kompositionellen zum Inhaltlichen über, so zeigt sich Herbsts Verbundenheit mit volksnahen profanen Themen. Er trägt diese sehr natürlich und doch persönlich vor. Selbst wenn man annimmt, er habe nur das gemalt, was ihm aufgetragen worden sei, spiegelt die Malerei seine eigenen künstlerischen Interessen wider.

Die vorkommenden Figuren erscheinen bieder und volkstümlich, sie zeigen mannigfaltige und genau beobachtete Bewegungen. Sie sind Vertreter einer kleinteiligen, fast märchenhaft anmutenden Welt. Doch fehlt ihnen nicht die Kraft und Natürlichkeit wirklicher Kreaturen. Virtuos ist der vielfältige Wechsel in Position und Gewand. Als Altar- und Heiligenmaler spielt Herbst eine reiche Erfahrung im Legen und Fallen der Falten aus. Man ahnt auch die Nachbarschaft der Altarplastik. Ein leichter Zug ins Grotteske ist nicht zu übersehen, doch ist die Verwurzelung in der realen Wirklichkeit immer bestimmend. Typisch die ausgreifenden Armhaltungen; vielfach ist ein Arm oder eine Hand ausgestreckt oder erhoben. Die Köpfe sind kurzhalbig und die Körper gedrungen. Typisch ferner die von der Hüfte ausgehenden Körperdrehungen, ferner die Anwendung der Schrägansicht von hinten. Mehrfach hingewiesen wurde schon auf die in vollem Lauf begriffenen Figuren. Sie zeigen stark angewinkelte, in

halber Hakenkreuzform sich abrollende Beine. Der schwere, massig wirkende Schritt und die vornübergeneigte Gehstellung ist daneben ein herbstisches Stilmerkmal par excellence. Man wird an die holbeinischen und baldungschen Putten erinnert, von denen man auf der Tischplatte selbst ja in Form der beiden steckenpferdreitenden Knäbchen sprechende Beispiele vorfindet.

Die Gesichter sind trotz der miniaturhaften Malerei sehr differenziert ausgeführt, und doch sind sie sich alle verwandt. Es herrscht bei den männlichen Personen ein jugendlich anmutender Boxertyp vor mit kleinem Mund, eher flacher Nase, fleischiger Stirn und glattem strähnigem Haar. Die Delikatesse der Malerei drückt sich in den kleinen, aber ausdrucksstarken Köpfen fast am besten aus. Der Schritt zur Buchmalerei ist nicht weit, und man hat allen Grund, Herbsts Tätigkeit auch in dieser Sparte für gegeben zu halten.

Die grosse Feinheit der Malerei bestätigt sich auch im technologischen Befund. Eine reiche Erfahrung in der Anwendung aller möglichen Mittel der Holztafelmalerei tut sich kund. Üblich ist die mehrschichtige Kreidegrundierung. Direkt auf der Grundierung liegt eine schwarz-graue Grundfarbe auf, auf welche die weisse Vorzeichnung ausgeführt wurde. Diese Vorzeichnung geht, soweit festzustellen ist, nicht sehr ins Detail. Die einzelnen Figuren scheinen weitgehend in Primamalerei und ausschliesslich in Öl ausgeführt zu sein. Der Farbauftrag wirkt nirgends pastos, er ist eher dünn und doch kompakt. Alle Pigmente sind ausserordentlich fein gerieben. Die feine Wirkung der herbstischen Malerei scheint zu einem guten Teil auf der subtilen Zubereitung der Farben zu beruhen.

Die Palette setzt sich hauptsächlich aus den Primärfarben zusammen, Mischöne werden selten verwendet und erscheinen im optischen Eindruck als unwesentlich. Neben Gold und Silber (Wappen im Zentrum und Münzen) kommen nur wenig Farben zur Verwendung: Bleiweiss, Ocker (Terra di Siena), Eisenoxyd (rotes Hämatit), Bleioxyd bzw. Bleiglätte (gelb), Zinnober, Grünspan (hellgrün), Kupferresinat (blaugrün), Ultramarin, Azurit. Am besten erhalten haben sich Weiss, Rot und Gelb. Die Blaupigmente sind nur noch teilweise festzustellen, ebenfalls das echte Grün. Von massgebender Bedeutung ist der dunkle Grund, wohl eine kohlenstoffartige Farbe (kein Bitumen). An Mischönen fallen vor allem auf ein fleischfarbener Ton (von Hellrot bis Rosa) und ein Hellgrün (bis Gelb), vermutlich hauptsächlich aus Bleiglätte bestehend. Die Buntfarbigkeit in der Kleidung, wobei rote Hosen und Barette und gelbgrüne Wämse besonders auffallen, wirkt betont einfach und fröhlich.

Die das Detail pflegende Manier konnte Herbst am ehesten in Augsburg gelernt haben. Eine Beziehung zum Atelier von Hans Holbein dem Älteren darf angenommen werden. Nicht umsonst ist auch das malerische

Werk Hans Holbeins d. J. materiell und figürlich (nicht aber in Komposition und Temperament) demjenigen von Hans Herbst nahestehend. Zu Baldung und Grünewald ergibt sich kaum eine Verbindung, eher noch zum Frühwerk Dürers, wovon Herbst zwar schwerlich je ein Original gesehen haben konnte. Von der spätmittelalterlichen Art Schongauers hat er sich um 1515 schon fast ganz gelöst. Die fortgeschrittene italienische Renaissancemalerei, so wie er sie in der Lombardei anlässlich seiner Teilnahme am Pavierzug (1513) vermutlich erlebte, scheint sich in seinem Werk wenigstens andeutungsweise niedergeschlagen zu haben. Werke von Ambrogio Borgognone kommen als Bezugspunkte in Frage. Hans Herbst hat wie Hans Holbein d. Ä. die Spätgotik weitgehend überwunden. Das von ihm in seiner Jugend übernommene Erbe kann er jedoch nicht völlig leugnen, und er ist deshalb als ein zwischen den Zeiten sich bewegender deutscher Meister zu betrachten.

Hans Herbst und die Randzeichnungen zum «Lob der Torheit»

Man hat Anlass, sich zu überlegen, inwieweit sich Hans Herbst an dem im humanistischen Basel sehr bedeutenden Buchdruck als Graphiker beteiligt hat. Die glanzvolle Periode der Holzschnittillustrationen, wie sie die Basler Publizistik schon vor 1500, aber besonders danach und im Jahrzehnt von 1516 bis 1526 auszeichnet, wurde wohl nicht nur von einzelnen namhaft gewordenen Künstlerpersönlichkeiten getragen, sondern auch von anderen, unbekannt gebliebenen, die sich in dieser Zeit in Basel befunden haben. Es ist fast undenkbar, dass Herbst hier abseits gestanden sei. Er zählte zu den angesehenen Malern der Stadt (Abb. 118a), durfte sich zum gebildeten Teil der Bevölkerung rechnen, pflegte Beziehungen zu den Stadtbehörden und den Stiften, vielleicht auch zur Universität; er erzog seinen Sohn in einer dem humanistischen Bildungsideal angemessenen Weise. Oporin (Abb. 118b) wurde von 1541 an einer der bedeutendsten Drucker der Rheinstadt¹ und in vierter Ehe der Mann von Basilius Amerbachs Tochter Faustina Iselin.

Um den möglichen Anteil Herbsts an der Produktion von Buchholzschnitten zwischen 1500 und 1525 zu bestimmen, wäre die gesamte damalige Buchillustration in bezug auf die für ihn anhand der Tischplatte festgestellten Stilkriterien zu untersuchen. Diese immense Arbeit konnte nur teilweise durchgeführt werden.² Erschwerend tritt der Umstand hinzu, dass die Kunst von Hans Herbst, wie sie der Tisch ausweist, verwandt mit

1 Johannes Oporinus (Herbster), geb. Basel 25.1.1507, gest. Basel 6.6.1568. – Lit.: M. Steinmann, Johannes Oporinus, Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft 105, Basel 1967.

2 Dr. Frank Hieronymus von der Universitätsbibliothek Basel sei in diesem Zusammenhang für wertvolle Ratschläge und manche Hilfe bestens gedankt. Benutzt wurde sein hektographierter Ausstellungskatalog: «Oberrheinische Buchillustration, Inkunabelholzschnitte aus den Beständen der Universitätsbibliothek» (Mai–Juli 1972) und Teile des Katalogs «Oberrheinische Buchillustration 2, Basler Buchillustration 1500–1545» (März–Juni 1984).



Abb. 118a Angebliches Bildnis des Hans Herbst. Ambrosius Holbein zugeschrieben, 1516 (Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv. Nr. 293, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung)



Abb. 118b Bildnis des Johannes Oporin, Sohn des Malers Hans Herbst, gemalt von Hans Bock d. Ä., 1567 (Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv. Nr. 1902)

derjenigen von Ambrosius und Hans Holbein dem Jüngeren ist, denen bekanntlich der beste Teil der Holzschnitte von 1516 an zugewiesen wird. Es geht deshalb einmal darum, das zu untersuchen, was man diesen beiden Meistern – nach der bestehenden Meinung (die mitunter eine schwankende ist) – zurechnet. Ein hypothetisches Œuvre Herbsts im Buchholzschnitt zu kreieren, gelingt nur mit Mühe, da hierzu die nötigen Grundlagen und Vergleichsbeispiele fehlen. Hier Thesen nur mit Wahrscheinlichkeitswert aufzustellen, ist ein in jeder Beziehung fragwürdiges und auch undankbares Unterfangen; wir nehmen davon im jetzigen Zeitpunkt Abstand.

Am besten zum Problem hat sich bisher Hans Koegler (1874–1950) geäußert. Ohne einen festen Anhaltspunkt zu besitzen, erspürte er gleichsam den Stil des Meisters der Tischplatte und wies ihm in bedingter Weise in seinem Artikel in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon eine ganze Anzahl von Holzschnitten zu; zudem glaubte er, ihn in der sogenannten 3. Hand der Randzeichnungen zu des Erasmus Lob der Torheit wahrzunehmen.³ Diese Vermutung ist so bedeutend, dass ihr gleichsam stellvertretend für mehreres anderes hier eine eingehende Betrachtung gewidmet werden soll.

Von den 82 Federzeichnungen in einem Exemplar der von Gerhard Lister kommentierten zweiten Frobenausgabe des Erasmischen Lobs der Torheit, erschienen in Basel im März 1515¹, nimmt man seit 1578 an, sie seien grösstenteils von Hans Holbein dem Jüngeren ausgeführt worden. Basilius Amerbach, der sich die Aufgabe gesetzt hatte, das verstreute Werk der Brüder Holbein zu sammeln, liess durch den Maler Jakob Clausser in Mülhausen nach dem Büchlein Umschau halten, wohin dieses offenbar durch den Adoptivsohn des ursprünglichen Besitzers, des aus Luzern gebürtigen Theologen Oswald Myconius, gelangt war.² 1586 trug es Amerbach als eines von «H. Holbeins genuina» am Ende des letzten und sorgfältigsten Inventars seiner Sammlung ein.³ Diese wurde 1662 von der Stadt Basel angekauft und von da an öffentlich ausgestellt.⁴

Der Agent Amerbachs, Jakob Clausser, stellte schon bei der ersten Durchsicht seines erspähten, wenn auch noch nicht erlegten Jagdobjektes, 1578 in Mülhausen, fest: «sind fil gutter Holbeinischer grisner böslin darin fil gutz lächerlich ding vnd gutt zu khennen daz der holbein selbs mitt syner Hand grissen vnd aber vnderwÿlen ein anderer auch darÿn geflickt.»⁵ Es fiel also schon ihm die Ungleichheit der Manier und der Qualität auf, und er schloss auf zwei verschiedene Hände.

Die Meinung über den effektiven Anteil von Hans Holbein dem Jüngeren an den Randzeichnungen geht seit eh und je auseinander. In der

3 Thieme-Becker 16.452 (rechts).

- 1 Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. Nr. 1662.1666. – Faksimileausgabe hg. von H. A. Schmid (Verlag von Henning Oppermann, Basel 1931); eine ebensolche hg. von Hanspeter Landolt (Editions du Bibliophile Lausanne/Union Latine d'Éditions Paris, 1966). – Titel der Begleitschrift «Étude faite... sur l'édition de 1515 de l'Éloge de la Folie illustré par Holbein...». – Der Basler Originalband enthält neben dem Lob der Torheit von Erasmus eine Anthologie von Seneca, Synesius Cyrenensis und Erasmus (März 1515, vorgebunden) sowie die «Opuscula Plutarchi» in der lat. Übersetzung des Erasmus (August 1514, nachgebunden).
- 2 Oswald Myconius, deutsch Geisshüsler, geb. Luzern 1488, gest. Basel 14.10.1552. – Lit.: Rud. Thommen, Geschichte der Universität Basel 1532–1632, Basel 1889, S. 102 ff.; H. A. Schmid, Erasmi Roterodami Encomium Moriae, Basel 1931, S. 17–20. – Myconius trug sich auf dem ersten Haupttitelblatt des Basler Bandes als Besitzer ein: «Est osualdo Molitoris./Lucerni.»
- 3 P. Ganz und Emil Major, Die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinetts und die Amerbach'schen Inventare, Basel 1907, S. 54: «Moria Erasmi hin vnd wider mit figurlin. Ein buchlin dorin by 85 stücklin gerissen.»
- 4 Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums Basel, Basel 1936, S. 27 ff. (Otto Fischer).
- 5 Vgl. Anmerkung 3 (P. Ganz und Emil Major 1907), S. 23; H. A. Schmid 1931 (vgl. Anmerkung 2), S. 82. Brief von J. Clausser an Basilius Amerbach, s. d. [wohl Anfang September 1578].

- 6 Charles Patin, *Vita Joannis, pictoris Basiliensis*, in: «*Morias Encomion Stultitiae Laus Des. Erasmi Rot.*», Basileae Typis Genathianis, 1676 [nach Zeichnungen von Wilhelm Stettler (vgl. SKL III.249) radiert von Caspar Merian].
- 7 Alfred Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, 1. Bd. 2. Ausg., Leipzig 1874, S. 126.
- 8 H. A. Schmid (vgl. Anmerkung 2), S. 63 f., auch S. 43.
- 9 ebenda, S. 68–69; vgl. auch «Die Malerfamilie Holbein in Basel», Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, 1960, S. 217.
- 10 Willy Hes, *Ambrosius Holbein*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 145, Strassburg 1911, S. 90–94, 161–163.
- 11 P. Ganz, *Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J.*, Kritischer Katalog, Berlin 1937, S. 88.
- 12 Vgl. Anmerkung 10, S. 91.
- 12a Thieme-Becker 16.452 (rechts).

ersten von Charles Patin in Basel bei Genath 1676 herausgegebenen Ausgabe mit Faksimiles der gezeichneten Glossen⁶ wird alles kommentarlos dem jüngeren Holbein zugewiesen. Woltmann, der 1874/76 in der 2. Auflage seiner Holbein-Monographie die Randzeichnungen ausführlich würdigt, nennt sie: «Vielfach ungleich in der Behandlung, man sieht ihnen die Schnelligkeit der Herstellung an.»⁷ Doch hat er keine Zweifel, sie alle Hans zu geben. Fast dasselbe tat 1931 nochmals H. A. Schmid mit subtilen Argumenten in seinem Kommentar zum Faksimile des Lobs der Torheit. Er legte dar, dass die Eiligkeit und der verschiedene Zeitaufwand, die Ungleichheit von Feder und Tinte und auch spätere Beifügungen schuld seien am ungleichen Eindruck der Zeichnungen; Charakter und Stilmerkmale blieben durchgängig dieselben.⁸ Nur ein Blatt, Esel und Hafner (Nr. 55), lehnte er ganz ab («Mitwirkung eines kleinen Unbekannten»). Zur Frage, ob auch Ambrosius sich beteiligt habe, stellte er sich negativ, zog aber immerhin bei drei Bildern dessen Autorschaft in Erwägung (Nr. 10, 43, 52).⁹ Als Gegenextrem vertraten Willy Hes in seiner Arbeit über Ambrosius (1911)¹⁰ und Paul Ganz im Kritischen Katalog der Handzeichnungen Hans Holbeins d. J. (1937)¹¹ die Ansicht, es seien vier Hände beteiligt gewesen. Wie unsicher sie in der Zuweisung an diese vier Hände waren, belegt der Umstand, dass sie in 31 Fällen unterschiedlich urteilten. Die Mehrzahl der mit braun gewordener Galläpfeltinte ausgeführten Zeichnungen verteilten Hes und Ganz unterschiedlich auf zwei Hände, «deren Erfindungsgabe [nach Ganz] bescheidener und deren Zeichnung gröber, dem gleichzeitigen Holzschnittstil nahestehend» sei.¹⁰ Inwiefern sich die beiden Hände voneinander unterscheiden, wurde von Hes nur mit «kleinen, doch nicht zufälligen Unterschieden in der Schraffur»¹², von Ganz überhaupt nicht erklärt. Den Hauptteil, 52 (resp. 51 bei Hes) der 82 Zeichnungen, verteilten sie unter Ambrosius und den jüngeren Hans, wobei – wiederum nach Ganz – die plastische Klarheit als Kriterium für Hans, die malerische Wirkung für Ambrosius als Mass genommen wurden. Hans Koegler dachte bei der «3. Hand», d. h. jenen zwei holbeinfremden Zeichnern von Hes und Ganz, an Hans Herbst.^{12a} Lässt sich das verantworten? Die Versuchung, Hans Koegler – dem in dieser Materie wohl massgebendsten Urteiler – zuzustimmen, ist gross, doch bin ich trotzdem geneigt, ihm nur partiell und in differenzierter Weise Gefolgschaft zu leisten.

Vorerst ist festzuhalten, dass die Zuweisung der Randzeichnungen an Hans oder Ambrosius Holbein sich nicht auf archivalische Angaben stützt, dass sie von Anfang an das Ergebnis stilistischer Bewertung gewesen ist. Es ist verständlich, dass die Qualität und Originalität für die betreffende Zeit zuerst mit dem jungen, damals eben nach Basel gekommenen Hans Holbein in Verbindung gebracht worden sind. Im Büchlein selbst kommt das Wort Holbein nur einmal vor, beim Bild des Zechers

mit seinem Weibchen (Nr. 66). Hes wollte in Analogie an einen im Band auf einem Leerblatt von Myconius kopierten Erasmusbrief (an Urbanus Rhegius vom 7. März 1516) den Schriftzug des Myconius erkennen.¹³ Das trifft nicht zu, denn die Schrift deutet auf das 17. Jahrhundert; es handelt sich bei dem Eintrag um eine sehr viel spätere Beifügung, vielleicht eines Besuchers im Haus zur Mücke, wo die Stadt Basel seit 1671 die Amerbachsammlung und damit auch den illustrierten Band mit dem «Lob der Torheit» öffentlich zeigte.¹⁴

Wenn man nach Vergleichswerken im standardisierten Werk der Brüder Holbein sucht, so stösst man zum ersten auf die Zürcher Tischplatte, zum zweiten auf einige frühe Buchholzschnitte von Ambrosius und Hans. Unter den Zeichnungen der beiden gibt es nichts direkt Vergleichbares, in den Gemälden nur Details. Man stellt fest, dass die Tischplatte näher als die Holzschnitte steht. Das Belustigende geht den letzteren, besonders jenen von Hans, weitgehend ab. In dessen Werk fallen in Betracht das signierte Schlüsselstück mit aufgespanntem Tuch vor Rundnische und Putten, das erstmals in einem Basler Druck vom 31. Dezember 1515 vorkommt und überhaupt die früheste bezeugte Basler Arbeit eines Vertreters der Familie Holbein darstellt (sofern man von der durchaus nicht unwahrscheinlichen Möglichkeit absieht, dass sich die Datumsangabe auf den 31. Dezember 1516 bezieht, weil die lateinische Schreibweise «pridie Kalendas» des nächsten Jahres leicht zum Irrtum Anlass geben kann, am Jahresanfang die nach dem üblichen Sprachgebrauch eben richtig gewordene Jahrzahl zu verwenden. Zudem deutet die Schreibweise «*anno* 1516» doch sehr auf das effektive Jahr 1516 hin).¹⁵ Es fallen ferner in Betracht das Titelblatt mit Mucius Scaevola und Porsenna (Nr. 339 des Basler Holbeinkatalogs von 1960¹⁶, erstmals gedruckt Oktober 1516), die Enthauptung Johannes des Täufers (Nr. 342, März 1517), Lucretia und Tarquinius (Nr. 343, April 1517) und der Kindertriumphzug (Nr. 344, Dezember 1517). Die übrigen liegen zeitlich bereits zu weit ab (1519). Geht man zur Druckgraphik, die man dem Ambrosius Holbein gibt, so zeigt sich eine eher noch nähere Verwandtschaft; vor allem tritt hier das Neckische und Amüsante teilweise ebenfalls auf. Massgebend sind hier einmal die beiden signierten Titelblätter von 1517 (Hes¹⁰ Nr. 10, Basler Holbeinkatalog Nr. 119: «Verleumdung des Apelles und Arminiusschlacht»; Hes Nr. 5, Holbeinkatalog Nr. 117: «Weibermacht»). Vom Stil her fallen vermehrt die Ambrosius lediglich zugewiesenen Titelblätter in Betracht: Hes 3 (Kat. 112) «Kämpfende und scherzende Knaben» 1517, Hes 19 «Knabe von zwei anderen auf Bahre getragen» 1518, Hes 15 (Kat. 126) «Arabesken und Frobensignet» Nov. 1518, Hes 18 «zwölf Putten» Sept. 1518.

Die Stildifferenzen zwischen Hans und Ambrosius bei diesen frühen Holzschnitten haben Willy Hes und besonders H. A. Schmid sehr schön herausgearbeitet. Schmid legt vor allem Wert auf die von Hans betonte

13 ebenda, S. 87, Anm. 1. – Der von Myconius selbst kopierte Erasmusbrief steht im Band nach fol. 27 der beigegebenen «Opuscula Plutarchi» (vgl. Anmerkung 1); er ist da datiert «Nonis Martiis Anno 1515», was offenbar ein Verschied ist, denn in der Ausgabe der Erasmusbriefe von P. S. Allen steht als Datum der 7. März 1516 (vgl. auch Briefausgabe von Köhler, Leipzig 1938, S. 136).

14 Vgl. Anmerkung 1. (Begleittext zur Faksimileausgabe von Hanspeter Landolt 1966, S. 8: hier wird neuerdings die m. E. falsche Meinung vertreten, die Schrift stamme aus dem 16. Jahrhundert.)

15 Die Malerfamilie Holbein in Basel, 1960, Nr. 341; C. Dodgson, in: Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 19, 1898, S. 160 f.; Abb. bei A. F. Butsch, Die Bücherornamentik der Renaissance, Leipzig 1878, Nr. 41; vgl. unten Anmerkung 19.

16 Die Malerfamilie Holbein in Basel, Basel 1960, Nr. 339, Abb. auf S. 289; Nr. 342, Abb. bei Butsch (vgl. Anm. 15), Nr. 44; Nr. 343, Abb. bei Butsch Nr. 43; Nr. 344, Abb. bei H. A. Schmid 1931 (vgl. Anmerkung 2), S. 58.

- 17 H. A. Schmid 1931 (vgl. Anmerkung 2), S. 57.
 18 Vgl. Anmerkung 10, S. 136 f.
 19 Ed. His in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 3, 1870, S. 115. – Gegen die Verlegung auf den 31. Dez. 1516 könnte der Umstand sprechen, dass das Breve an Erasmus vom 10.7.1515 datiert ist, seine Publikation also 1515 wahrscheinlicher ist als 1516. – Vgl. auch Anmerkung 15.
 20 Bisher erkannte man im «Divus Thomas» den Thomas von Canterbury (Tag 29. Dez.). Da aber keine Spezifizierung (Ep.) vorgenommen wird, ist doch wohl eher der Apostel gemeint (Tag 21. Dez.).
 21 Vgl. Anmerkung 10, S. 86 f.
 22 Vgl. Anmerkung 11, S. 89 rechts.
 23 H. A. Schmid 1931 (vgl. Anmerkung 2), S. 73.
 24 Hanspeter Landolt 1966 (vgl. Anmerkung 1), Begleittext S. 8.

plastische Rundung der Figuren und die einfachen Konturen und Schattierungen¹⁷, Hes auf die ruhigere und strengere Art der Gestaltung.¹⁸ Hans geht allgemein weniger ins Einzelne, seine Figuren sind in ihrer Position richtig, ihre Verschiebung würde die Komposition aus dem Gleichgewicht bringen; des Ambrosius Anordnung ist mehr spielerisch und schmiegsam, seine Darstellungsweise malerischer und unbeschwerter. Wendet man diese Kriterien bei den Randzeichnungen an, so schlägt das Vergleichsmaß bei den meisten, selbst bei einigen der schwarz gezeichneten, zu Gunsten des Ambrosius aus. Der Maßstab der plastischen Rundung und Klarheit der Form lässt sich am ehesten auf die Nr. 56, 57 und besonders 58 (König, Hofmann und Bischof) anwenden. Doch muss man zugeben, dass die Differenzen sehr klein sind und die Entscheidung, was Hans und was Ambrosius gehört, schwer und fast unmöglich zu treffen ist. Um klarer zu sehen, muss man neben den stilkritischen auch andere Argumente sprechen lassen.

Das früheste bezeichnete Werk Hans Holbeins ist der Holzschnitt mit den Putten und dem Tritonenzug in der Sockelleiste (Basler Holbeinkatalog Nr. 341), zuerst vorkommend im Druck eines Breves von Papst Leo X. an Erasmus mit Druckdatum vom 31. Dezember 1515.¹⁹ Die Randzeichnungen lassen sich anhand des datierten Eintrages von Myconius auf Fol. I 4 recto und verso (nach Bild Nr. 24) auf die Zeit vor und nach dem 21. Dezember 1515 («Anno 1515. in festo divi Thomae»)²⁰ festlegen, mit Terminus postquem der Buchausgabe selbst (März 1515) und Terminus antequem des Wegzugs des Myconius von Basel nach Zürich im «Frühjahr» des Jahres 1516. Den Übergang vom Jahr 1515 zum Jahr 1516 markiert das Datum auf Fol. P 2 recto, wo die Jahreszahl 15 in 16 korrigiert worden ist, was auf den üblichen Verschieb am Jahresanfang hindeutet. Fol. Q 2 recto ist eindeutig mit 16 datiert. Fünf Bilder weiter, bei Fol. R 1 verso, beginnen die mit schwarzer Tusche ausgeführten Zeichnungen, die man schon immer Hans zugeschrieben hat (ab Nr. 56). Wenn man (grosso modo) die chronologische Abfolge der Zeichnungen von vorne nach hinten annimmt, so kann Hans erst im Jahr 1516, und zwar um einiges nach dem Jahresanfang, mit seinen Beiträgen begonnen haben. Im einzelnen ist die Chronologie der Zeichnungen übrigens keineswegs klar. Schon die Bemerkung über dem Titelblatt zum Lob hat zu verschiedenen Interpretationen der Zeitfrage geführt. Es heisst da: «Hanc Moriam pictam decem diebus. / ut oblectaretur in ea Erasmus habuit.» Willy Hes²¹ und Paul Ganz²² meinten, Erasmus habe das illustrierte Buch zehn Tage lang besessen; H. A. Schmid²³ und neuerdings wieder Hanspeter Landolt²⁴ vertraten die Ansicht, der Bilderschmuck sei innerhalb von zehn Tagen fertiggestellt und danach dem Erasmus gezeigt worden. Dadurch dass die «decem dies» auf die erste Zeile und erst noch vor einem Punkt gesetzt sind, würde man gern der Lesung von Schmid zustimmen, indessen ist

dafür eine stichhaltige Begründung sowohl inhaltlich als auch grammatikalisch kaum zu leisten. Der Grund zur Eile im Zeichnen wäre nach Schmid die vorgesehene Einsichtnahme des Erasmus gewesen, der möglicherweise seine nahe Abreise in Aussicht gestellt hatte. Dies kann aber kaum zutreffen, denn Erasmus verliess Basel erst nach dem 11. Mai 1516²⁵, zu einem Termin, der vom Datum des 21. Dezember 1515, den man im Buch vermerkt findet, ziemlich entfernt liegt. Um den Zeitraum des Entstehens zu betonen, wäre im Lateinischen ein «inter» oder «spatio» am Platze gewesen. Uns scheint die Übersetzung, Erasmus habe das Büchlein zehn Tage bei sich gehabt, um sich daran zu erfreuen, eher den Umständen gerecht zu werden.

In Ergänzung zu dem, was H. A. Schmid auf S. 70 ff. seines Kommentars zur Faksimileausgabe von 1931 und Hanspeter Landolt 1966 (S. 6) über die zeitliche Entstehung der gezeichneten Glossen mitteilten, wäre noch auf die folgenden Punkte hinzuweisen. Myconius verwendete für Rubricierung und Glossen dreierlei Tinte, zuerst eine satte rote, dann die braune wie bei den Zeichnungen, am Schluss eine blasse rote. Die satte rote Tinte liegt zeitlich vor den braunen Randzeichnungen, wie Nr. 12 (Schwanzende des Vogels über dem Rot) und Nr. 16 (die Kugel spart das rote Wort «Minos» aus) belegen. Die blasse rote Tinte liegt nach den braunen Zeichnungen, wie aus den Ergänzungen zu Nr. 1 (Mütze der Moria und rote Schraffuren) sowie 21 (rote Konturen) hinlänglich deutlich wird. Bei Nr. 46 (Atlas) darf man annehmen, dass Myconius selbst die Planetennamen in die Kreise schrieb, mit derselben Tinte wie der Zeichner. Daraus ergibt sich die gleichzeitige Präsenz von Zeichner und Schreiber bei diesem Eintrag. Auch bei Nr. 14 ist diese Annahme begründet, weil hier Myconius mit gleicher Tinte sogar mitzeichnete. Die schwarze Zeichnung Nr. 34 spart die handgeschriebene Glosse «Mola» und die blasse rote Randklammer aus, was die spätere Beifügung der Zeichnung beweist. Die Nr. 18, 32, 43, 48 sind mit schwarzer Feder übergangen worden, was sie in die Nähe der schwarzen Stücke rückt.

Aus den eben gemachten Bemerkungen geht hervor, dass Myconius schon einen grossen Teil des Buches einmal gelesen und rot rubriziert hatte, als er mit brauner Tinte zu glossieren begann (es sind dies die zum Teil mit Daten versehenen Einträge) und – wohl unmittelbar zuvor – die braunen Federzeichnungen ausführen liess²⁶; bei einer dritten Lektüre erst nahm er die vielen Unterstreichungen von Text und eigenen Glossen mit blasser roter Tinte vor. Im nachhinein liess Myconius die schwarzen Zeichnungen beifügen. Diese setzen, wenn man die im ersten Teil nachgetragenen ausser Acht lässt (Nr. 3, 5, 6, 10, 17, 34), erst mit Nr. 56 ein, nachdem deren Zeichner mit der feineren Feder schon die Nr. 27 und 55 in brauner Tinte ausgeführt hatte. Die meisten der schwarzen Zeichnungen darf man Hans Holbein d. J. zuweisen.

- 25 Brief von Erasmus an Zwingli, Basel um den 8. Mai 1516 (geplante Abreise nach Pfingsten [Pfingsten 1516 = 11. Mai]). Köhler (vgl. Anm. 13), S. 138.
- 26 Hanspeter Landolt 1966 (vgl. Anmerkung 1), Begleittext S. 6: Verweis auf die braunen Handzeichnungen Nr. 38–41, die vor dem Glossartext, den sie illustrieren, ausgeführt worden sind.

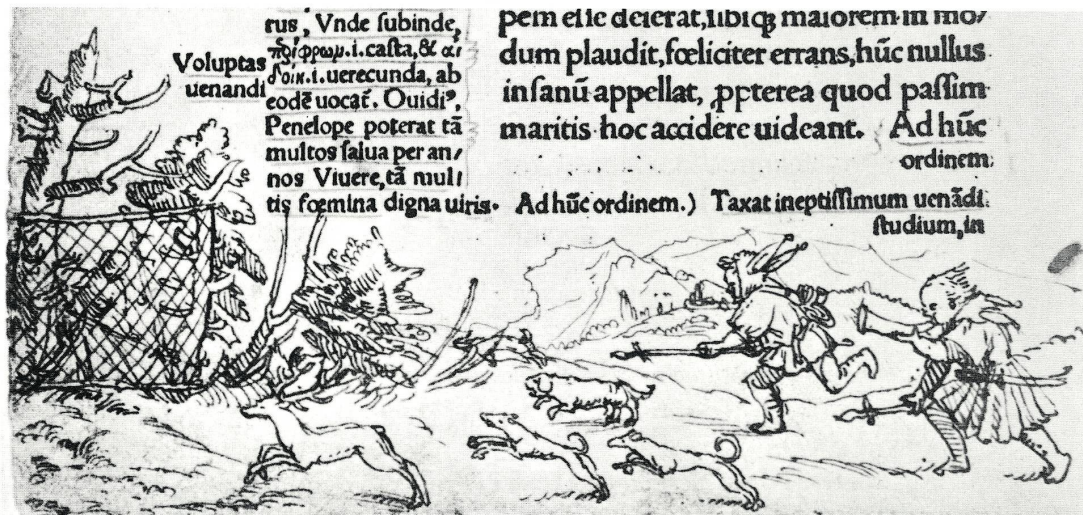


Abb. 119 Randzeichnung zum «Lob der Torheit», fol. 35 verso, Bild Nr. 24. Hirschjagd (Kupferstichkabinett Basel)



Abb. 120 Hund. Detail aus dem Jagdbild



Abb. 120a Laufender Spiessknecht. Detail aus dem Jagdbild

Dessen nächste datierbare Werke sind die Schulmeistertafel²⁷ und die Bildnisse des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea Kannengiesserin. Das erstere darf, sofern es – wie man allgemein annimmt – sich wirklich auf den Lehrer Myconius bezieht, mit den Randzeichnungen etwa gleichgesetzt werden, die beiden Portraits muss man kurz nach der Wahl Meyers, am 24. Juni 1516, ansetzen. Die Anwesenheit des Hans zu Beginn (jedenfalls in der ersten Hälfte) des Jahres 1516 ist beweisbar. Anhand des von ihm bezeichneten Holzschnittes¹⁹ und den Randzeichnungen (sofern man ihm auch einige der braunen gibt) könnte man sogar ins ausgehende Jahr 1515 zurückgehen. Das Datum der Tischplatte liegt aber auch so noch um mehr als ein halbes Jahr früher (vor dem 10. Mai 1515). In Anbetracht der etwa vom März 1516 an sehr merkbar einsetzenden Tätigkeit Holbeins in Basel erscheint das wenigstens sieben- bis zehnmonatige Vakuum nicht übersehbar. Zur Lösung des Problems der Autorschaft der Randzeichnungen bieten sich nach dem Stand der Forschung und der bis jetzt geäußerten Meinungen drei sehr verschiedene Möglichkeiten an:

1. Fast alle Zeichnungen sind vom gleichen Meister und in kurzer Zeit um die Jahreswende 1515/16 ausgeführt worden. In diesem Fall käme zuerst einmal Ambrosius in Frage. Seine für die gleiche Zeit in Anspruch genommene Arbeit unter Thomas Schmid an den Wandgemälden im Kloster St. Georgen in Stein am Rhein²⁸ scheint für diese Annahme zwar ein Hindernis zu bilden, doch liegt Stein am Rhein nicht allzu entfernt von Basel, und vielleicht war die Mitwirkung da anfangs 1516 bereits beendet oder unterbrochen worden. Die Putten in Stein (H. A. Schmid, S. 65 Taf. XIX oben) und der für Ambrosius charakteristische lang-schnäblige Vogelkopf (vgl. H. A. Schmid, Taf. XXVI oben mit Holzschnitt Heitz 37/Basler Holbeinkatalog 122 links) scheinen neben den beiden Signaturen (Basler Holbeinkatalog 81**) zweifelsfreie Beweise für Ambrosius' Tätigkeit in Stein am Rhein zu sein. – Man kann aber auch alle Randzeichnungen Hans zuweisen, wie das Woltmann und (mit vier Ausnahmen) Schmid taten. Die Differenzen in der materiellen und qualitativen Ausführung der Zeichnungen machen diese erste und einfache Lösung aber, wie noch auszuführen sein wird, doch eher unwahrscheinlich. Man vergleiche als extreme Beispiele die Nr. 8 und 58 miteinander.
2. Nimmt man eine Aufteilung zwischen Ambrosius und Hans vor, was vieles für sich hat, so hätte Ambrosius gegen Ende 1515 mit Tinte angefangen und wäre nach der Jahreswende von Hans, vielleicht nach einer kurzen gemeinsamen Arbeit, anfangs 1516 mit den Beiträgen in schwarzer Tusche abgelöst worden.
3. Nimmt man eine dritte (bzw. dritte und vierte) Hand an, wie das Koegler²⁹ (nach dem Vorbild von Hes und Ganz) tat, so gewinnt man die Möglichkeit, die etwas gröber, aber kaum weniger genial ausgefallenen Stücke

27 Ob der eine Teil von Hans und der andere von Ambrosius stammt, wird erörtert in: Die Malerfamilie Holbein in Basel, Basel 1960, S. 169.

28 H. A. Schmid, Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein, Frauenfeld 1936, S. 40 ff., 64 ff. – Hans Reinhardt in: Die Malerfamilie Holbein in Basel, 1960, S. 23.

29 Thieme-Becker 16.452 rechts oben (1923).

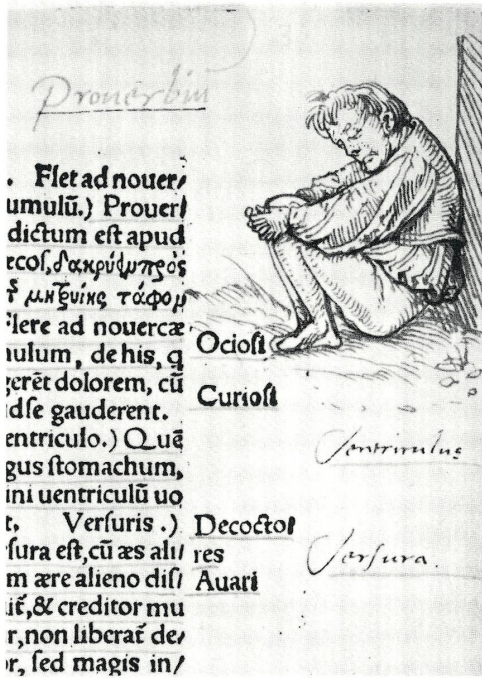


Abb. 121 Randzeichnungen zum «Lob der Torheit», fol. 47 recto, Bild Nr. 35. Der Schläfer (Kupferstichkabinett Basel)



Abb. 122 Sitzende Knaben. Detail aus der Vogelbeize

mit brauner Tinte von den feineren Werken der Brüder Holbein abzuheben und das Rätselraten um die Verschiedenheit ihrer Zeichenmanier innerhalb eines kurzen Zeitraums überflüssig zu machen. Für diesen Fall bietet sich Hans Herbst an, weil gerade einige der gröberen und weniger differenziert gezeichneten braunen Skizzen eine starke Ähnlichkeit mit Figuren auf der Tischplatte aufweisen.

Ich möchte mich nicht definitiv für eine der drei Lösungen entscheiden, doch immerhin erklären, wieso die dritte Variante meines Erachtens am ehesten in Frage zu kommen scheint.

Als bestes Vergleichsbeispiel mit dem Tisch drängt sich die Randzeichnung mit der Jagd (Nr. 24) auf (Fol. 13 verso) (Abb. 119). Die den Hirsch verfolgenden Hunde sind in Bewegung und Körpergestalt gleich gebildet wie solche auf der Jagd des Tisches (Abb. 120), das geht bis zum eigenartig geringelten Schwanz. Der vordere der beiden rennenden Schalksnarren zeigt genau dieselbe hakenkreuzförmige Stellung der Beine, und beide weisen dieselben gedrungenen Formen, auch den am Nacken angesetzten Kopf auf (Abb. 121, 120a). Es ist schwer denkbar, dass diese Figuren nicht von der gleichen Hand stammen. Selbst die in der verschiedenen Vortragsweise liegenden Differenzen – hier Zeichnung, dort Malerei – fallen kaum ins Gewicht. Vergleichen könnte man auch die Stellung des hinter dem Jagdnetz mit gesenkter Lanze stehenden Abfängers. Bild 35, der hockende Schläfer, ist ähnlich konzipiert wie der ältere der beiden sitzenden Knaben beim Vogelfangbild des Tisches (Abb. 121, 122): stark angewinkelte Beine und die Knie mit den verschränkten Händen umfasst, gebogener Rücken, auch ähnlich gestaltete Haare. Den Pilger auf Bild 36 mag man dem vornehmen Fischer mit dem geschulterten Stielhaken gegenüberstellen (Abb. 123, 124): gleich sind die Schritt- und Fussstellung, das Vorschieben des kurzhalsigen Kopfes im Profil, das durch die Schapel gebildete Umrissdreieck. Man setze den Kopf des schlafenden Krämers neben jenen des jubilierenden Narren (Abb. 125, 126). Bild 21: das gleiche kleinstmündige und flachnasige Boxergesicht, dieselbe aufrekkende Armbewegung wie bei der ersten Frau auf der Halbinsel (Abb. 126a). Einen ähnlichen Gesichtstyp findet man wieder im Bild 50, Mönch mit Mädchen, eine Zeichnung, die man zu den etwas feineren des Ambrosius zählt (Abb. 127). Überzeugend fällt auch der äusserliche Vergleich mit den Profilen der jugendlichen Damengesichter aus: Die Reiterin im Vogelfangbild des Tisches kann neben das Gesicht der Torheit auf Bild 1 und 82 gesetzt werden (Abb. 128, 129, 130), und sogar das Weibchen, dem der Gelehrte auf Bild 3 seine Aufmerksamkeit schenkt und dabei in einen Eierkorb tritt, ist durchaus ähnlich geartet. Man könnte daraus schliessen, dass alle drei Hände beim formalen Vergleich einander nahe rücken und nur mit Mühe auseinanderzuhalten sind. Dies stimmt an und für sich und stützt die These von Woltmann und Schmid, nach der

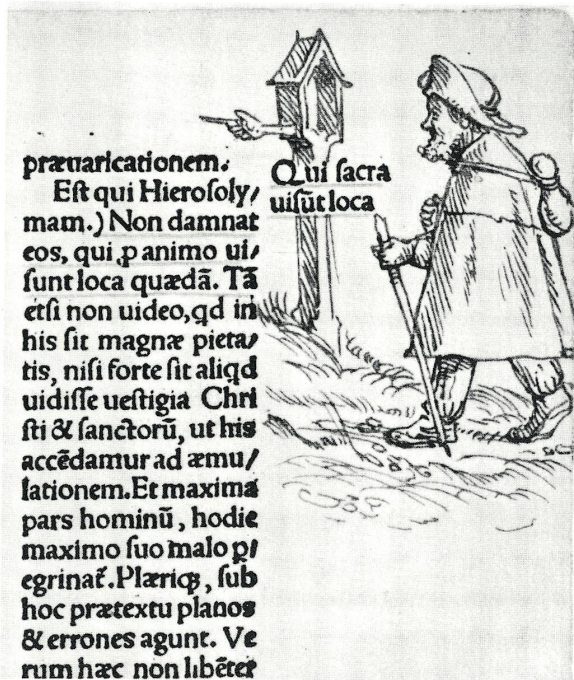


Abb. 123 Randzeichnung zum «Lob der Torheit», fol. 48 recto, Bild Nr. 36. Der Pilger (Kupferstichkabinett Basel)



Abb. 124 Fischbüttenträger. Detail aus dem Fischfangbild.



Abb. 125 Der schlafende Krämer

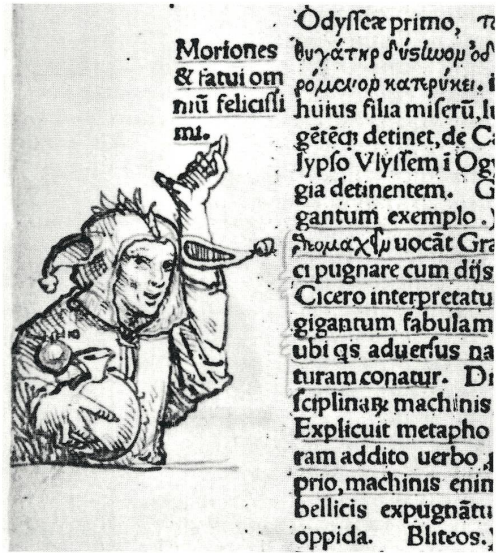


Abb. 126 Randzeichnungen zum «Lob der Torheit», fol. 31 verso, Bild Nr. 21. Der jublierende Narr (Kupferstichkabinett Basel)



Abb. 126a Tänzende Frau. Detail des Fischfangbildes

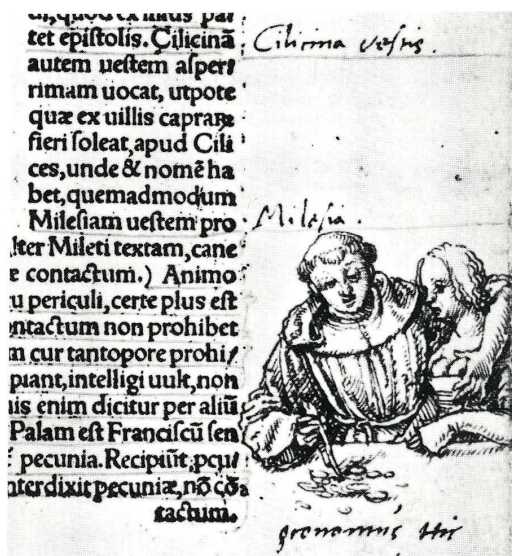


Abb. 127 Randzeichnung zum «Lob der Torheit», fol. 60 recto, Bild Nr. 50. Mönch und Mädchen (Kupferstichkabinett Basel)



Abb. 128 Falknerin zu Pferd. Detail des Jagdbildes



Abb. 129 Randzeichnung zum «Lob der Torheit», fol. 5 recto, Bild Nr. 1. Die Torheit hält eine Rede (Kupferstichkabinett Basel)

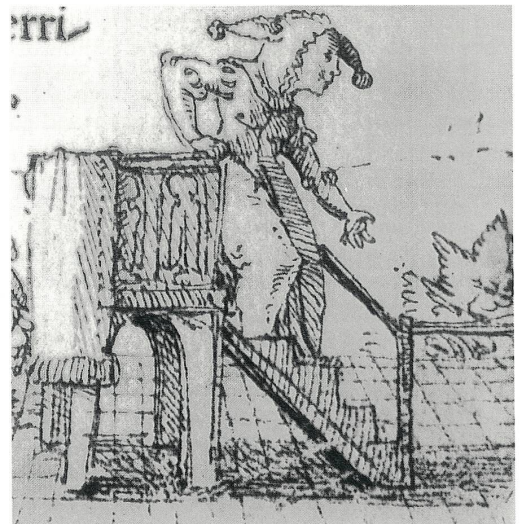


Abb. 130 Randzeichnung zum «Lob der Torheit», fol. 84 recto, Bild Nr. 82. Die Torheit steigt von der Kanzel, Ausschnitt (Kupferstichkabinett Basel)

alle Randzeichnungen von derselben Hand, nämlich vom jungen Hans, stammen. Indessen sind die Unterschiede nicht zu übersehen, wie man anhand des von Schmid selbst auf S. 69 seines Kommentars vorgeführten Vergleichsmaterials nachweisen kann. Die drei da miteinander konfrontierten Profilköpfe sind sich in der Wirkung zwar ähnlich, in der zeichnerischen Behandlung jedoch ungleich. Der Kopf aus dem braunen Bild 26 (Christophorusanbeter) ist einfacher, mit weniger und gröberen Strichen ausgeführt, kerniger in der Wirkung als die daneben gesetzten Köpfe aus den schwarzen Bildern 63 (Tor) und 71 (leiernder Theologe). Man vergleiche dazu die braunen Stücke 8 und 13 mit dem schwarzen 71 in bezug auf die Formulierung des Haares und der Augen; man kommt kaum darum herum, auf zwei verschiedene, wenn auch ähnlich gelagerte Künstler zu schliessen.

Wenn man alle braunen Zeichnungen untersucht (total 49), stellt man mehrere, nach der Auffälligkeit abstufbare Unterschiede in der Ausführung fest. Man kann folgende Gruppen bilden: Den durchgängigen Vergleich mit der Malerei auf der Tischplatte halten mindestens acht sehr gut aus: 7, 8, 20, 24, 25, 29, 35, 36. Eine zweite Gruppe liegt eine (mehr oder weniger spürbare) Qualitätsstufe tiefer, was sich vor allem im einfacheren Strich kund tut: 2, 4, 18, 19, 22, 23. Anders im Stil, mehr mit Häkchen und durcheinandergehenden Schraffuren versehen, auch etwas differenzierter in der Zeichnung überhaupt, erscheinen: 1, 9, 11, 12, 15, 16, 21, 26, 30, 31, 32, 38. Bedeutend feiner und elaborierter wirken die Skizzen Nr. 27, 33, 40–55, in ganz besonderem Masse 27 und 55. Diese letzte Gruppe gibt man grösstenteils dem Ambrosius. Sie ist aber keineswegs ganz einheitlich. Drei davon sind (ausser 27 und 55) besonders minutiös ausgeführt: 40, 41, 42 (man gibt sie dem Hans); drei Stücke kommen einem eher faserig vor: 33, 52, 54 (man gibt sie im Vergleich mit den Medaillons von 1518 in Karlsruhe dem Ambrosius)³⁰; zwei dieser letzten Gruppe fallen etwas aus dem Rahmen, wie schon Schmid betonte, nämlich 43 und 55, wobei uns 55 einfach die feinere Federmanier der schwarzen Zeichnungen vorweg zu nehmen scheint und zudem einen etwas kleineren Massstab braucht. 53 ist zwar fein gestaltet, schliesst sich jedoch in der Landschaft und den Parallelschraffen der ganz am Anfang genannten Gruppe an (bes. an 24).

Die schwarzen Zeichnungen füllen den zweiten Teil des kleinen Buches; sechs davon sind im ersten Teil nachträglich zwischen die braunen eingesetzt worden (total 33 schwarze). Ganz wies 12 dem Ambrosius, die anderen dem Hans zu; Hes dagegen gibt die Schwarzen ausnahmslos dem Hans. Ich möchte die Frage, was diesem und was jenem zukommt, offen lassen, da ihre Beantwortung nicht zu meinem Thema gehört. Gewisse Unterschiede sind in der Tat auch unter den schwarzen Beiträgen nicht zu negieren, man vergleiche nur die Nr. 58 bis 60 – überhaupt die klarsten

30 Abb. bei W. Hes (vgl. Anmerkung 10), Taf. XXI; Die Malerfamilie Holbein in Basel, 1960, Abb. 49 + 50.

31 H. A. Schmid 1931 (vgl. Anmerkung 2), S. 43, 63, 68–69.

32 Nur die tanzenden Schalksnarren lassen an eine etwas leichtere und beweglichere Hand, z. B. an Ambrosius, denken. Doch kommt man von dieser Idee wieder ab, wenn man die auf ihre Art ebenso gelungenen Figuren, z. B. im Fischfangbild, zum Vergleich heranzieht.

von allen Zeichnungen – mit Nr. 5, wo die Schattenlagen mit den Konturen teilweise verschwimmen und sogenannte Nester bilden.

Wenn man es ganz genau nimmt, müsste man im ganzen Bändchen wenigstens sieben Stilgruppen unterscheiden. Doch kann man nicht so weit gehen, diese mit einzelnen Händen gleichzusetzen; es wäre sinnwidrig, bei einem umfangmässig und zeitlich so eng begrenzten Werk so viele Beteiligte anzunehmen. Man kann, nach dem Vorbild von Schmid, für den Wechsel im Stil zum Teil die Verfassung der Künstler, die von ihnen verwendeten Materialien, die zur Verfügung stehende Zeit und den zeitlichen Abstand von einem Bild zum anderen für die Schwankungen verantwortlich machen.³¹ Einige der am wenigsten gut bewerteten Beiträge können von der gleichen Hand in den Konturen übergegangen worden sein. Diesen Eindruck erwecken Nr. 2, 4, 14, 19. Wenn man alle Bedenken berücksichtigt, reduziert sich die Zahl der Hände leicht auf drei, so wie es Koegler sah. Der Hauptteil fällt dem Ambrosius zu, der sowohl im braunen als im schwarzen Teil zu erkennen ist; die Mehrheit der schwarzen und mindestens eine braune (Nr. 27, evtl. auch 55) gehören dem Hans, eine gute Zahl der braunen aber der dritten Hand, die wir im Anschluss an Koegler mit Hans Herbst gleichsetzen möchten. Dies in der Annahme, dass dieser Maler mit den Brüdern Holbein persönliche Kontakte gepflegt und sie möglicherweise derzeit in seinem Atelier beschäftigt hat, dann auch – und dies erscheint uns wesentlicher – weil der Stil dieser Randzeichnungen der für Herbst in Anspruch genommenen Zürcher Tischplatte sehr nahe steht.

Da sich unter den dem Ambrosius und jenen der dritten Hand zugeschriebenen Stücken einige verbindende Beziehungen ergeben, so die Landschaften und die Gesichtszüge, könnte man nicht ganz unbegründet, wenn auch nicht bedenkenlos, die dritte Hand mit Ambrosius gleichsetzen. Wenn man sich dazu bekennt, müsste man allerdings für sicher annehmen, dass er bei Herbst als Geselle tätig gewesen sei und sich an der Malerei des Tisches beteiligt habe. Am Tisch vermag man allerdings schwerlich zwei verschiedene Hände zu erkennen, es scheint das Werk nur eines Malers zu sein.³² Eine Arbeit des Ambrosius daran kann nur entweder praktisch ausgeschlossen oder aber vollständig sein. Die zwei Signaturen auf dem Tisch und dessen Entstehung mehrere Monate vor der nachgewiesenen Anwesenheit des Ambrosius in Basel machen letzteres unmöglich. Man muss sich begnügen, eine starke Verwandtschaft anzunehmen, eine Verwandtschaft, die im Atelier des Hans Herbst seit dem späteren Teil des Jahres 1515 schnell gewachsen ist und bald auch den jüngeren Hans mit einschloss. Ihren ersten messbaren Ausdruck findet diese enge Beziehung in den Randzeichnungen zum Lob der Torheit. Um den Anteil Herbsts abzugrenzen, seien hier die für ihn in Anspruch genommenen Skizzen in drei Wahrscheinlichkeitsstufen genannt. Als

Prototypen seines Stils haben die Nr. 8 (Abb. 131), 24 (Abb. 119), 35 (Abb. 121), 36 (Abb. 123) zu gelten; weiter kommen in Betracht: 2, 4, 7, 11, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 29, 37, 39; ferner die Nummern 9, 12, 26, 28, 30, 31, 32, 38, die aber durchaus auch an Ambrosius denken lassen. Die Beteiligung der drei vermuteten Künstler kann man sich zeitlich in folgender Weise vorstellen: Myconius übertrug den Bilderschmuck zuerst dem Hans Herbst, weil dieser womöglich sein Freund war und er seine künstlerischen und launigen Fähigkeiten kannte.³³ In einem Zeitpunkt, der von seiner ersten Beteiligung nicht allzu entfernt lag, zog Herbst den Ambrosius zu und zeichnete über eine gewisse Strecke mit ihm gleichzeitig. Nach der Jahreswende 1515/16 gesellte sich zu ihnen auch der neu in Basel zugezogene Hans. Dieser wählte als Zeichenmittel, nachdem ihm die von Herbst und Ambrosius verwendete Galläpfeltinte für seine feinere Hand nicht geeignet schien, die schwarze Tusche, ein Vorgehen, dem sich Ambrosius anpasste. Am Schluss war Hans noch allein beteiligt. Da er als letzter und mit den feinsten (wenn auch nicht unbedingt den ideenreichsten) Stücken sich beim Besitzer des Büchleins ins Licht setzte, tradierte sich leichter die Meinung, er habe alle Randzeichnungen selbst geschaffen.³⁴

- 33 Über den Charakter von Hans Herbst kann das Bildnis im Kunstmuseum Basel am ehesten Aufschluss geben (Inv. Nr. 293). Abb. im Basler Holbeinkatalog von 1960, Abb. 37; W. Hes (vgl. Anmerkung 10), Taf. XXXVII; Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 24, 1903, Taf. bei S. 242; ZAK 35, 1978, S. 180. – Hier Abb. 118a.
- 34 Erica Michael (Washington), die über die Randzeichnungen zum Lob der Torheit um 1976 eine Dissertation verfasste, machte mich darauf aufmerksam, dass sich sowohl bei einigen der Hans Holbein als auch bei einigen der Hans Herbst zugewiesenen Randzeichnungen Vorlagen bestimmen lassen, dass also die Künstler nicht ganz selbständig und bildmässig aus eigener Kraft gearbeitet haben. So geht z. B. der Teufel Nr. 27 auf einen Stich des Meisters LCz (Lehrs VI.326.2) zurück, und die aufreckende Armdrehung beim Narren Nr. 21 findet sich schon im Moriskentanz des Israel van Meckenem (Geisberg 265) und in Brants Narrenschiff (Narrenselage). Die Moria auf dem Katheder erinnert an das Narrenschiff fol. d V verso und s VI recto.

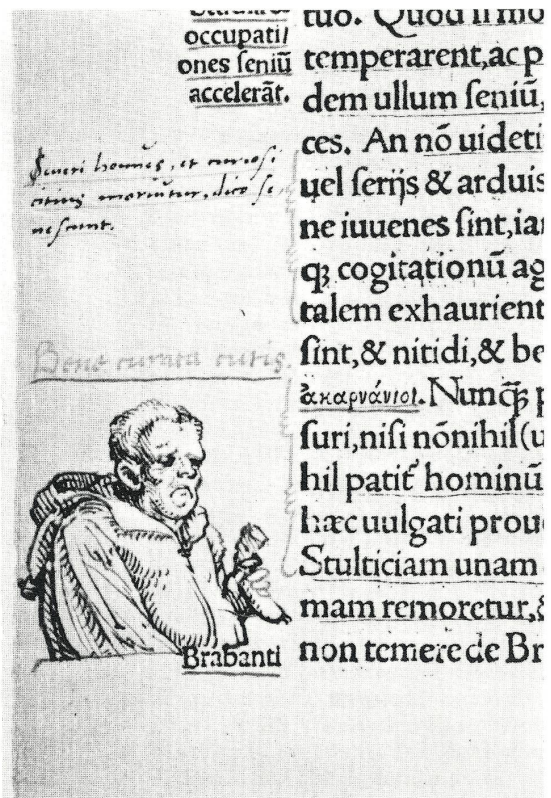


Abb. 131 Randzeichnung zum «Lob der Torheit», fol. 12 verso /C4 verso/, Bild Nr. 8. Ein Brabanter, der eine Wurst verzehrt (Kupferstichkabinett Basel)

Kann am Tisch für Hans Baer neben Hans Herbst noch ein anderer Maler tätig gewesen sein?

- 1 Kupferstichkabinett Basel, fol. 72 recto, Bild Nr. 66. Der Name «Holbein» ist später, wohl im 17. Jh., zugefügt worden. – Zur Datierung der Randzeichnungen im «Lob der Torheit» siehe: H. A. Schmid, *Erasmi Roterodami Encomium Moriae*, Faksimile, Basel 1931, Kommentarband S. 23; A. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, 2. Aufl., Leipzig 1874, S. 118; Ed. His (vgl. Anm. 2), S. 115.
- 2 Eduard His, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, hrsg. von A. von Zahn, 3. Jg., Leipzig 1870, S. 116.
- 3 Die Malerfamilie Holbein in Basel, Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1960, Nr. 133 a, S. 168 f.
- 4 ZAK 35, 1978, S. 178, Nr. 39 (Staatsarchiv Basel-Stadt, D 22, fol. 142 recto).
- 5 ZAK 35, 1978, S. 178, Nr. 36 (Staatsarchiv Basel-Stadt, Himmelzunft 3, fol. 221 recto).

Diese Frage, die im Zusammenhang mit der Neuzuweisung der Zürcher Tischplatte schon gestellt worden ist, hängt eng mit der Frage nach dem Zeitpunkt der Ankunft der Brüder Holbein in Basel zusammen.

Man nahm bis zur Entdeckung der Tischplatte im Jahr 1871 an, dass Hans und Ambrosius kaum vor dem Ende 1515 in Basel eingetroffen seien, Hans um einige Zeit vor seinem etwas älteren Bruder, den man 1516 – nachdem er vielleicht schon kurz zuvor in Basel war – im Kloster St. Georgen in Stein am Rhein beschäftigt findet. Die ersten Beweise für die Anwesenheit des Hans Holbein sind die ihm zugewiesenen und mit seinem Namen (allerdings von anderer und späterer Hand) versehenen Randzeichnungen in einem gedruckten Exemplar von Erasmus' «Lob der Torheit» (Ende 1515)¹, dann die eine Seite der sog. Schulmeistertafel (datiert 1516) und die gezeichneten und gemalten Portraits von Jakob Meyer zum Hasen und seiner Gattin (kurz nach dessen Wahl zum Bürgermeister von Basel, 24.6.1516). Archivalisch ist er in Basel erst mit seiner Aufnahme in die Himmelzunft bezeugt (25.9.1519).² Ambrosius wird allgemein ein Anteil an den Randzeichnungen um die Jahreswende 1515/16 gegeben, ferner eine Seite der Schulmeistertafel von 1516.³ Seine ersten Buchholzschnitte beginnen erst im Oktober 1516. Archivalisch belegt ist seine Anwesenheit im erwähnten Gerichtsprotokoll vom 26.9.1516, dem zufolge er im Streit zwischen Sebastian Lebzelter und Andreas Huber als Zeuge vorgeladen wurde. Seine Zeugenaussage⁴ belegt, dass er sich am 25.7.1516 im Hause des Hans Herbst aufgehalten hat.

Mit der Entdeckung der Tischplatte sah man sich nun veranlasst, die Ankunft des Hans, dem man die Malerei wegen der Fehlinterpretation der Signatur zuschrieb, auf ein Datum vor dem Tod des Hans Baer bei Marignano (14.9.1515) zu verlegen. Es ist indessen erwiesen, dass Hans Herbst seinerseits bereits am 10. Mai in dieselbe Schlacht auszog⁵, dass er selbst an der Tischplatte nach diesem Datum also nicht mehr hatte arbeiten können. Da das Werk vollendet vorliegt und wohl kaum in nur einigen wenigen Tagen entstanden ist, muss es mindestens schon im April begonnen worden sein.

Die Tischplatte ist von Herbst zweimal signiert worden, was Anlass gibt, sie auch als sein eigenhändiges Werk anzusehen.

Zwischen ihrer Fertigstellung (vor dem 10.5.1515) und den ersten Anzeichen von Hans Holbeins Anwesenheit in Basel (Dezember 1515) liegt eine Spanne von wenigstens 7, wohl eher von 8 bis 9 Monaten. Um diese Zeit muss des Hans Ankunft in Basel vorverlegt werden, wenn man seine Mitarbeit an der Platte annimmt. Seine Mitwirkung an ihrer Bemalung kann

man aber wohl aus den eben erwähnten zeitlichen Gründen ausschließen.

Dennoch sei die Überlegung angestellt, ob, von der Malerei selbst aus gesehen, eine Mitarbeit des Hans überhaupt in Betracht gezogen werden kann. Projekt, Komposition und die Festlegung der inhaltlichen Bildteile gehen wohl ganz auf den Maler, der den Auftrag erhalten hat, zurück. In der Ausführung einzelner Figuren und Gruppen könnte er sich allerdings der Mitarbeit eines Gesellen bedient haben. Geht man von der Voraussetzung aus, dass sich Hans wirklich schon im Frühjahr 1515 in Herbsts Werkstatt befand und dass er dem Meister künstlerisch bereits überlegen war, so wäre nach Figuren zu suchen, die in der Qualität der Ausführung sich vom Grossteil der Malerei deutlich abheben. Alle Teile der Malerei wären nach qualitativen Stildifferenzen zu untersuchen.

Dass es solche gibt, wurde schon angedeutet. Es ist festgehalten worden, dass der Vogelfang kompositionell und auch in Details der schwächste Teil der Malerei sei, dass dagegen das Turnier sich von den übrigen Partien als qualitativ besser – zumindest in einzelnen Figurengruppen – absetzt. Als Glanzpunkte der Tischplattenmalerei treten die Musikanten in den Ecken in Erscheinung (sowohl die Reitermusik links als auch Trommler und Pfeifer rechts), noch mehr die tanzenden Schalksnarren, die die Tjostierenden anfeuern. Die gelöste Beschwingtheit ihrer Bewegungen, die differenzierten Körperhaltungen, das Flattern ihrer Bänder scheinen im Vergleich zu den schwer schreitenden Figuren, die als typisch herbstisch deklariert wurden, eine wesentlich andere künstlerische Grundhaltung zu offenbaren. Man könnte noch die vorderste Frau im Zug der vornehmen Fischergesellschaft (die, welche den Arm hochreckt) und die in den Vogelherd fliegende Jungfrau neben weiteren Fischerinnen und Fischern dazurechnen. Eine Hand, die lockerer und unbeschwerter arbeitete, scheint hier am Werk gewesen zu sein. Der Vergleich mit den Randzeichnungen zum «Lob der Torheit» drängt sich auf, wo eine sehr vergleichbare Stimmung herrscht, auch zu frühen Holzschnitten, vor allem jenen mit spielenden Putten. Bei solchen Überlegungen verstrickt man sich jedoch sogleich in die Problematik, was nun mehr dem Hans und was mehr dem Ambrosius zugehöre. Ich bin geneigt, mehr an den letzteren zu denken, weil er sich durch eine unbeschwertere und auch volkstümlichere Ausdrucksweise auszeichnet gegenüber seinem doch eher ernst veranlagten Bruder, man halte etwa den gezeichneten Kinderkampf von ca. 1518, der dem Ambrosius gegeben wird,⁶ den ersten Scheibenrissen des Hans gegenüber.

Auf der anderen Seite bleiben sich die verschiedenen Teilstücke des Tisches doch weitgehend gleich, sowohl in der Auffassung wie auch in der Ausführung. Man nehme beispielsweise die Haltung des schlafenden Krämers und des nachdenklichen Niemand, auch jene der Affen, von

⁷ L. H. Wüthrich in: Neue Zürcher Zeitung, 24.7.1966, Nr. 3196, Blatt 4 (Sonntagsbeilage); The Connoisseur 164, 1967, No. 662, p. 235 ss.; Neue Deutsche Biographie 8, 590-591 (Berlin 1969); Actes du XXIIe Congrès international d'Histoire de l'Art, Budapest 1969, Vol. II, p. 771-778, Abb. in Vol. III, p. 587-590 (Budapest 1972). - John Rowlands, Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger, Oxford (Phaidon Press) 1985, p. 17; Hans Reinhardt, in: ZAK 39, 1982, S. 253-255; Christian Müller, in: Hans Holbein d.J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum Basel 1988, S. 21.

denen jeder in einer völlig anderen Stellung festgehalten wird, und der mit Windrädchenlanzen fechtenden Putten, ferner einiger Fischerinnen und Jäger. Es bleibt abzuwägen, wie sehr sie sich von den tanzenden Schalksnarren wirklich unterscheiden. Von der Technik der Malerei her gesehen, lassen sich keine Unterschiede feststellen.

Für Mutmassungen bleibt ein weiter Spielraum offen. Wer die Meinung vertritt, die Schalksnarren seien wirklich einer künstlerisch befähigteren Hand zuzuweisen, dem sei seine Ansicht nicht verwehrt. Ob er sich dabei mehr für Ambrosius, für den immerhin ein Archiveintrag von 1516 die persönliche Beziehung zu Hans Herbst belegt, oder für Hans entscheidet, ist nicht so bedeutsam. Für beide Entscheidungen liessen sich Gründe anführen, die aber schwer zu untermauern sind.

Dass die Tischplatte von Hans Herbst stammt, kann wohl nicht mehr ernstlich bestritten werden. Die Holbeinliteratur hat sich seit der Entdeckung der Signaturen von Hans Herbst im Jahr 1966 und meinen sich darauf beziehenden Publikationen⁷ sozusagen ausnahmslos zur Streichung der Tischplatte aus dem Œuvre des Hans Holbein bekannt. Die beträchtliche Zeitdifferenz zwischen der ehemals angenommenen Ankunft des Hans in Basel und dem Datum der Platte lässt doch eher annehmen, Herbst habe nicht mit einem der Brüder Holbein daran gearbeitet. Vielleicht zog er einen anderen Maler seines Ateliers bei, der uns aber bisher unbekannt geblieben ist und es wegen des Fehlens anderer Werke wohl auch bleiben wird.

Die Tatsache, dass man mit der Tischplatte nun endlich über ein authentisches Werk von Hans Herbst verfügt und sein persönlicher Stil danach bemessen werden kann, gibt nun auch Anlass, das Frühwerk der Brüder Holbein in Basel mit dem seinen zu vergleichen. Es ist nicht zu übersehen, dass es in seiner Art mit diesem mehrere Züge gemeinsam hat. So vor allem das Profane und Freie des Vortrags, das Menschliche und Natürliche, was alles man gemeinhin mit dem Wort Renaissance einzufangen liebt. Es ist verständlich, wenn man nach 1871 von diesem Gesichtspunkt aus die Tischplatte ohne irgendwelche Bedenken ins Werk des Hans Holbein integrieren konnte. Wenn man sie nun aus seinem Œuvre eliminiert, so kann man der Versuchung nicht widerstehen, auch dem Herbst ein eigenes Œuvre zuzuweisen. Dafür bieten sich vor allem Arbeiten von Hans und Ambrosius an, die in ihrer Art der Tischplatte nahestehen. Es gibt für den Zeitraum von 1515 bis gegen 1520 nicht mehr nur die Brüder Holbein, denen man in Basel bedeutende Leistungen in Malerei und Zeichnung, auch in der Buchillustration zutraut, sondern auch den Hans Herbst, der offensichtlich von jenen nicht so verschieden malte, als dass man ihn ihnen nicht vergleichbar an ihre Seite stellen kann.

Es ist nur folgerichtig, wenn man das Frühwerk von Hans, auch das Werk, das man Ambrosius zugewiesen hat, nach Gemeinsamkeiten mit der Tischplattenmalerei untersucht. Dies tat schon Hans Kogler in seinem Artikel über Hans Herbst im Künstlerlexikon von Thieme-Becker in ziemlich umfassender Weise.⁸ Auch ich habe mich mit dieser Thematik eingehend befasst. Es hatte dies zur Folge, dass ich aus dem Œuvre von Hans nicht nur Gemälde und Zeichnungen, sondern auch druckgraphische Arbeiten herauslöste⁹, um sie Herbst zu geben, zum Teil mit Überzeugung (vor allem die Schulmeistertafel und die Leinwandpassion), zum Teil nur als Vorschlag. In einem geringeren Mass verfuhr ich gleich auch mit dem Œuvre des Ambrosius. Es versteht sich von selbst, dass bei diesem Vorgehen nicht bei den Brüdern Holbein stehengeblieben werden konnte. Alles, was in Basel in den kritischen Jahren an Malerei irgendwelcher Art überliefert ist, auch Glasgemälde und Wandmalereien, wurden mit Hans Herbsts Art verglichen. In den Akten des Kunsthistoriker-Kongresses von Budapest 1969 (S. 774–778) wurden die Ergebnisse dieser vergleichenden Untersuchung erstmals zur Diskussion gestellt.¹⁰ Ich endete damals meine Ausführungen mit den Worten, dass «das Jugendwerk von Hans Holbein von demjenigen Herbsts deutlich abzugrenzen, eine Aufgabe sei, die der Kunstgeschichte nicht erspart bleibe». Da der Umfang dieses Neujahrsblattes der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich in ungebührlicher Weise überschritten worden wäre, wenn ich diese Zuweisungen aufgeführt und begründet hätte, sah ich von deren Abdruck hier ab. Im Zentrum der Betrachtung stand hier die Tischplatte, eines der ersten Geschenke an die 1629 gegründete Zürcher Stadtbibliothek.

Der Name von Hans Herbst, soviel scheint festzustehen, muss fortan bei jeder Behandlung der oberrheinischen Malerei im frühen 16. Jahrhundert und speziell im Zusammenhang mit den Anfängen von Hans und Ambrosius Holbein in Basel in Berücksichtigung gezogen werden. Die Kenntnis der Tischplatte bildet hierfür die Voraussetzung.

⁸ Thieme-Becker 16, 451–453 (Leipzig 1923). Vgl. auch H. A. Schmid in Thieme-Becker 17.336 rechts.

⁹ Vgl. Frank Hieronymus, in: Oberrheinische Buchillustration 2, Universitätsbibliothek Basel 1984, Katalog S. XVII–XVIII, S. 773 (Register).

¹⁰ Vgl. Anm. 7 (Budapest 1969), S. 774–777. – U. a. Kdm. Basel-Stadt I. 491.