

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	34 (1977)
<b>Heft:</b>	4
<b>Artikel:</b>	Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins des Jüngeren
<b>Autor:</b>	Reinhardt, Hans
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-166757">https://doi.org/10.5169/seals-166757</a>

### 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:** 13.01.2026

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

# Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins des Jüngeren

von HANS REINHARDT

Das Bild von Holbeins Werk ist unvollständig ohne die Berücksichtigung seiner umfänglichen Tätigkeit auf dem Gebiete der Graphik. Es ist jedoch nicht leicht, davon eine genügende Vorstellung zu gewinnen. Denn während man für die Gemälde und Zeichnungen über die Tafelbände von Paul Ganz verfügt<sup>1</sup>, fehlt eine entsprechende Zusammenstellung von Holbeins Holz- und Metallschnitten. Noch immer bleibt man auf die grundlegenden Arbeiten von Heinrich Alfred Schmid angewiesen<sup>2</sup> und auf die ergänzenden Aufsätze, Entdeckungen und Publikationen von Hans Koegler<sup>3</sup>. Die Mitteilungen Koeglers sind bei der Überfülle seiner Angaben oft nicht leicht zu lesen. Sie zeigen, über welchen Umfang an Kenntnissen, an Ergebnissen unermüdlicher Forschung er verfügte. Daß sein lange vorbereitetes Corpus des Schnittwerks Holbeins nicht zustande gekommen ist, bedeutet einen unersetzblichen Verlust.

Im Katalog der Ausstellung «Die Malersfamilie Holbein in Basel» von 1960 versuchte ich, über das an Phantasie und an Darstellungsvermögen fast unerschöpfliche Schaffen Hans Holbeins des Jüngeren als Vorzeichner für den Buchschmuck und als Erfinder großartiger Bildkompositionen, so vollständig und zuverlässig, als es damals in verhältnismäßig kurzer Vorbereitungszeit möglich war, eine eindrückliche Übersicht zu vermitteln<sup>4</sup>. Seither sind bei weiterer Beschäftigung mit Holbeins Werk, die noch weit entfernt ist vom umfassenden Wissen meines unvergessenen Freundes und Lehrers Koegler, neue Beobachtungen hinzugekommen, von denen ich hier einige vorlegen möchte.

## 1. DIE VERWENDUNG DER DRUCKSTÖCKE DURCH DIE VERLEGER

Fast alle Arbeiten Holbeins auf dem Gebiete der Graphik sind Bestellungen von Buchverlegern gewesen. Auf die Formschnieder, welche die Stöcke anfertigten, konnte Holbein noch Einfluß ausüben, und in der Tat ist wahrzunehmen, daß er sie im Laufe der Beschäftigung mit seinen Entwürfen auf seinen Stil und auf das, worauf es ihm ankam, zu schulen vermochte. War aber der Stock an den Drucker abgeliefert, so hatte er nichts mehr dazu zu sagen. Die Drucker verwendeten seine in Holz- oder Metallschnitt ausgeführten Kompositionen ganz nach ihrem Gutdünken. Es seien dafür nur einige Beispiele herausgegriffen.

Zunächst ist es auffällig, daß die bestellten Arbeiten gar keine Beziehung zum Inhalt des Buches zu haben brauch-

ten. Die Kombinationen, welche dabei vorkommen, sind oft erstaunlich unpassend. So machte es Johann Froben schon bei den ersten Aufträgen an Holbein im Jahre 1516 nichts aus, dem Traktat über die griechische Literatur des Scipio Carteromachus eine Enthauptung des Täufers Johannes und, umgekehrt, der «Querela pacis» des Erasmus von Rotterdam den Selbstmord der Lucretia voranzustellen<sup>5</sup>. Für die römische Geschichte des Velleius Paterculus, die im November 1520 bei Froben herauskam, lieferte Hans Holbein zwei Seitenleisten mit der Parabel vom armen Jüngling, der zu Vermögen gelangt, aber trotz der Ermahnung eines Weisen dasselbe wieder verliert, und als Gegenstück dazu, in ähnlichen übereinander gestellten Gehäusen, die Figuren der Laster<sup>6</sup>. Mit dem Bericht des Zeitgenossen und Begleiters des Kaisers Tiberius hat dieses erzieherische Thema kaum etwas zu tun. Sehr viel geschickter erscheint die Wiederverwendung eines Titels auf der Seite zuvor, den der ältere Bruder Ambrosius 1517 für die Reden des Platonikers Maximus Tyrius gezeichnet hatte. Die «Verläumdung des Apelles» im Unterstück war dort vielleicht angemessen, kaum aber die Schlacht des Arminius gegen Varus im Teutoburger Wald im Oberteil, die nun aber zu Velleius Paterculus, dem Zeitgenossen des Geschehens, vorzüglich passen möchte<sup>7</sup>. In diesem Rahmen sind zwei Stücke von der Hand des jungen Hans eingefügt: ein kleiner Giebel mit einem Nischenfragment und eine Sockelleiste mit zwei seitlichen Vorsprüngen und dem Frobensignet im verbindenden Fries, beides offensichtlich für einen Titel im Octavformat bestimmt; überdies trifft man weiter hinten im Bande sogar ein Giebelchen mit einem Gottvater an, der sich beim heidnischen Historiker fremd genug ausnimmt. Das Unbegreiflichste ist aber die Einfassung der Widmung des Beatus Rhenanus zu seiner Herausgabe des Kirchenlehrers Tertullian vom Juli 1521 mit der Darstellung einer der schaurigsten der griechischen Sagen, derjenigen des Tantalus, der den Göttern seinen Sohn Pelops zur Speise vorsetzt<sup>8</sup>.

Die anderen Drucker verfahren nicht viel anders. Cranach hatte schon im Februar desselben Jahres seiner Ausgabe des Kirchenlehrers Laktanz eine Darstellung der Lukrezia, die sich ersticht, und der Judith mit dem abgeschlagenen Haupte des Holophernes vorangestellt<sup>9</sup>. Curio wollte gleich nach Froben ebenfalls seinen Tantalus haben und benutzte den Holzschnitt (der Metallschneider Jacob Faber stand damals ausschließlich im Dienste Frobens) ausgerechnet als Frontispiz für das «Encheiridion militis Christiani», das Handbüchlein des christlichen Ritters des Erasmus vom August 1521<sup>10</sup>. Ein antikes



Abb. 1 Rahmung mit der Sage des Tantalus in der Ausgabe der Werke Tertullians durch Beatus Rhenanus bei Johann Froben, Juli 1521. Metallschnitt von Jacob Faber (H. 26 cm, B. 18 cm)

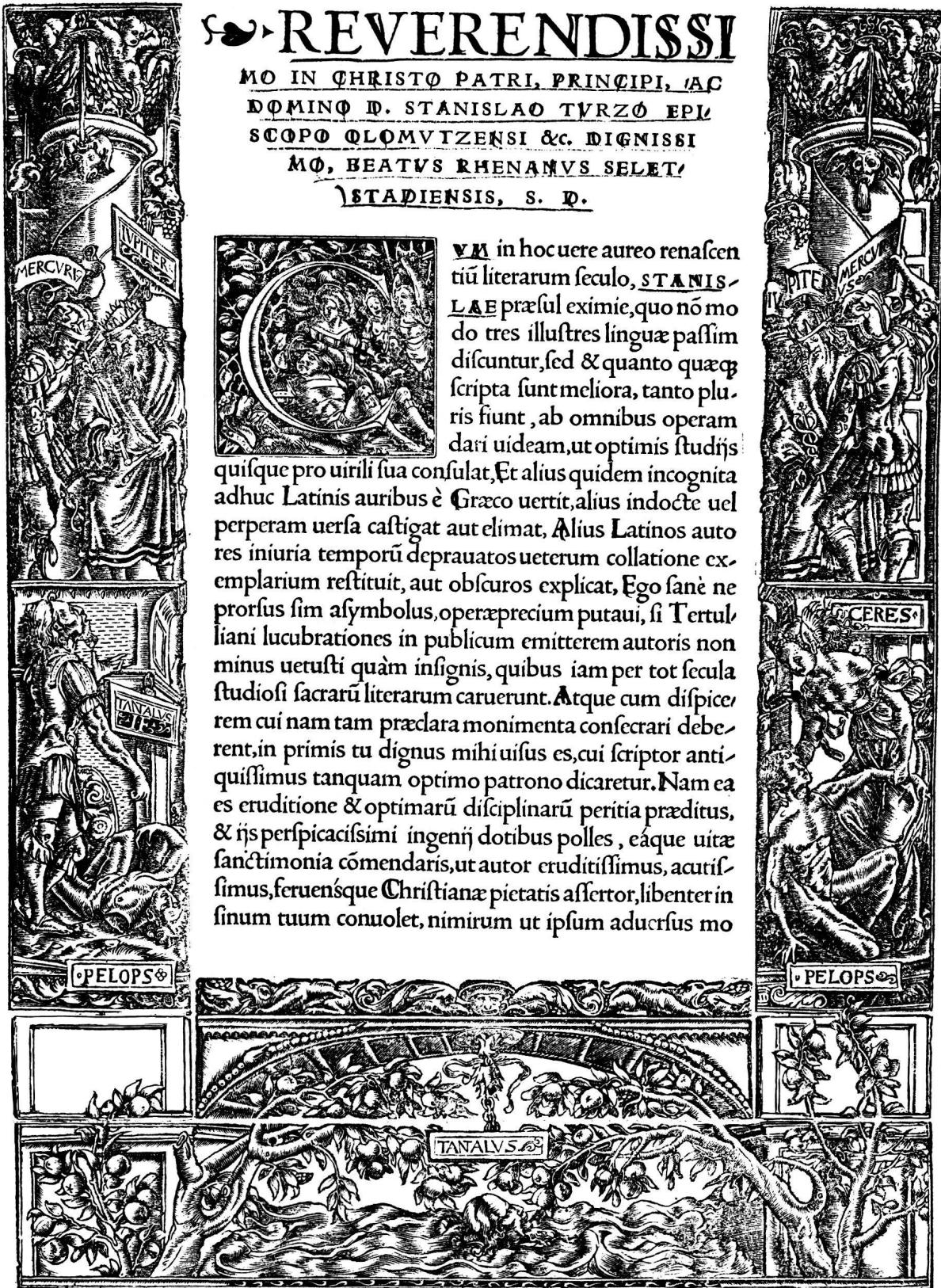


Abb. 2 Rahmung mit der Sage des Tantalus. Versuch einer Wiederherstellung von Holbeins Entwurf (H. 25 cm, B. 18 cm)

Thema galt im Kreise der Humanisten als etwas Vornehmes und deshalb als durchaus verwendbar. Erasmus hatte offenbar gegen diesen Brauch nichts einzuwenden. Jedenfalls ließ er es zu, daß Froben seinen Schriften – der neuen Ausgabe des «Encheiridion», den Traktaten des Bischofs Hilarius von Poitiers, des eifrigen Gegners des Häretikers Arius, und selbst der Paraphrase zum Johannesevangelium, alle aus dem Jahr 1523 – ein Monument mit Cleopatra, die sich von Schlangen zu Tode beißen läßt, und mit dem Tyrannen Dionysius von Syrakus, der den Götterbildern ihre goldenen Attribute raubt, als Frontispiz voranstellte, eine der kühnsten, plastisch gestalteten Erfindungen Holbeins und eine der ersten Arbeiten des seit kurzem in Basel tätigen Holzschniders Hans Lützelburger<sup>11</sup>. Bei Cratander mußte es Johannes Ökolampad, der spätere strenge Reformator, hinnehmen, daß seine lateinische Übersetzung der Predigten des griechischen Erzbischofs Johannes Chrysostomus im September 1523 durch ein Bacchanal mit dem betrunkenen Silen und einem Satyr, der ein Weiblein ergreift, eingeleitet wurde<sup>12</sup>. Sein Kommentar zum Johannesevangelium vom gleichen Monat bei Adam Petri zeigt auf dem Titel den römischen Helden Marcus Curtius, der sich aufopfernd in den Abgrund stürzt, einen Metallschnitt des Monogrammisten CV<sup>13</sup>. Der gleiche Petri setzt vor Luthers «Vom Anbeten des Sacraments des heyligen Leichnams Christi» ein anderes Meisterwerk Holbeins und Lützelburgers, in der Art eines Altarrahmens, an dessen beiden Pfeilern aber Hercules dargestellt ist, wie er den nemäischen Löwen erdrückt und den Cerberus mit der Keule bändigt; darüber halten Krieger Girlanden, reiten nackte Männer auf Delphinen, und im Bogenfeld liegt Orpheus, die Flöte blasend, zwischen Musikinstrumenten<sup>14</sup>. Noch im März 1525 muß es Ökolampad dulden, daß in seinem Jesaias-Kommentar ein Tritonenzug mit einem Kentaur und mit Faunen auf den Säulen erscheint<sup>15</sup>. In den Nachdrucken des von Luther übersetzten Neuen Testaments, die seit Ende 1522 zuerst bei Adam Petri, dann auch bei Thomas Wolff erschienen, wird vom biblischen Charakter durch nichts abgelenkt, aber in Zwinglis «Hirt» vom Februar 1524 bei Christoph Froschauer in Zürich, der seit diesem Jahre zu den Bestsellern holbeinischer Arbeiten gehörte, hängen über Christus, der nach des Reformators Wahlspruch «alle die arbeytend und beladen sind» zu sich kommen läßt, Trophäen aus Waffen und Musikinstrumenten, und den oberen Abschluß bildet eine Vase, eingerahmmt von einem Satyr und einem nackten Weiblein<sup>16</sup>. Als der Formschneider CV 1528 den Titel für Valentin Curio nochmals im Gegensinne zu wiederholen hatte, ersetzte er die Vase durch die strahlende Taube des Heiligen Geistes und die Trophäen durch hohe Kandelaber.

Nicht minder erstaunlich ist, mit welcher Unbefangenheit die Drucker auch mit den Stöcken umgingen, indem sie diese je nachdem zerteilten und willkürlich zusammstellten. Man verspürt oftmals Lust, die Rahmen ausein-

ander zu schneiden und sie so, wie sie gedacht waren, wieder anzurufen. Den kleinen Giebel mit Gottvater, der in den vom Bruder Ambrosius gezeichneten Titel im Velleius Paterculus von 1520 eingefügt war, hat Froben später, im Februar 1521, richtig für ein Oktavformat verwendet, zusammen mit einer offenbar dazugehörigen Darstellung der Bergpredigt unten; die Seitenleisten mit Simson und Justitia bleiben dabei eher fremd<sup>17</sup>. Vielleicht läßt sich eine symbolische Verbindung in den griechischen und lateinischen Inschriften der Justitia finden, wonach das Auge Gottes alles sieht. Einen solchen Titel würde man aber doch wohl eher vor einer theologischen oder juristischen Abhandlung als vor einer griechischen Grammatik, derjenigen des Theodor Gaza aus Trapezunt, erwarten. Im Juli 1521 brachte Froben die beiden zwischen die Seitenleisten mit der Geschichte des armen Jünglings und den Figuren der Laster im Velleius Paterculus eingeklemmten Stücke in einem Oktavrahmen zur Anwendung; die Seitenteile mit Julius Caesar und Hector vor hohen, weißen Sockeln wollen aber weder richtig auf den unteren Balken mit dem Druckersignet noch zum Inhalt des Büchleins, der Paraphrase des Erasmus zu den kanonischen Briefen des Apostels Paulus, passen. Zweckentsprechende Stücke habe ich bisher nicht gefunden. Es scheint, daß Froben bisweilen das Interesse an der Ver vollständigung der Rahmenleisten verlor, konnte er doch mit einigermaßen brauchbaren vorhandenen Stöcken auskommen. Auch Koegler war der Ansicht, die Zusammenstellung des eben genannten Titels sei «gewiß nicht nach Holbeins Absicht», er war sogar schon vor 70 Jahren der erste und einzige, der sich darüber verwunderte, wie gleichgültig der doch stets als der beste Basler Drucker geltende Froben, gewiß einer der bedeutendsten Unternehmer, mit Holbeins von Faber geschnittenen Arbeiten umging: «Froben», so notierte er zwar nur beiläufig, «hatte den Metallschneider dieser Arbeiten im Hause, und doch so wenig Sorgfalt für richtige Verwendung der Stöcke<sup>18</sup>.» Das Merkwürdigste ist jedenfalls der prächtige Rahmen mit der Tantalussage im Tertullian von 1521, in dem, wie im nachfolgenden Tantalustitel bei Curio, zwei Jahre nach der angeblichen Italienfahrt, erstmals «antikische» Rüstungen auftreten, nach der Art des Mantegna. Schon Heinrich Alfred Schmid hat gesehen, daß dem Rahmen «eine richtige Kopfleiste fehlt, obwohl doch die wuchtigen Kapitelle, die auf den Seitenleisten zu sehen sind, ein kräftiges Gebälk als Bekrönung verlangen und Holbein sicher einen solchen Abschluß geplant hatte», der Formenschneider Faber habe die Qualen des Tantalus «dann noch in zwei Leisten, einer oberen und einer unteren, ausgeschnitten, der obere Teil mit den Fruchzweigen wurde nun fälschlicherweise in der Frobenschen Druckerei als Kopfstück verwendet, die unteren Teile derselben Zweige erscheinen mit dem Kopf des Unglücklichen unter dem Titeltext, auch haben die Pfeiler zur Seite zwei Postamente übereinander bekommen, die nicht

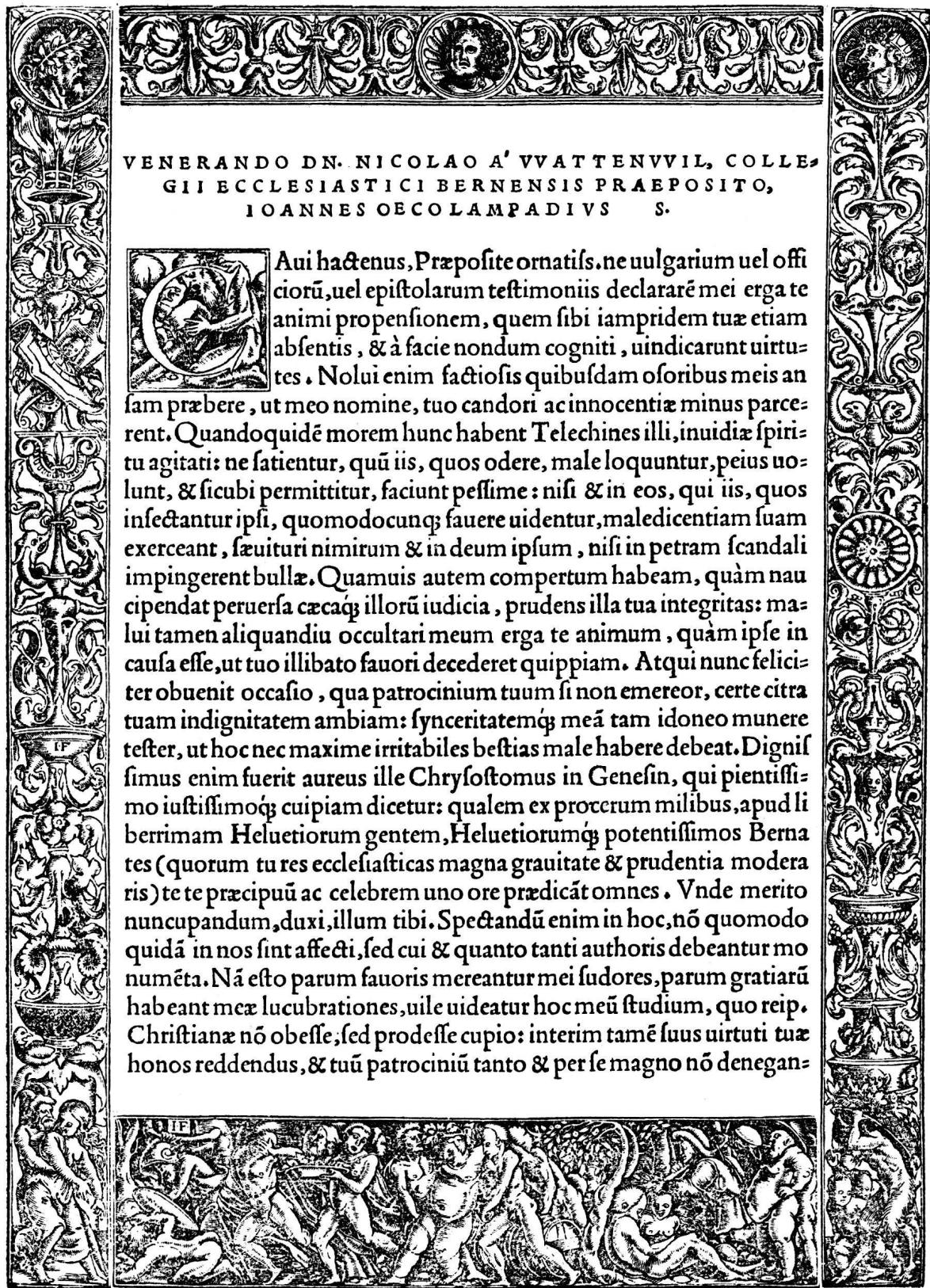


Abb. 3 Rahmung mit Bacchanal in der lateinischen Übersetzung der Predigten des Johannes Chrysostomus über die Genesis durch Johannes Ökolampad bei Andreas Cratander, September 1523. Metallschnitt von Jacob Faber (H. 24,2 cm, B. 17,2 cm). Wiederherstellung der ursprünglichen Fassung mit dem oberen Fries

zusammenpassen<sup>19</sup> ». Dem sind zwei weitere Bemerkungen hinzuzufügen. Die beiden Teile der Tantalusqual bildeten ursprünglich zweifellos ein Stück; Froben hat es kurzweg, unter Verlust eines Streifens, entzweisägen lassen, um einen, wenn auch viel zu leichten oberen Abschluß zu gewinnen. Die Kette des Schildchens mit dem Namen des im Wasser verschmachtenden TANTALVS und die Äste der beiden Apfelbäume schließen sich nach ihrer Ergänzung nahtlos zusammen. Aber die so wiederhergestellte Brücke, die im Bogen des Titels zum *Missale speciale* aus dem gleichen Jahre 1521 bei Thomas Wolff ihr Geigenstück hat<sup>20</sup>, läßt sich nicht richtig an die skulptierten Sockel anfügen. Diese sind ein typisches holbeinisches Motiv, jedoch, wie auch Schmid verspürte, aber nicht erklärte, völlig verständnislos benutzt: Die Sockel sind perspektivisch gegenüber dem Unterbau und den Pfeilern darüber abgedreht und von links her statt von rechts beleuchtet. Die Abdeckprofile der Blattfriese sind zerquetscht, so daß die Bodenflächen, auf denen sich TANTALVS und CERES, jeweils mit dem jungen PELOPS, befinden und die doch eben sein sollten, nach vorne abschüssig erscheinen. Es ist ausgeschlossen, daß sich ein stets klar und logisch denkender Künstler wie Holbein so versehen hätte. Solche Unstimmigkeiten lassen sich kaum anders erklären, als daß Faber sich hier einen selbstherrlichen Eingriff erlaubte. Beide, nicht nur der Drucker, sondern auch der Formschneider in dessen Offizin, sind eigenmächtig mit Holbeins Komposition umgegangen. «Derartige Verballhornungen seiner Entwürfe in Schnitt und Druckerei», so fährt Schmid fort, «müssen ihn empört haben.» Das wäre wohl begreiflich, aber man weiß nichts von den Reaktionen des so verschlossenen Holbein. Was sollte er auch tun? Er war damals für den Metallschnitt auf Faber angewiesen, und Froben war einer seiner Brotherren.

Beidseits des Bacchanals, das Cratander der Chrysostomus-Übersetzung Ökolampads vom September 1523 voranstellte, entwickeln sich Kandelaber mit Gefäßen, symmetrischen Ranken, Delphinen, Waffen und Feuerbrand, oben durch Medaillons mit Kaiserköpfen begrenzt. Darüber ist eine dornige Blattranke gelegt, die nichts mit der Rahmung zu tun hat. Vier Seiten später begegnet man aber einem Friesstück mit einem Männerkopf in Muschelnische in der Mitte. Dieses Stück war es offensichtlich, das ursprünglich zwischen die Kaisermedaillons eingespannt werden sollte<sup>21</sup>. Das Format des Rahmens würde dadurch etwas niedriger, aber in den Proportionen zweifellos gewinnen. In späteren Drucken hat Cratander die Teile tatsächlich so zusammengestellt, einmal richtig mit einander zugekehrten Kaisern, ein anderes Mal vertauscht, so daß die Kaiser sich voneinander abwenden und die Faune des Sockels nach außen davonlaufen. In diesen Fällen ließ er das Bacchanal weg, und es erscheint statt seiner wieder – diesmal unten – die früher oben verwendete dornige Blattranke, um das gewünschte Format auszugleichen.

Später kommen solche Willkürlichkeiten seltener vor. Sollte Holbein an Ansehen und Einfluß gewonnen haben? In späteren Jahren machte freilich auch der Buchschmuck einer schlichteren, typographischen Ausstattung Platz.

## 2. DIE BILDERFOLGEN ZU ZWEI ALTKIRCHLICHEN ANDACHTSBÜCHERN: DER SOGENANNTEN «GROSSE HORTULUS» UND DER «HORTULUS ANIMAE»

Beide Bilderfolgen in Metallschnitt sind Entdeckungen Hans Koeglers. Die 14 Bilder größeren Formats hat er im Gegensatz zu den viel zahlreicher kleinen als «Großen Hortulus» bezeichnet<sup>22</sup>. Während im «Hortulus animae» das Bildchen der *Maria immaculata*, umgeben von den Symbolen der marianischen Litanei, mit dem Datum 1522 versehen ist, muß der «Große Hortulus» mehrere Jahre früher entstanden sein. Beide waren offenbar zur Illustration französischer *Livres d'heures* mit den Gebeten zu den kirchlichen Feiertagen bestimmt. Die großen Bilder sind denn auch in einem Bändchen der «Horae in laudem beatissimae virginis Mariae ad usum Romanum» in Lyon, ohne Angabe des Druckers, erst 1548, also fünf Jahre nach dem Tode Holbeins, erschienen. Ein Exemplar wird im Britischen Museum zu London verwahrt; ein zweites, sehr schön erhaltenes und gebundenes, das sich im Kloster St. Florian in Österreich befand, konnte 1947 für das Basler Kupferstichkabinett erworben werden<sup>23</sup>. Die kleinen Bilder sind nie in ihrer Gesamtheit zur Verwendung gelangt. Koegler hat sie in vielen Jahren aus verschiedenen Drucken zusammengesucht und 1943 als Ganzes publiziert<sup>24</sup>. Zur besseren Unterscheidung der beiden Bilderreihen wird man vielleicht gut tun, die erste als die «Horae», die zweite als den «Hortulus animae» zu bezeichnen.

Die Bilder der «Horae» sind alle mit IF signiert, den Initialen des *Jacobus Faber sculptor aerarius*, den Martin Bentinius in einem Briefe an Beatus Rhenanus vom 1. März 1516 als Mitglied der *familia Frobeniana* grüßen läßt<sup>25</sup>. In den Basler Gerichtsakten kommt er als *Jacob formenschneider walch zum sessel* (der welsche Formenschneider in der Offizin Frobens im Hause «Zum Sessel») vor<sup>26</sup>. Erasmus nennt ihn einen *Lotharingius sculptor imaginum*<sup>27</sup>.

Vor etlichen Jahren ist Holbeins Urheberschaft der «Horae» bestritten und die Erfindung der Kompositionen als ein künstlerisches Spätwerk Fabers bezeichnet worden<sup>28</sup>. Daß die Bilder seine Erfindung seien, darauf weise unter anderem der Umstand, daß in der Szene der Anbetung der Drei Könige das Monogramm IF in ein Rähmchen gefaßt und diesem ein besonderer, raumfüllender Platz im Vordergrund angewiesen sei. In ganz ähnlicher Weise ist jedoch auch das Bildchen des malenden Evangelisten Lukas im «Hortulus animae» ausgezeichnet, dessen holbeinischer Ursprung allgemein anerkannt sein dürfte. Das



Abb. 4 Die Erweckung des Lazarus. Aus den erst 1548 in Lyon erschienenen *Horae in laudem beatissimae virginis Mariae*. Metallschnitt von Jacob Faber, 1518/19 (H. 12 cm, B. 7,5 cm)

Hervorheben des Monogramms scheint vermutlich darauf zu deuten, daß Faber damit zeigen wollte, er sei der Vermittler des Auftrags eines französischen Bestellers, hat er doch schon früh Einfassungen und Druckerzeichen für Pariser Verleger durch Holbein entwerfen lassen, den er aus den Jahren 1516 und 1517 kannte, als dieser die ersten Titel für die Offizin Frobens entwarf<sup>29</sup>. Ebenso auffällig ist ja das Monogramm HL des Holzschniders Hans Lützelburger am Bette der Herzogin als einzige Signatur in der Reihe der «Todesbilder». Bei der Besprechung dieser Folge wird nochmals auf diese interessante Frage einzugehen sein<sup>30</sup>.

Daß die Illustrationen zu den «Horae» Fabers Erfindung seien, davon kann keine Rede sein. Auch eine noch so temperamentvolle Polemik kann die Tatsache, die auch von so gründlichen Kennern wie Schmid und Koegler festgestellt worden ist, nicht widerlegen, daß nämlich Fa-

ber ein geringer und unbeholfener Zeichner gewesen ist, sobald er einer Anleitung Holbeins entbehrte oder davon abwich. Schon im «Tantalustitel» ist ein Beispiel dafür zu beobachten gewesen. Die von ihm signierten und zweifellos auch gezeichneten Illustrationen zum Alten Testamente, das Pierre Regnault «sub scuto Coloniensi in vico Jacobaeo» zu Paris 1540 herausgab, sind erbärmliche Nachahmungen von Holbeins «Icones» von 1530<sup>31</sup>. Und wenn im gleichen Jahre bei Jean Loys und Jérôme de Gourmont ein holbeinischer «Christus die Jünger lehrend» vorkommt, so mußte Faber noch einen Riß Holbeins, wenn nicht einen fertigen Stock von 1524 zur Verfügung gehabt haben, den er mitgenommen hatte, als er in jenem Jahre aus Basel fortzog<sup>32</sup>. Wie schwach ist dagegen die gleiche Szene in der Vulgata von 1553 bei Sebastian Gryphius in Lyon<sup>33</sup>. Die «Erschaffung Evas», die Cratander erst im August 1526 in der lateinischen Übersetzung der «Septuaginta» verwendete und die Koegler ebenfalls auf das Jahr 1524 zurückdatierte, war ein in Basel liegengebliebenes Stück<sup>34</sup>. 1524 hat Faber die Stadt für immer verlassen.

Noch ein Weiteres kommt hinzu. Nach dem Weggang Fabers warf ihm Erasmus in seinen Briefen vom Oktober vor, Schriften Wilhelm Farels, des von ihm gehafteten, stürmischen Reformators, nach Lyon «verschleppt» zu haben (*detulit*)<sup>35</sup>. Faber war in der Tat ein eifriger Anhänger der neuen Lehre. 1534 und 1535 wird «Jacques Lefèvre dit le tailleur d'histoire» in Paris der Ketzerei verdächtigt, aber unter denen, die verbrannt wurden, nicht genannt<sup>36</sup>. Er ist entkommen, wie seine späteren Arbeiten zeigen. 1538 hat er sogar noch für Holbein den Metallschnitt «König Heinrich VIII. von England im Rate» ausgeführt<sup>37</sup>. Es ist kaum wahrscheinlich, daß er in diesen späteren Jahren noch mit der Illustration eines katholischen Gebetbuchs beauftragt worden wäre, und noch weniger ist es denkbar, daß er den Frühstil Holbeins so treffend hätte nachschaffen können.

Es kann gar kein Zweifel daran aufkommen: die «Horae»-Bilder sind eine sichere und zugleich eine nicht ungewichtige frühe Arbeit des Illustrators Holbein. Der gut unterrichtete Basler Sammler Basilius Amerbach besaß einst einen Probedruck der *Maria invisens Elisabetham comitante Josepho, I.F. for[te] H.H.*, erkannte also die Urheberschaft Holbeins, freilich mit der ihm eigenen, großen Vorsicht. Schmid hat die in Berlin erhaltenen Probedrucke von fünf Bildern, vor dem Fund des Ganzen durch Koegler, ohne Zögern Holbein zugeschrieben<sup>38</sup>.

Koegler wollte die Bilder der «Horae» mit Recht möglichst früh datieren, wagte es aber nicht, vor die Zeit der Niederlassung Holbeins in Basel im Laufe des Jahres 1519 zurückzugehen. Erst seit 1520 trat Holbein nachweisbar in Arbeitsgemeinschaft mit Faber für Frobens Offizin. Mir erschien es nicht ganz ausgeschlossen, daß der «welsche Formenschneider» den Wunsch eines der ihm bekannten französischen Verleger an den noch in Luzern



Abb. 5 Die Gefangennahme Christi. Aus den erst 1548 in Lyon erschienenen *Horae in laudem beatissimae virginis Mariae*. Metallschnitt von Jacob Faber, 1518/19 (H. 12 cm, B. 7,5 cm)

weilenden, hochbegabten, ihn geeignet dünkenden jungen Künstler weiterleitete, dem er schon 1516 bei Froben begegnet sein mußte. Die Bilder der «Horae» stehen jedenfalls dem Gemälde der Kreuzabnahme sehr nahe, das Holbein für die Franziskanerkirche schuf, das aber leider nur noch in Kopien überliefert ist. Beachtung verdient auch, daß die Auferweckung des Lazarus, eindrucksvoll neugestaltet, auf eine Vorlage aus der Werkstatt des Vaters Holbein zurückgeht, die vom «Meister der Oberschönenfelder Altarflügel» verwendet worden ist<sup>38a</sup>. Anderseits wird man den Einfluß seines Basler Werkstattmeisters Hans Herbst gewahren, der damals stärker auf ihn einwirkte als der des Vaters. Der rohe Hergang der Gefangennahme Christi erinnert unmittelbar an diejenige aus der Reihe der auf Leinwand gemalten Passionsbilder in der Basler Kunstsammlung, von denen schon Daniel Burckhardt-Werthemann sagte, daß «deren Bestellung

wohl an den Meister Hans Herbst gegangen ist<sup>39</sup>». Seitdem man dank der Entdeckung der Signatur Herbsts auf der im Schweizerischen Landesmuseum befindlichen Tischplatte des 1515 bei Marignano gefallenen Basler Bannerträgers Hans Baer durch Lucas Wüthrich die Art des Meisters mit Sicherheit kennt, sind diese Zusammenhänge deutlicher geworden<sup>40</sup>.

Das erste Bild der «Horae», das Martyrium des Evangelisten Johannes im Ölkessel, ist eine nicht sehr erfreuliche Kopie nach dem Holzschnitt, der Dürers Apokalypse vorausgeht. Offenbar wollte es der französische Besteller so haben, gleich wie Simon Vostre die Vorlage Dürers in Paris für seine «Heures à l'usage d'Autun» nachbilden ließ<sup>41</sup>. Sonst hat Holbein nur ein einziges dürerisches Motiv beschäftigt, und nur ein architektonisches: die Halle der Darstellung im Tempel aus dem «Marienleben» mit der großen Säule und dem Balkenrost. Es kann hier nicht darauf eingegangen werden. Die Bilder der «Horae» sind zumeist bedeutsame Erfindungen Holbeins: wie mächtig der über Stufen herabsteigende Engel der Verkündigung an die überraschte (nicht wie bei Grünewald überwältigte) Maria, wie lieblich die Darstellung der Geburt Christi und vor allem auch der Anbetung der Könige mit dem edlen, jungen Negerfürsten! Daß die Verkündigung an die Hirten eine Szene für sich bildet, ist eine Besonderheit der französischen Stundenbücher: Holbein hat die Männer geschickt angeordnet, der vorne am Boden sitzende trägt den großen, federgeschmückten Hut wie später der herantretende Mann mit dem Dudelsack auf dem Gemälde der Geburt Christi vom Oberriedaltar und in der Hirtengruppe des «Hortulus»; der Engel ist typisch holbeinisch. In der Erweckung des Lazarus kommt das Geschehnis packend zum Ausdruck. Die Assistenzfiguren der Kreuzigung sind nahe zusammengedrängt, aber nicht beengt, und eine Sonderheit verdient dort fast als Kennzeichen Erwähnung: Die Füße Christi sind getrennt mit zwei Nägeln ans Kreuz geheftet, wie stets bei Holbein, mit der einzigen Ausnahme des Bildchens im «Hortulus».

Die Stöcke der ersten Hälfte des «Hortulus animae» sind ebenfalls von Faber geschnitten. Ein Probedruck von acht Bildern, den Basilius Amerbach besaß, ist an das Basler Kupferstichkabinett übergegangen. Auch diesmal läßt der vorzüglich beratene Kenner Vorsicht walten: *Magi, Pentecoste, Magdalena, Benedictus, Veronica, Antonius, Sixtus puto Pontifex* (in Wirklichkeit Gregor), *Eucharistiae praebitio, HH. puto*, wie immer, wenn er eine Zuschreibung macht, die hier ganz unbestritten ist. Entstanden ist die Folge 1522, wie das Bild der Immaculata, umgeben von den Symbolen des Hohenlieds, erweist. Diese Art der Darstellung der Lobpreisungen Marias ist, wie auch Koegler betonte, «nur den französischen Livres d'heures eigen», sei es als Miniaturen oder in den Drucken als Metallschnitt. Die «Heures à l'usage de Rome» des Thielman de Kerver von 1505 aus Paris sind Holbein

vielleicht als Vorlage aufgetragen worden<sup>42</sup>. Das dürfte ein deutlicher Hinweis darauf sein, daß die Arbeit Holbeins eher von einem französischen Verleger als von einem Basler Drucker bestellt war. In Lyon kam denn auch eine größere Anzahl der Stöcke, zwei Jahre vor denen der «*Horae*», 1546 bei Frellon zur Verwendung. Das Spalentor als *PORTA CELI* der Marienlitanei kündet einzig von der Entstehung in Basel.

Die erzählenden Bildchen, die im Gegensatz zu den früheren Nürnberger, Straßburger und Basler Drucken nicht von verschiedener Größe, sondern alle von einheitlich kleinem Format sind, üben durch ihre Schlichtheit eine den Beschauer ansprechende Wirkung aus<sup>43</sup>. Die Geburt Christi und die Anbetung der Könige gehen an leichter Faßbarkeit über die «*Horae*» und die Flügel des Oberriedaltars hinaus. Die Szenen werden gesammelter und damit eindrücklicher. Ein kleines Meisterwerk ist die Flucht nach Ägypten: Das Züglein des Joseph mit dem Eselein, darauf Mutter und Kind, geht nicht wie bei Dürer parallel zur Bildfläche vorbei, sondern schlängelt sich zwischen den Bäumen des Waldes nach vorn auf den Betrachter zu. Ergreifend ist die Beweinung des vom Kreuze abgenommenen Christus: Die Komposition erinnert an das Blatt aus Dürers Großer Passion, hat aber durch seine Klarheit an Intensität gewonnen. Feierlich sind auch die liturgischen Handlungen: die beiden Fassungen der Kommunion und die Schilderung des Begräbnisses, nicht eines Reichen, sondern eines gewöhnlichen Menschen aus den damaligen niedrigen Schichten des Volkes. Zu bedauern ist nur die mangelnde Sorgfalt, mit der Faber allzuoft den Schnitt ausgeführt hat, oft auch der mäßige Druck auf schlechtem Papier.

Auf die erzählenden Bilder folgen Einzelgestalten von Heiligen, wie jene zum Teil nur von einfachen oder doppelten Linien umgeben, zumeist aber in architektonischen oder vegetabilischen Rahmen von unerschöpflicher, immer Neues erfindender Phantasie. Die weiblichen Heiligen wandeln in prächtigen Kleidern daher, wie auf den Trachtenbildern die Basler Frauen, die Holbein später gezeichnet hat. Die Apostel sind voll Leben und Bewegung. Einige Figuren gehören zum Schönsten, was an solchen Gestalten geschaffen worden ist. St. Martin stürmt aus einem Renaissancetor hervor, der Erzengel Michael tritt mit ganzer Schwere auf den zu überwindenden Drachen, der hl. Sebastian ist von keinem anderen Zeitgenossen so still in poetischem Zusammenklang von Figur und Landschaft dargestellt worden. Dürers hl. Georg ist ein Feldhauptmann, Cranachs Holzschnitt zeigt einen schönen jungen Mann in prächtiger Rüstung; wie kraftvoll und männlich wirkt dagegen Holbeins Heiliger, der als Überwinder des Übels mit seinem großen Banner wuchtig über das erlegte Untier schreitet. Der hl. Christophorus ist bei den meisten Künstlern ein ängstlich tastender oder ein erschreckt sich sputender Greis, bei Holbein aber als der Riese, der er war, ein gewaltiger Turm: Er schaut, das

ernsthafte Kind mit der Kugel als den Herrn des Alls erkennend, zu ihm auf, und zwischen seinen sicher und fest sich stemmenden Beinen hindurch blickt man auf die weite Wasserfläche. Außer einigen von Faber geschnittenen Figuren sind die meisten Heiligenbilder von einem neuen, toniger arbeitenden Formschnieder CV, dessen Initialen noch nicht gedeutet werden konnten, ausgeführt worden. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß sich die Arbeiten bis 1523 hinzogen, wie Koegler annahm, denn der Meister CV tritt nachweisbar erst in diesem Jahre auf mit der 1523 datierten Kopie nach dem von Holbein verworfenen ersten Konzept des Titels mit Cleopatra und dem Tempelräuber Dionys in Frontalansicht, während der bei Froben im Februar erschienene Holzschnitt Lützelburgers ein in kühner Weise schräg gestelltes, plastisches Monument zeigt<sup>44</sup>.

Die Förderung des «*Hortulus animae*» blieb liegen, ja vielleicht ist die Folge überhaupt unvollständig. Eine Darstellung, von der Koegler sagt, sie komme bei Holbein nicht vor, blieb möglicherweise unausgeführt oder konnte von ihm, trotz fleißigster Suche, nicht aufgefunden werden. So bleibt vielleicht die Hoffnung, daß gelegentlich noch weitere Bilder entdeckt werden könnten. Mit Koegler wird man jedenfalls beklagen, daß «eine seelenvolle Schöpfung, die eigentlich in aller Leute Hände gehörte, eine der allervolkommensten Illustrationsfolgen, die sich überhaupt denken lassen, mit der die Basler Kunst die Welt beschenkt hat», den Zeitgenossen entgehen mußte. Der Eindruck der Bildchen, trotz der Kleinheit ihres Formats, wäre zweifellos mächtig gewesen.

### 3. DIE ILLUSTRATIONEN ZUR «*PRECATIO DOMINICA*» DES ERASMUS

Eine bedeutsame Bilderfolge ist immerhin damals von Basel im Druck ausgegangen: die acht Illustrationen zu des Erasmus Betrachtungen über das Gebet des Herrn, *Das Unservater*, die *Precatio dominica in septem portiones distributa per D. Erasmus Roterodamum*<sup>45</sup>. Die Stöcke, die vom Monogrammisten CV geschnitten und signiert sind, weichen in ihrem dunklen Ton und den oft flackernden Lichtern von der Helle, die man sonst bei Holbein zu sehen gewohnt ist, merkwürdig ab. Die Kompositionen gehören zum Eindrucksvollsten, was Holbein geschaffen hat. Der Darstellung der sieben Bitten geht der von einer Bodenerhebung aus die Jünger lehrende Christus voraus. Die Schar der Leute, die den Namen des himmlischen Vaters kniend anbeten, erinnert ein wenig an Dürers Allerheiligenbild in Wien, aber es sind nicht Heilige und Vornehme, sondern einfache Erdenmenschen: Bei aller Feierlichkeit wird man durch Holbein doch stets wieder in die für ihn maßgebliche Realität versetzt. Am Pfingstfest, welches das erste Kommen des Reiches vertritt, ist nach

der konventionellen Weise des Mittelalters Maria inmitten der Apostel zu sehen, doch hat sich der Kreis räumlich geweitet. Der Wille Gottes wird durch Kreuzträger erfüllt, Christus mit dem größten Kreuz voraus, die, welche ihm nachfolgen, mit solchen, die ihrer Kraft angemessen sind. Die Bitte ums tägliche Brot wird der Zeit entsprechend in erster Linie als Auslegung des Wortes von der Kanzel verstanden, in einem stimmungsvollen Kirchenraum mit einem Pfeiler, der dem Basler Münster entlehnt ist; die Eucharistie ist in den zweiten Rang gerückt; zu Tisch läßt man sich draußen in einem hellen Schloßhofe nieder. Die Vergebung der Schulden spielt sich in einem düsteren, dumpfen Gewölbe ab, in dem durch das Eintreten Christi die Ketten und Pflöcke der Gefangenen aufgetan werden. Das Beispiel dessen, der jeglicher Versuchung widerstand, bietet Hiob, wie er sich, von Schwären entstellt, der Vorwürfe seiner Frau und der Krallen eines Teufels erwehrt, während hinten aus seinem Hause helle Flammen emporschlagen und der Rauch sich in wirbelnden Wolken ballt. Ergreifend ist schließlich die Erlösung vom Übel, die Heilung vieler Kranker durch Christus, im Vordergrund ein röchelnder Sterbender, ein Bild packender Wirklichkeit.

Für Basilius Amerbach bestand in diesem Falle über Holbeins Urheberschaft kein Zweifel: *Precationis dominicae principium et petitiones tres. HH*, notierte er in seinem Verzeichnis zu den Probbedrucken, die jetzt das Basler Kupferstichkabinett verwahrt. Woltmann hielt die Bilder für eine Arbeit des Urs Graf, indem er die winzigen Signaturen CV für VG nahm<sup>46</sup>. Sogar Heinrich Alfred Schmid, der sie zwar Holbein zuschrieb, meinte immerhin, sie entsprächen nicht «dem Ziel, auf das Holbeins Darstellungsweise von Anfang an ausgehe<sup>47</sup>». Dem hielt Koegler entgegen, wie sehr gerade die Eignung des Metallschnitts zu toniger Wirkung Holbein willkommen war: «Holbein verband mit dem Metallschnitt ein anderes wichtiges Streben, das malerische; hiermit steht er voll und ganz auf der Linie der deutschen Graphik», und «Holbein geht mit dem Metallschnitt so konsequent auf die tieftonige Wirkung, daß man ihm mit dieser seiner Seiten geradezu einen Platz unter den Helldunkelkünstlern anweisen könnte<sup>48</sup>». In der Tat hat der junge Holbein das Malerische, man könnte wohl auch sagen das «Romantische» seiner Zeitgenossen nicht nur gekannt, sondern im Wettstreit mit ihnen geübt, von den Leinwandbildern der Herbstischen Werkstatt über die weißgehöhten Zeichnungen auf getöntem Papier der Jahre 1518–1520 bis zum Höhepunkt in den nächtlichen Szenen auf den Flügeln des Oberriedaltars. Sogar noch auf den schmalen Tafeln der Passion aus dem Rathaus, die Schmid erstmals richtig in das spätere Jahr 1524 datierte, greift er das Leuchten der Fackeln, das er im Gethsemane der Leinwandpassion bereits meisterhaft wiedergegeben hatte, wieder auf, mit seinen Reflexen auf den Bäumen und hier auch auf den Gesimsen eines klassischen Architekturstücks. Im «Hortulus» hat er vielen

Bildchen romantische Stimmung zu geben gewußt, zumal in der noch von Faber geschnittenen Darstellung des hl. Sebastian. Als er aber bei der Fortsetzung der Arbeit das Können des Metallschneiders CV erprobt hatte, mußte es ihn reizen, sich nochmals in einem fast durchgehend auf Helldunkel gestimmten Werk zu versuchen.

Die Entstehungszeit und die Verwendung der Bilder bei Froben und Bebel ist bisher nicht genauer bestimmt worden. Das Vorwort des Erasmus mit seiner Widmung an Jodoc Ludwig Decius (Dietz) aus Weißenburg im Elsaß, den Sekretär des Königs Sigismund von Polen, ist datiert vom 24. Oktober 1523. Froben hat sich sogleich an den Druck herangemacht, um das neue Werk möglichst schnell herauszubringen: *Opus recens ac modo natum et mox excusum*, nennt er es selbst in der ersten Ausgabe, die dieser Raschheit wegen noch der Bilder entbehrt. Koegler, der diese «Editio princeps» erwähnte, meinte dazu, daß «der Bildkünstler Holbein in knappen zwei Monaten von der Auftragserteilung bis zur Drucklegung mit seinem Beitrag hätte fertig werden können», sei «eine unmögliche Annahme», und schloß daraus, daß die illustrierten Ausgaben «nach menschlicher Vernunft erst in das Jahr 1524 fallen können<sup>49</sup>». Die beiden Drucke bei Froben und Bebel haben aber weder er noch Schmid auseinander gehalten, so daß man glauben könnte, sie seien gleichzeitig nebeneinander entstanden. Zwischen ihnen bestehen jedoch Unterschiede, die nicht unbeachtet bleiben dürfen. Während Froben zu Beginn des Textes eine eher grobe Initiale mit Putten verwendet, die wenig zu der Qualität der Illustrationen paßt, erscheint bei Bebel das A mit der Erschaffung Evas aus dem Alphabet mit Szenen aus dem Alten Testament, das, wie Schmid feststellte, erst vom August 1524 ab von Bebel benutzt wird<sup>50</sup>. Der «Precatio» wegen wollte er jedoch eine Ausnahme machen und, abweichend von seinem richtigen Nachweis, die Entstehung des Alphabets schon ins Jahr 1523 vorrücken. Dazu besteht kein Anlaß. Sieht man genauer zu, so erkennt man, daß Bebel seine Ausgabe völlig neu gesetzt und mit weit größerer Sorgfalt als Froben gedruckt hat<sup>51</sup>. Dieser muß ihm also das Verfügungsrecht einige Monate nach der ersten illustrierten Auflage vom Beginn des Jahres 1524 abgetreten haben. Eine stilistische Wandlung läßt sich in der neuen Initiale nicht übersehen. Die Figuren sind zugleich strenger aufgefaßt und räumlicher angeordnet als zuvor, die Gesamtwirkung ist die eines hellen, gleichmäßigen Silbergrau. Die prachtvollen Evangelistenzeichen im griechischen Neuen Testamente, ebenfalls vom August 1524 bei Bebel, zeigen dieselbe Eigenschaft<sup>52</sup>. Zwischen den vorausgehenden Schnittwerken, die noch bis März 1524 erschienen sind – «Christus die Mühseligen und Beladenen aufnehmend» in Zwinglis «Hirt» vom Februar bei Froschauer in Zürich, «David vor der Bundeslade tanzend, umgeben von Musikanten und einer Schar von Glaubenszeugen» in Bugenhagens Psalmenerklärung vom März bei Adam Petri und wohl auch der Titel der

nicht auf den Monat datierten, aber wohl an den Anfang des Jahres gehörenden Ausgabe des Alten Testaments in Oktav, ebenfalls bei Petri<sup>53</sup>–, und den nach der Mitte des Jahres entstandenen klafft auch eine zeitliche Lücke von rund einem Vierteljahr. In diese Pause fällt zweifellos die Reise, die Holbein nach dem Zeugnis des Erasmus in seinem Briefe vom 3. Juni 1524 an Pirkheimer in Nürnberg «neulich» (*nuper*) nach Frankreich unternommen hat<sup>54</sup>. Von der «*Precatio dominica*» sind also drei Ausgaben sowohl nach der Aufmachung als der zeitlichen Abfolge zu unterscheiden: die bildlose «*Editio princeps*» vom Ende 1523, die erste mit Holbeins Bildern vom Beginn des Jahres 1524, beide bei Froben, und die typographisch neu gestaltete von Bebel, offenbar erst vom Sommer 1524.

#### 4. DIE NACHDRUCKE DER LUTHERSCHEN BIBELÜBERSETZUNG

Dank der Beteiligung Holbeins gehören die Basler Bibeldrucke unstreitig zu den schönsten der Reformationszeit. Kaum hatte Adam Petri vernommen, Lotter in Wittenberg bringe im September 1522 das Neue Testament deutsch nach der Übersetzung Luthers heraus, so bereitete er sich, ohne dessen Erscheinen abzuwarten, auf einen Nachdruck vor und beauftragte Holbein, Titel und Bilder zu entwerfen. Die Arbeiten des Zeichnens, des Schneidens der Stöcke durch Lützelburger, des Setzens gleich nach dem Eintreffen des ersten Exemplars und des Druckens gingen so unaufhaltsam vorwärts, daß der große Folioband nach wenig mehr als zwei Monaten schon, im «*Christmond*», dem Dezember des gleichen Jahres, erscheinen konnte. Petri glaubte nicht, daß sich die Arbeit so rasch vollenden ließe, und veranlaßte deshalb den Künstler, den Titelrahmen auf 1523 vorzudatieren<sup>55</sup>. Auf dieses prächtige Frontispiz mit den großen Gestalten des Petrus und des Paulus und den Evangelistenzeichen in den Eckmedaillons folgen die kraftvollen Figuren der Schreiber am Anfang der vier Evangelien<sup>56</sup>. Am Beginn der Apostelgeschichte steht das Bild des Pfingstereignisses, nach alter Weise mit Maria in der Mitte der Apostel, vor dem Brief des Paulus an die Römer sein Sturz vom Pferde unter den Strahlen der Bekehrungsvision; vor den übrigen Briefen des Paulus der Apostel in einer schönen Renaissancepforte; vor den Briefen des Petrus sein Traum des vom Himmel herabgesenkten Tuchs voll Getier; die Johannesbriefe und die Apokalypse wiederholen das Bild des Schreibers und der Ebräerbrief die Darstellung Pauli.

Thomas Wolff suchte Adam Petri einzuholen, ja sogar in zwiefacher Hinsicht zu überrunden, indem er vom Folianten zum handlicheren Oktavformat überging und vor allem auch, indem er dem Käufer genau die gleichen Illustrationen wie die der Originalausgabe von Wittenberg bot, von Holbein meisterhaft auf das neue Format

verkleinert und wenigstens teilweise von Lützelburger geschnitten. Wie dort beschränken sie sich auf die Apokalypse<sup>57</sup>.

Adam Petri blieb jedoch hinter Wolff nicht zurück. Schon im März 1523 brachte auch er eine Oktavausgabe heraus, in der er die Holzstöcke des Foliobandes wieder verwenden konnte. Die Bilder füllen nun wirksam die ganze Breite der Seite aus, dem Bändchen geht als Titel eine verkleinerte Variante des Rahmens mit Petrus und Paulus und den Evangelistenzeichen voraus<sup>58</sup>.

Schließlich folgte Wolff im August 1523 nochmals mit einer Oktavedition. Darin erscheint der Oberteil einer Titelumrahmung, deren allseitige Vollendung er offenbar nicht abwarten wollte. Sie zeigt die Taufe Christi zwischen den Evangelistenzeichen in Wolken. Das Ganze hätte seitlich links mit der Taufe des Kämmers der Königin aus dem Morgenlande, rechts mit der Landung des Paulus auf Malta und der Vision des Petrus von den unreinen Tieren ergänzt werden sollen. Im Unterstreifen war die Gestalt des Harpokrates mit dem Finger auf den Lippen und dem Spruch: *Digitō compesce libellos* mit der Druckermarke Wolffs vorgesehen. Rechts unten ist der Holzschnitt sogar mit der Signatur H.L. FVR[mschneider] bezeichnet. Diese Stöcke, die sich doch ausschließlich auf das Neue Testament beziehen, kamen erst in Wolffs Ausgabe des Alten Testaments zur Anwendung<sup>59</sup>.

Luthers Übersetzung des Alten Testaments, d. h. nur der fünf Bücher Mose, war inzwischen auf das Neue gefolgt. Wiederum strebte Adam Petri darnach, als erster zu erscheinen, und abermals wählte er die Illustrationen nach seinem Befinden. Der Text hebt an mit der großen quadratischen Komposition der Erschaffung Evas im Weltenrund<sup>60</sup>. Nur drei der nachfolgenden querrechteckigen Illustrationen sind dann noch von Holbein: der Besuch der drei Engel bei Abraham, das Passahmahl und der Untergang der Söhne Aarons im Feuer des Rauchopfers<sup>61</sup>. 13 weitere Holzschnitte stammen von Hans Herbst, die übrigen sind aus Augsburg entliehene Nachschnitte nach der Koberger-Bibel, alles Zeichen der Eile, womit Petri die Arbeit vorantrieb<sup>62</sup>.

Wie anlässlich des Neuen Testaments folgte Thomas Wolff sogleich mit einer Oktavausgabe des Alten. Als Titel verwendete er nun den um die Apostelgeschichten und den Harpokrates vervollständigten, von Lützelburger signierten Holzschnitt. Und wie er zuvor im Neuen Testamente die Illustration der Wittenberger Bibel genau nachgebildet haben wollte, so ließ er auch jetzt die Cranachschen Kompositionen auf das schönste durch Holbein und Lützelburger in den verkleinerten Maßstab übertragen<sup>63</sup>.

1524 hat schließlich auch Petri eine Oktavausgabe veranstaltet, von der die Stadtbibliothek in Colmar ein schönes, vollständiges Exemplar besitzt<sup>64</sup>. Jedem der fünf Bücher Mose ist ein Bild freier Gestaltung vorangestellt: die Erschaffung Evas, der Zug durch das Rote Meer, Aaron am Altar, die Errettung der Israeliten durch den Anblick

der ehernen Schlange und endlich die Vorlesung des Gesetzes durch Moses, alle von der Hand Lützelburgers geschnitten. Dagegen ist der Titel ein Metallschnitt des Meisters CV, oben mit dem Signet Petris zwischen der Erschaffung Evas und dem Zug durch das Rote Meer, von der Illustration merklich verschieden, seitlich mit Blattranken, unten mit Aaron vor dem Altar, der ehernen Schlange und der Vorlesung des Gesetzes, durch Säulen getrennt, diese drei Szenen zusammen von einem durch das Schriftfeld unterbrochenen Bogen überspannt.

Nach diesem Überblick über die aufeinanderfolgenden Nachdrucke der Lutherbibel und dem Anteil Holbeins daran sollen noch einige Einzelbeobachtungen angestellt werden.

Die Ausstattung von Adam Petris erster Ausgabe ist von Holbein nach seiner eigenen Vorstellung gestaltet worden. Daher ihre besondere Kraft. Zwei Darstellungen sind vielleicht davon auszunehmen: das Pfingstereignis und die Vision des Paulus vor Damaskus. Vom Pfingstbild meinte Schmid, es sei möglicherweise als einziges doch bereits durch das Wittenberger «Septembertestament» angeregt worden<sup>65</sup>. Doch ist die Übereinstimmung nicht dermaßen eng. Es handelt sich um einen traditionellen Typus, den Holbein im gleichen Jahre schon im «Hortulus animae» angewandt hatte und der, obwohl sich dafür keine Stütze in der Schrift findet, noch weit über Luther hinaus beibehalten wurde. Der Sturz des Paulus vom Pferd wurde schon im Mittelalter mehrfach so dargestellt<sup>66</sup>.

Wenn von der Apokalypse in der Ausgabe von Thomas Wolff die Rede ist, so muß immer wieder betont werden, daß es nicht angeht, sie mit Dürers mächtigem Werk zu vergleichen. Holbein hatte in seinen kleinen Bildchen nicht mit ihm in Wettkampf zu treten, sondern nach dem Wunsch des Bestellers die Illustration des Wittenberger «Septembertestaments» in feiner Reduktion möglichst übereinstimmend zu kopieren. Schon in der Cranachwerkstatt ist die Bilderfolge verändert, erweitert und in vielem abgeschwächt worden. Die spröden Bilder hat Holbein wieder auf seine Art mit Leben, Bewegung und Weite erfüllt. Es ist hier nicht der Raum, darauf einzugehen, worin er jeweils von der Vorlage abweicht, wie z. B. der vor dem Herrn zwischen den Leuchtern flach hingefallene, nicht wie bei Dürer kniende Johannes das Gesicht nicht nach unten kehrt, wie in Wittenberg, sondern den Kopf umwendet, um die Vision zu schauen, die er beschreibt. In zwei Bildern überläßt sich Holbein völlig seiner eigenen Vorstellung. Die künftige Stadt ist nicht ein verwinkeltes altdeutsches Phantasiegebilde. Der Künstler erinnert sich an die schöne Lage Luzerns, die ihm seit seinem dortigen Aufenthalt eindrücklich geblieben war. Der Hügel, von dem aus der Engel Johannes die Aussicht weist, hebt die Gestalten über die Überschneidungen und Verflechtungen mit der Landschaft hinaus und eröffnet eine herrliche Weite des Ausblicks. Eine andere Freiheit

gestattet sich Holbein in der Darstellung der Stadt Rom, des gestürzten Babylon. Für die Wiedergabe der Gebäude benützte die Cranachwerkstatt den Stadtprospekt der Schedelschen Chronik von Koberger in Nürnberg, wie Philipp Schmid in Gegenüberstellung deutlich vor Augen führt<sup>67</sup>. Holbein übernimmt die Vorlage nur ganz von ungefähr, der Turm des Belvedere beim Vatikan gleicht dem der Schedelchronik und des Wittenberger Testaments in keiner Weise, er ist ganz in die Ferne gerückt und gemahnt eher an eine der Burgen am Eingang einer Juraschlucht oder an ein Engtal aus der weiteren Oberrheingegend. Auch Holbein kannte die Schedelchronik, wie der Holzschnitt des Kaisers Ludwig des Bayerns im Angesicht der Stadt Rom im «Defensor pacis» von 1522 zeigt<sup>68</sup>. Die Engelsburg ist der Vorlage ähnlich, entbehrt aber der bekrönenden Statue; das Pantheon ist gut zu erkennen, neben ihm steigt eine der Siegessäulen empor, am Rande wird ein Stück des Kolosseums sichtbar, aber die Bauten sind ganz willkürlich verteilt und haben eher nordisches Aussehen angenommen; sogar die Luzerner Museggmauer fehlt nicht. Der Vatikan ist dem Basler Rathaus mit seinem gotischen Dachreiter ähnlich geworden, und die beiden flankierenden Türme tragen Münsterhelme. Den Schnitt würde ich nicht mehr so gewiß Lützelburger zuschreiben, wie im Katalog von 1960; er erreicht nicht dessen Geschmeidigkeit und steht dem großen Titel des «Missale speciale» vom März 1521 bei Thomas Wolff näher als dem des Neuen Testaments vom Christmonat 1522 bei Adam Petri<sup>69</sup>. Auch der Formenschneider Hans Herman war durchaus imstande, vor treffliche Arbeit zu leisten. Deshalb ist es nicht leicht, den Anteil der beiden an den Bildern der Apokalypse zu unterscheiden. Die beiden eben besprochenen Stöcke in ihrer Feinheit sind sicher Lützelburgers Werk. Die Darstellung der Messung des Tempels, als Zeichnung eine sehr glückliche Verbesserung der Wittenberger Vorlage, ist auffällig schlecht geschnitten, so daß man sogar zögert, den Namen Herman zu nennen.

Emile Mâle hat gezeigt, Welch mächtige Wirkung Dürers Apokalypse auf die französische Glasmalerei und Graphik des 16. Jahrhunderts ausgeübt hat, daß aber auch das Wittenberger Testament bekannt gewesen sein muß<sup>70</sup>. Sehr oft diente anstelle dieser deutschen Ausgabe, der sprachliche Grenzen gesetzt waren, die französische Übersetzung des Neuen Testaments durch Jacques Lefèvre d'Etaples (Jacobus Stapulensis) benutzt worden sein, die 1526 von Johannes Bebel in Basel für den Buchhändler Johann Wattenschnee in Paris mit den Bildern Holbeins gedruckt worden ist. Auch der bedeutende Illustrator Bernard Salomon in Lyon inspirierte sich in der «Sainte Bible» von 1553 bei Jean de Tournes und in den «Quadrins de la Bible» vom gleichen Jahr im wesentlichen an den Kompositionen Holbeins<sup>71</sup>.

Im Alten Testament in Folio bei Adam Petri sind, wie schon gesagt, nur drei der querformatigen Illustrationen

von Holbein: der Besuch der drei Engel bei Abraham, links die Front der langgewandeten Gestalten, rechts der kniende Patriarch, ein Kompositionsschema, das Holbein auch im Alphabet mit alttestamentlichen Szenen vom August 1524 und in den «Icones Veteris Testamenti» von 1530 beibehält, aber immer eindringlicher abwandelt; das Passahmahl, das schon 1526 im Titel von Zwinglis «Eyn klare vnderrichtung vom nachtmal Christi» bei Johann Hager in Zürich und dann über hundert Jahre später von Matthäus Merian in seiner berühmten Bilderbibel kopiert worden ist; die beiden Söhne Aarons, die vom Feuer verzehrt werden, das aus den Rauchfassern ausbricht<sup>72</sup>. In den dreizehn andern, bereits erwähnten Holzschnitten wollte Heinrich Alfred Schmid ebenfalls Arbeiten Holbeins sehen, die in ihrer einfacheren und größerer Art als Jugendwerke schon 1519/20 für eine vorlutherische Übersetzung bestimmt gewesen seien, die dann nicht zustande kam<sup>73</sup>. Für diese These Schmids spricht, worauf mich F. Hieronymus, Bibliothekar an der Basler Universitätsbibliothek, aufmerksam machte, die Verwendung altertümlicher Stöcke aus einem früheren Vorrat. Tatsache ist andererseits, daß Holbein in der Initiale S des Alphabets mit Szenen aus dem Alten Testamente für das Bild Bileams auf dem Esel, den der Engel aufhält, schon 1520 für Froben die gleiche Komposition spiegelbildlich und neu gestaltet wiedergibt<sup>74</sup>. Hier wie im 1519 datierten Titel der Freiburger Stadtrechte für Adam Petri und im Reiter des hl. Martin im «Missale Maguntinense» vom August 1520 bei Thomas Wolff gibt sich Holbein jedoch mit ganz anderer Bestimmtheit kund<sup>75</sup>. Koegler erkannte in den von Schmid dem jungen Holbein zugeschriebenen Bildern eine «schwerere Hand» und erblickte darin überzeugend diejenige von Holbeins ehemaligem Werkstattmeister Hans Herbst<sup>76</sup>. Der auf dem vorderen Bildrand breit dahinschreitende Abraham, der mit Isaak zum Opferberg hinaufsteigt, ist aufs nächste verwandt mit dem Scherzen, der auf der lange Zeit Holbein zugeschriebenen, von Koegler als Arbeit Herbsts identifizierten Kreuztragung in der Karlsruher Kunsthalle unten auf den Rahmen tritt<sup>77</sup>. Wie anders auch der Esel Bileams in Holbeins Alphabet, der nicht am vorderen Rande hafte, sondern räumlich ins Bild hinein geschoben ist! Im Gegensatz zu seinem Neuen Testament hat Petri für seine erste Ausgabe des Alten Holbein nur zu ein paar Ergänzungen und einer Zutat aufgeboten.

Angesichts der großen, quadratischen Komposition der Erschaffung Evas im Erdenrund hat sich Maria Netter die Frage gestellt, ob Adam Petri, der sich ja sonst um Luthers Illustrationsprogramm nicht kümmerte, nicht mit der bisher ohne Nachahmung und Weiterbildung gebliebenen Darstellung in der Kölner Bibel von 1478 «bewußt oder intuitiv dasjenige Schöpfungsbild gewählt» habe, «das der Lutherischen Theologie am nächsten stand, ihr Wesen am deutlichsten zum Ausdruck brachte<sup>78</sup>». Tatsächlich lag diese Schau des Weltbilds mit seinen Zonen

von Erde, umschließendem Meer, Wolken und Gestirnen durchaus im Sinne der erklärenden Bilder des Nikolaus von Lyra, denen Luther großen Wert beimaß, und Wittenberg hat denn auch die holbeinische Komposition mit einigen Abweichungen 1527 im «Ersten Buch Mose» bei Georg Rhau aufgegriffen<sup>79</sup>. Luther selbst hat sich davon inspirieren lassen, indem er das Bild des Weltalls, den neuen Auffassungen gemäß, seiner Gesamtbibel von 1534 als Frontispiz voranstellen ließ: Die Erdscheibe ist nicht nur vom Meere, sondern samt diesem von einer Luftsicht umgeben, in der Vögel fliegen, Wolken ziehen und Sonne, Mond und Sterne funkeln; Gottvater erscheint nicht mehr ein zweites Mal auf Erden, sondern nur einmal groß und segnend über dem Ganzen<sup>80</sup>.

In seiner Oktavausgabe, in der er nun den nicht mehr mit dem Inhalt übereinstimmenden, um die Szenen aus der Apostelgeschichte ergänzten Titel verwendete, war es Thomas Wolff daran gelegen, wie zuvor im «Neuen Testament», dem Käufer außer dem Vorzug der Handlichkeit den einer mit dem Wittenberger Druck getreu übereinstimmenden Ausstattung zu bieten. So enthält sein «Altes Testament», freilich unvergleichlich schöner, das Opfer Abrahams und Jakobs Himmelsleiter, die «richtige» Wiedergabe der Arche Noah als Kiste, und dann ausführlich die Ansicht der Stiftshütte, ihrer vielfältigen Geräte und der Tracht des Hohenpriesters, die Luther nach der Postille des Nikolaus von Lyra zum besseren Verständnis der Beschreibungen aufgenommen wissen wollte. Es ist hier nicht der Ort, auf diese Bilder einzugehen, es darf dafür auf die ausgezeichnete Studie von Maria Netter hingewiesen werden<sup>81</sup>.

Die Umrahmung des Titels in Petris Oktavdruck des «Alten Testaments» von 1524 gibt noch zu einigen Überlegungen Anlaß<sup>82</sup>. Die Erschaffung Evas und das Heraufsteigen des Mose und des Volks aus dem in der Tiefe gelegenen Roten Meer zu Seiten der Druckermarke im Oberteil sind zweifellos holbeinisch, die seitlichen Dornenranken sehr fein vom Monogrammisten CV geschnitten, die drei Szenen unten jedoch enttäuschend schwach: Sie sind bloße Wiederholungen dreier der Lützelburgischen Holzschnitte im Innern des Bandes, mit dem einzigen Unterschied, daß bei der Erhöhung der ehernen Schlange die Seiten vertauscht sind und Mose vom Rücken her statt von vorne zu sehen ist. Nicht nur der Schnitt, sondern auch die Vorzeichnung wirkt minder klar und bestimmt. Wie ist das zu erklären? Durchaus ungewöhnlich ist ja auch der Umstand, daß für die Ausstattung des Bandes gleichzeitig zweierlei Techniken aufgeboten sind. Wollte Petri damit die Vollendung beschleunigen und war der Entwurf für den Titel noch nicht im letzten fertig, als Holbein im Frühling nach Frankreich aufbrach, so daß der Formenschneider CV die erst im allgemeinen angegebenen Szenen nach den Holzschnitten Lützelburgers ergänzen mußte? Auf diese Weise wäre es möglich geworden, daß diese Oktavausgabe Petris gerade noch im Früh-

ling 1524 erscheinen konnte. Die Reihe der Basler Bibeldrucke kam damit auf lange Zeit zum Abschluß.

##### 5. HOLBEIN UND DIE BASLER REFORMATION

Der wesentliche Anteil Holbeins an der Ausstattung der Basler Nachdrucke von Luthers Übersetzung des Neuen Testaments und der Bücher Mose darf nicht zur Annahme verleiten, der Künstler sei im Herzen ein aktiver Teilnehmer an der Durchführung der Reformation gewesen. Er war zu sachlich, um sich auf eine Entwicklung einzuschwören, die mehrere seiner Bekannten willkommen hießen, die aber noch nicht die Klarheit gewonnen hatte, welche gerade für Holbein ein besonderes Anliegen war<sup>83</sup>. Er wußte nur zu gut, welche Bedeutung die kirchliche Kunst für einen damaligen Maler besaß, hatte er doch auf diesem Gebiet schon bedeutsame Werke geschaffen, denen freilich manche das religiöse Gefühl absprechen. Gleich einem Erasmus oder noch viel eher wie Bonifacius Amerbach, dessen edles Bildnis er 1519 gemalt hatte, hielt er sich außerhalb der Streitigkeiten und blieb auch mit den Vertretern des alten Glaubens in gutem Einvernehmen. Noch 1526 hat er für den ehemaligen Bürgermeister Jacob Meyer die heute in Darmstadt befindliche Madonna geschaffen, in der er die Ernsthaftigkeit und die Überzeugung eines freien Christenmenschen im Sinne des Erasmus zur Anschauung brachte; und sogar nach seiner Rückkehr vom ersten Englandaufenthalt im Jahre 1528 bekam er noch die Orgelflügel im Münster im Auftrag des Domkapitels zu malen<sup>84</sup>. Dann mußte er zusehen, wie manche seiner Werke im Bildersturm von 1529 untergingen. Und doch gibt es von ihm einige reformatorische Flugblätter.

Natürlich denkt man zuerst an den großen Holzschnitt «Luther als germanischer Hercules», dessen einziges, leider ziemlich grob koloriertes Exemplar in der prächtig angelegten Handschrift der «Chronick der Eidgenosschaft» des Heinrich Brennwald in der Zürcher Zentralbibliothek eingeklebt ist<sup>85</sup>. Es ist jedoch kein eigentliches Propagandablatt, sondern ein Dokument aus dem Vorfeld der Reformation. Es stammt auch nicht aus dem eigentlichen Kreise der Neuerer, sondern erstaunlicherweise aus dem des Erasmus. Theophil Burckhardt-Biedermann hat im Anschluß an die Publikation des Holzschnitts durch Daniel Burckhardt-Werthemann die Entstehung der Zeichnung erklärt<sup>86</sup>. Wie er einem Brief entnimmt, den Ulrich Hugwald aus Wil im August 1522 an Vadian in St. Gallen richtete, sandte dieser das Blatt (*mitto tibi hoc*) an seinen Lehrer und Förderer und bemerkte dazu, es gebe naive Leute, die glaubten, Luther habe Ähnlichkeit mit dem in den Himmel versetzten Hercules (*qui putant, Luther... aliquid cum Hercule illo, quem olim ob nescio quae facta in caelum tulerunt, commune esse*), Erasmus aber habe dazu ein Sprichwort, in Wirklichkeit ein Zitat nach Horaz, beigetragen: Luther habe den Papst an der Nase

aufgehängt (*suspendit naso*). Erasmus war über Rom verärgert (*iratum Erasmus in Romam*), weil Hadrian VI. auf die schmeichelhafte Widmung des Pauluskomentars des Arnobius vom 1. August nicht geantwortet hatte (*Adrianus... non respondit*)<sup>87</sup>. Bei dieser Gelegenheit sei eine «rasche Skizze» (*figmentum leve*) entstanden. Sollte daher Holbein bei dieser Gelegenheit dabeigewesen sein?

Tatsächlich hat Luther auf dem Holzschnitt den Papst wie eine schlaffe Marionette an der Nase hängen; mit der Keule zerschmettert er die Scholastiker samt ihrem Lehrmeister Aristoteles und, wie es scheint, den nicht beschrifteten, aber gleich kostümierten Plato, dabei freilich auch Nicolaus von Lyra, den Luther sehr hoch hielt, über den sich aber Erasmus schon in seinem «Lobe der Torheit» lustig gemacht hatte. Erasmus gefiel es vielleicht, daß Luther seinen größten Feind, Hoogstraten in Köln, am Kragen nimmt, aber die brutale Gewalt und die Überheblichkeit, die im *naso suspendere* liegt, mußte ihn doch erschrecken. In seinem Brief an den Herzog Georg von Sachsen vom 3. September des gleichen Jahrs hat er sich jedenfalls von Luther losgesagt<sup>88</sup>. Deshalb ist es schwierig zu wissen, was mit dem plakatartigen Blatt bezweckt werden sollte, da es sich ja nicht an ein größeres Publikum, sondern nur an einen der lateinischen Sprache und der Anspielungen kundigen Kreis wenden konnte.

Gottfried Kinkel, der den Holzschnitt zuerst erwähnt, schrieb ihn Hans Baldung zu, vermutlich deshalb, weil auf der Seite gegenüber dessen bekanntes Bildnis Luthers mit der Taube des Heiligen Geistes eingeklebt ist<sup>89</sup>. Fritz Baumgarten ist ihm zunächst gefolgt, hatte aber die Klugheit, eine Photographie zuvor noch Daniel Burckhardt-Werthemann zu zeigen, der darin Holbeins Urheberschaft erkannte<sup>90</sup>. Hans Koegler übernahm zwei Jahre später diese Zuschreibung, zog es aber sechzehn Jahre später im Künstlerlexikon von Thieme und Becker vor, den «Hercules Germanicus» Holbeins früherem Basler Werkstattmeister Hans Herbst zuzuteilen<sup>91</sup>. Das dürfte kaum überzeugen: Die Bewegtheit der Zeichnung ist nicht von der «schweren Hand», die er zu Recht in den Illustrationen zum «Alten Testament» von 1523 bei Petri erkannte. Sie ist unbestreitbar holbeinisch. Es ist aber nicht zu übersehen, daß der Holzschnitt nicht die bei Holbein sonst gewohnte Klarheit und Sicherheit des Darstellens zeigt. Schon Daniel Burckhardt bemerkte: Er «nimmt sich in seiner beträchtlich rohen xylographischen Ausführung anfänglich für Holbein etwas fremd aus». Der Schnitt ist zum Teil merkwürdig lahm; und wie schwer entwirrbar ist der Haufen der Niedergeschlagenen, wie unplastisch und leblos sind die bei Holbein unbekannten Parallelschraffen, wie zitterig die Linien der Landschaft. Dies alles geht offenbar auf das Konto des Formenschneiders. Wenn Holbein das *figmentum leve* gemacht hat, so skizzierte er deutlich die Figuren Luthers und des klagenden Hoogstraten sowie den Umriß des Baums. Das Übrige deutete er mit einigen Strichen an.

Abb. 6 «Der germanische Hercules». Flugblatt aus dem Kreise des Erasmus, 1522. Holzschnitt, schwarz und rot übermalt, Unikum; eingeklebt in der *Chronick der Eydgnoschaft* des Heinrich Brennwald (H. 31,5 cm, B. 23 cm). Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung



Und wenn Hans Herman es war, der das Bild ausarbeitete, so muß man feststellen, daß er ebensowenig ein schöpferischer, gestaltender Künstler war wie Jacob Faber.

Ein wirkliches reformatorisches Kampfblatt ist dagegen die längsrechteckige Darstellung «Christus das wahre Licht<sup>92</sup>». In der Mitte steht ein Leuchter mit den Evangelistenzeichen als Füßen, auf den Christus die von links

herankommenden, einfachen Leute hinweist, während Papst und Klerisei nach rechts hinwegstrebten, dem Abgrund zu, in den schon die Väter der Scholastik, die Philosophen Plato und Aristoteles, hinabsteigen. Das ist kein Gedanke der Humanisten, sondern aus dem Lager der Neugläubigen. Koegler hat die Vermutung geäußert, der von Lützelburger geschnittene Stock, den man erst als Kopfstück des von Johannes Copp für 1527 berechneten

und von Froschauer in Zürich gedruckten Kalenders kennt, sei ursprünglich für die Disputation Farels bestimmt gewesen, die nach Anschlag am Vortag am 15. Februar 1524 in Basel stattfand<sup>93</sup>, jenes Farel, den Erasmus als Verfasser eines gegen ihn gerichteten Libells haßte. In seinem Brief vom 27. Oktober an Anton Brugnerius in Montbéliard hat er deshalb Farel mit einem unflätigen Schimpfnamen bedacht<sup>94</sup>.

Ebenfalls für eine Disputation gedacht war zweifellos der gleichformatige, schöne Holzschnitt des «Ablaßhandels», von dem es nur einen feinen Probeabdruck im Basler Kupferstichkabinett gibt<sup>95</sup>. Rechts übergibt der Papst auf dem Throne, umgeben von Kardinälen, einem Bettelmönch eine Bulle, vorne wird an einem Tisch eifrig gehandelt, und Beichtväter weisen auf den schweren Opferkasten; eine Witwe legt ihr Scherlein hinein, ein Bettler wird aber am Tische bös angesehen. Links treten der **OFFEN SYNDER** und die Könige **MANASSES** und **K. DAVID** vor den vergebenden Gott, der seine Arme empfangend ausbreitet. Das Chorgestühl und die Halle der Kirche sind mit dem Mediciwappen ausstaffiert, also dem des Papstes Clemens VII., der seit dem 18. November 1523 das Pontifikat innehatte. Der Holzschnitt ist den Illustrationen des «Alten Testaments» bei Thomas Wolff sehr verwandt, geht aber in gewissen Dingen darüber hinaus und weist schon auf die etliche Zeit später entstandenen Todesbilder. Leider ist ein Anlaß zu seiner Herstellung nicht bekannt.

Ein Propagandabild der Reformation, das Oberstück eines Flugblatts oder einer Streitschrift, hat sich bisher unter den Buchtiteln verborgen: die von Jacob Faber in Metall geschnittene und mit seinen Initialen bezeichnete «Trennung der Apostel»<sup>96</sup>. Der Stock ist erstmals von Andreas Cratander im Kommentar des Jacques Lefèvre d’Etaples (Jacobus Stapulensis) zu den Evangelien vom März 1523 benutzt worden. Er mutet für Holbeins damaligen Stil sehr altertümlich an. Die Gestalten der Apostel sind noch von denen des «Hortulus animae» in Ausdruck und Beweglichkeit recht weit entfernt und erinnern sogar in manchem noch an die weißgehöhten Zeichnungen auf getöntem Papier von 1518 in Lille<sup>97</sup>. Als Datum dürfte am ehesten die Zeit nach der Niederlassung Holbeins als Meister in Basel, und zwar der Frühling des Jahres 1520, in Betracht kommen, als er seine Tätigkeit für Faber wieder aufnahm, für den Faber damals ausschließlich arbeitete. Faber war, wie auch die meisten Humanisten, von Luthers Auftreten begeistert. Im März 1520 druckte er die «Opera reverendi patris ac sacrae theologiae doctoris Martini Lutheri Augustiniani Wittenbergensis», und im gleichen Jahre kam in seiner Offizin Luthers Traktat gegen die Papstgewalt, «De potestate Papae», heraus, freilich *Frobenio absente*, wie Konrad Pellikan Jahrzehnte später in seinen Lebenserinnerungen zu berichten weiß: «denn nachher», so fügt er hinzu, «druckte er auf Dränen des Erasmus in Briefen nichts Lutherisches mehr»<sup>98</sup>.

Man möchte aber vermuten, es sei zunächst noch eine neue Ausgabe der Schrift geplant gewesen, bereichert und ausgeziert durch Holbeins Zeichnung. In der Tat muß diese für einen Traktat dieser Art bestimmt gewesen sein, denn nicht einfach die Trennung der Apostel ist dargestellt, wie das oftmals auch früher geschah. Sieht man genauer zu, so entdeckt man, daß darin der Primat Petri gelegnet wird dadurch, daß nicht nur er, sondern alle Apostel mit Schlüsseln ausgestattet sind<sup>99</sup>. Der Apostelgeschichte gemäß kommt Paulus als Dreizehnter von außen zu den Zwölfen hinzu, deren Zahl durch die Zuwahl des Mathias vervollständigt worden war<sup>100</sup>. Der Stock blieb der Umstände wegen liegen und wurde später als nicht mehr brauchbar von Faber an Cratander abgetreten, wenn er diesem nicht eher von Faber zugespielt wurde, der sich seit Sommer 1522 von Faber getrennt hatte und nun auch für andere Drucker arbeitete<sup>101</sup>.

Cratander hat über der «Trennung der Apostel» als ungewöhnlich großem Unterstück eine Titelumrahmung aufzubauen lassen. Im September 1523 erscheint in der lateinischen Übersetzung der Predigten des griechischen Kirchenvaters Johannes Chrysostomus über die Genesis durch Ökolampad ein oberer Abschlußbogen mit dem auferstandenen Christus als Fürbitter vor Gottvater in einer Wolke von Kinderengeln, ohne den Beistand der Maria, wie er im Titel des «Missale speciale» von 1521 bei Adam Petri, kirchlichem Brauch entsprechend, noch gegeben war<sup>102</sup>. Als Seitenteile sind fremde, nicht von Holbein gezeichnete, überladene Säulen mit Putten an den Sockeln verwendet. Erst in den Betrachtungen des bulgarischen Erzbischofs Theophylaktos zu den vier Evangelien vom März 1524 ist das Ganze vollständig, mit den Evangelistenzeichen in schräg gestellten Gehäusen<sup>103</sup>. Diese sind den vier von CV geschnittenen Symbolen im «Griechischen Neuen Testament» in Oktav vom August 1524 bei Bebel fast gleich, zwei davon sogar beinahe identisch; der sichtbarste Unterschied besteht darin, daß die letzteren aus Bogen mit Säulen davor, jene dagegen unter geradem Gebälk heraustreten und wie die Apostel im Unterstück mit Schlüsseln versehen sind<sup>104</sup>. Faber muß also seine Evangelistensymbole gleichzeitig mit denen des Monogrammisten CV noch fertiggestellt haben, ehe er aus Basel wegging.

Ein anderer zurückgelassener Stock Fabers ist noch bei Cratander übriggeblieben: das kleine, querrechteckige Bildchen der Erschaffung Evas, das noch spät, in der lateinischen Übersetzung des griechischen Alten Testaments, der «Septuaginta», im August 1526 vorkommt. Dem Stile nach stammt es sicher noch aus dem Jahre 1524, denn davon, daß Faber noch aus der Fremde für Basel gearbeitet hätte, findet sich keine Spur. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass Faber in Lyon durch eine Bemerkung, dort seien besonders geeignete Künstler tätig, die Gebrüder Trechsel dazu veranlaßt hat, die «Bilder des Todes» in Basel zu bestellen.

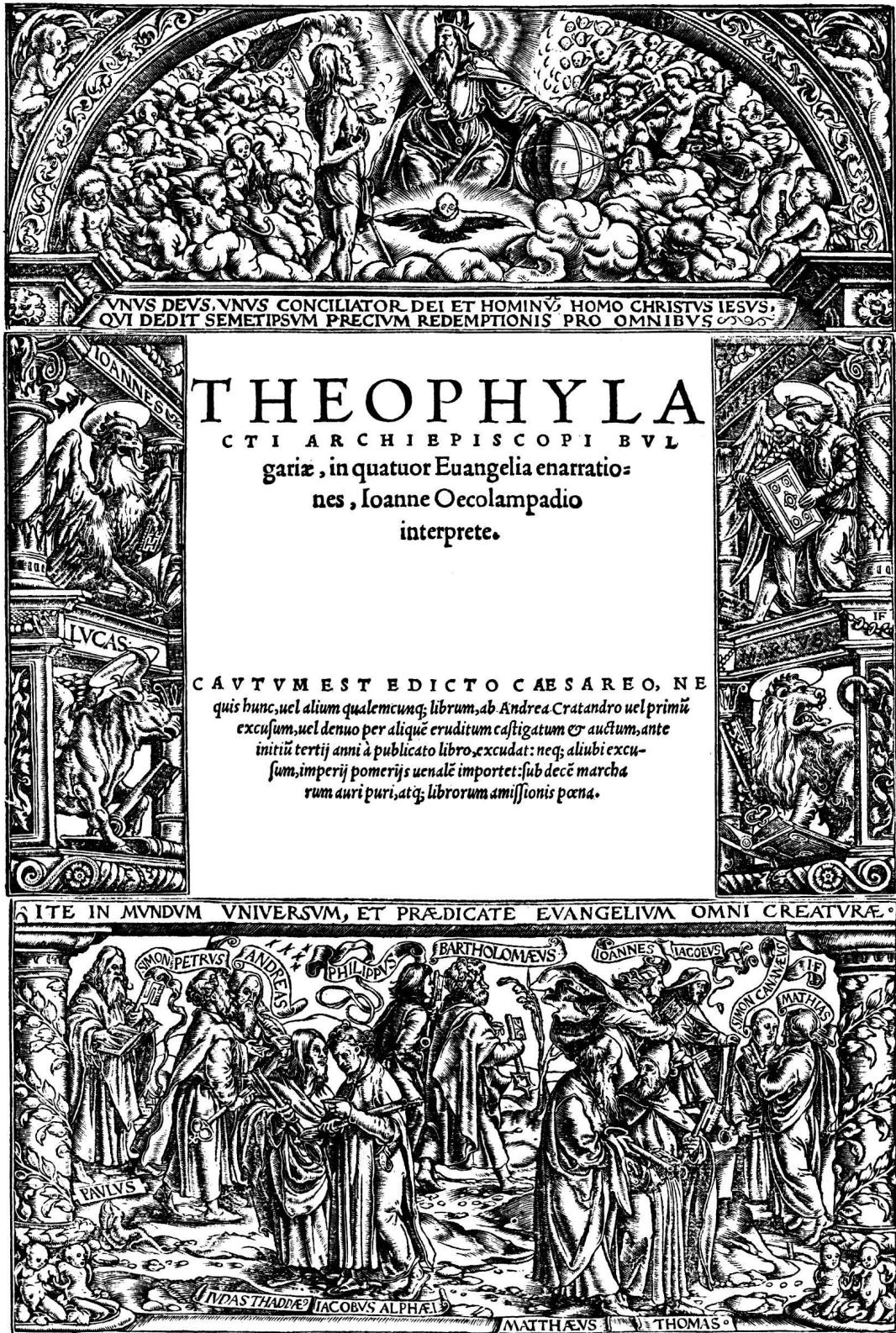


Abb. 7 Titel mit der Trennung der Apostel im Evangelienkommentar des Theophylactus bei Andreas Cratander, 1524. Unterstück (H. 8,5 cm, B. 17,3 cm) wohl schon 1520 für Johann Froben, dann März 1523 bei Cratander; Oberstück September 1523; Seitenleisten 1524. Metallschnitte von Jacob Faber (ganzer Titel H. 26 cm, B. 17,3 cm)

## 6. DIE TODESBILDER

So sollte man richtigerweise die Holzschnitte Holbeins nennen, denn sie stellen keinen Totentanz dar, als welchen man sie stets aus falscher Gewohnheit bezeichnet. Sie zeigen keine Paare, die einen Reigen bilden, Skelette oder mumifizierte Tote, die aus dem Beinhaus nach rechts ausschwärmen, an die verschiedenen Vertreter der damaligen menschlichen Gesellschaft herantreten oder sie wie unheimliche Masken anspringen, um sie im Zuge zum Friedhof nach links zurückzuführen. Der Tod erscheint bei Holbein plötzlich, völlig unerwartet am Orte der Tätigkeit eines jeden: im höfischen Kreise, im Kloster, in der Kammer, auf der Straße und auf freiem Lande. Nirgends wird getanzt, es sei denn von den beiden Narren, demjenigen im Gefolge der Königin und dem Irren. Es sind ernste, mitten aus der Vielfalt des Lebens gegriffene Szenen<sup>105</sup>.

Emile Mâle hat nachgewiesen, daß Holbeins Todesbilder einer anderen Gattung des Todesgedankens angehören als der Totentanz, und zwar auf einen französischen Traktat zurückgehen: «Le Mors de la Pomme», der Biß in den Apfel<sup>106</sup>. Darin wird beschrieben, wie der Tod nach dem Sündenfall zum Schicksal der Menschen wird, wie er sie überall aufsucht und wie alle am Jüngsten Gericht bestehen müssen. Der Totentanz zeigte nur das *vado mori*, das Jüngste Gericht gehörte nicht ursprünglich dazu: Es fehlte im Kreuzgang des Klingentals im Kleinen Basel; im Gottesacker der Dominikaner in Großbasel war es nur andeutend klein an den Giebel des Beinhause ge malt<sup>107</sup>. Die Miniaturen der Pariser Handschrift sind ohne künstlerischen Wert, aber Simon Vostre hat in die Rand einfassungen seiner «Heures» von 1512 einige Darstellungen aufgenommen<sup>108</sup>. In der Folge Holbeins kommt zwar auch das Bild des Beinhause vor. In den Probe drucken steht es am Ende; im Widerspruch zur Überschrift stellt es keine Versammlung des «Gebeins aller Menschen» dar, sondern – wie im Totentanz – den Aufbruch mit Pauken und Trompeten. In der Lyoner Buchausgabe von 1538 wurde es beibehalten, aber folgerichtiger zwischen die Geschichte von Adam und Eva und den Besuch des Todes bei den Ständen eingeschoben. Im Gegensatz zu den Todesbildern folgt Holbein im Todesalphabet, dessen Buchstabe N seit August 1524 bei Bebel zur Anwendung kam, der Tradition des Totentanzes: Er beginnt mit dem Beinhaus und schließt mit der Anfügung des Jüngsten Gerichts<sup>109</sup>. Mehrere der Figuren sind mit zwei Skeletten konfrontiert, in wilder Bewegung, deren Ungestüm noch durch die Enge des Quadrats gesteigert wird. Der Sündenfall kommt nicht vor.

Die Entdeckung Mâles ist merkwürdigerweise völlig unbeachtet geblieben, mit einer einzigen Ausnahme: dem ausgezeichneten Aufsatz von Arnold Pfister zu einer Ausstellung «Tod und Totentänze» im Antiquariat Henning Oppermann in Basel von 1927<sup>110</sup>. In Unkenntnis dieser

Sachlage glaubte Heinrich Alfred Schmid folgern zu müssen, die vier ersten Bilder der Erschaffung des ersten Menschenpaars und seiner Vertreibung aus dem Paradies seien «vielleicht als Anfang einer anderen Folge erfunden worden: Sündenfall und Erlösung», ja sie seien «im Stil und in der Technik des Schnitts etwas von den übrigen verschiedenen und vermutlich noch vor August 1523 entstanden<sup>111</sup>». Das ist völlig unglaublich. Die Bilder sind in Format und Ausführung – mit Ausnahme der später geschnittenen, spröd geratenen – durchweg gleichartig und vor allem: als Einleitung sind die Szenen ein unlösbarer Bestandteil des «Mors de la Pomme».

Heinrich Alfred Schmid ist sogar noch weiter gegangen. Nicht nur soll die Folge «schon im Jahre 1523 – oder noch früher – konzipiert und in diesem Jahre begonnen» worden sein, sie sei bereits durch die Ereignisse des Jahres 1521 angeregt worden. Es handle sich um ein deutschpatriotisches Manifest gegen «die Gruppe bestechlicher, franzosenfreundlicher Politiker», durch deren Haltung «Holbein sich besonders gekränkt fühlen mußte<sup>112</sup>». Schon Wolmann hat in seinem Werk «Holbein und seine Zeit» die Darstellung des Kaisers in diesem Sinne gedeutet: «Er übt sein Amt in würdigster Art, der arme, gemeine Mann trägt ihm knieend seine Klage vor, und der Monarch wendet sich zornig gegen den vornehmen Bedränger, der sich vergebens zu entschuldigen sucht; dem Kaiser mit der vom Alter gebeugten Haltung, dem Schwert, dessen Spitze abgebrochen ist, und dem goldenen Vließ hat der patriotische Sinn des Künstlers die Züge Maximilians gegeben<sup>113</sup>.» Das ist ein Wunschbild. Man weiß nichts von Holbeins Patriotismus; den 1519 verstorbenen Kaiser hat er nach einer Vorlage wiedergegeben, lebend war er ihm höchstens noch ein Begriff durch den Freibrief, den er dem Vater ausgestellt hatte<sup>114</sup>. Im eidgenössischen Basel kümmerte man sich seit dem Schwabenkrieg kaum mehr um ihn, und von Karl V. hatte man jetzt, auch der Reformation wegen, eher Schlimmes als Gutes zu erwarten. Was der Kaiser sagt, läßt sich aus dem stummen Bild nicht abhören; es zeigt genau gesehen nur, daß er sich vom Armen abkehrt, aber auch den Vornehmen gar nicht anschaut. Er ist über solches erhaben, genau so wie der Herzog, der mit dem «delikaten Abweisen der beiden Hände und dem Wegwenden des meprisanten Kopfes», wie Arnold Pfister so trefflich sagte, immerhin viel deutlicher kundgibt, daß er vom bittstellenden Weibe mit seinem Kinde nichts wissen will. Zu den Bezügern französischer Pensionen gehörte vor allem Jacob Meyer, der aus diesem Grunde 1521 aus dem Rate gestoßen wurde. 1516 hatte ihn Holbein zusammen mit seiner Frau porträtiert, und nach der Vollendung der Todesbilder, im Jahre 1526, hat er für ihn noch die Madonna gemalt<sup>115</sup>. Der Künstler hatte keinen Grund, ihn zu verunglimpfen; und hätte er es getan, so gäbe es die Madonna nicht.

Wenn die Todesbilder ein Manifest sind, so ein soziales

oder, besser gesagt, ein menschliches. Die Kritik richtet sich gegen die Großen, ihre Unnahbarkeit und ihren Hochmut, in sehr vielen Fällen mit feinem Spott. Der Teufel greift beim Papste, freilich auch beim Ratsherren und beim Spieler ein. Die Mönche und der Abt, die Äbtissin und das Nönnlein, das durch seinen Galan, der in seine Zelle kommen durfte, sich vom Gebet ablenken läßt, alle diese sind wie in des Erasmus «Lob der Torheit», das Holbein ja kannte, Gegenstand seines Hohns. Ich möchte nicht versäumen, die von Koegler in Sebastian Brants zweiter Ausgabe seines «Narrenschiffs» entdeckten und seither gewiß vergessenen Verse über die Chorherren in Erinnerung zu rufen, wonach diese ihre Jagdfalken in die Kirche mitnehmen und nur an diese denken, wobei auch die Gegenwart eines Narren nicht fehlen darf<sup>116</sup>. Genau so folgt dem Chorherrn Holbeins ein Falkner und ein Narr; er ist so sehr von jeglicher Achtsamkeit abgelenkt, daß er die Tür verfehlt und gegen den Pfosten rennt. Andere Geistliche sind dagegen mit verständnisvoller Nachsicht behandelt: der pflichtbewußte Pfarrer, der das *ultimum vale* austrägt, der gebeugte Bischof, dessen Herde nach dem so aktuell gewordenen Sprüche Sacharias zerstreut wird<sup>117</sup>, in einer Landschaft bei Sonnenuntergang, mit einer Burg, die an das Dornacher Schloß erinnert. Etwas vom Schönsten ist zweifellos der pflügende Bauer, dessen Rosse sich feldeinwärts wenden, vor einer weiten Gegend mit einem Dorf wie Benken bei Basel und den Jurahöhen dahinter. Der Bauer, der dem Städter grob und komisch vorkommt und auch von Holbein zuvor in seinen Bauernätzten und noch in dem seit 1524 von Froben verwendeten Bauernalphabet so dargestellt wurde<sup>118</sup>, ist der Einzige, der mit dem Geschehen der Natur verbunden ist. Wie sinnlos dagegen der reiche Mann im doppelt vergitterten Gewölbe, wie mühsam der mit schwerer Hütte durch endloses Land wandernde Krämer, wie schmachvoll der feige Graf, den ein aufständischer Bauer mit dem eigenen Wappenschild zerschmettert. Das zeigt, daß wir uns im Vorfeld oder schon in der Zeit des Bauernkriegs befinden, also nicht in den Jahren 1523 oder gar 1521, sondern 1524–1526; jedenfalls waren die Holzstöcke, als sie Trechsel nach dem Tode Lützelburgers im Sommer 1526 übernahm, noch nicht alle fertig<sup>119</sup>.

Begonnen wurden die Bilder sicher nach der Frankreichreise Holbeins, von der Erasmus in seinem Briefe vom 3. Juni 1524 an den Humanisten und Freund Dürers Willibald Pirkheimer in Nürnberg berichtet: «Neulich habe ich Erasmus nach England geschickt, zweimal gemalt von einem sehr gewandten Künstler; dieser hat mich auch nach Gallien verschleppt (*detulit*)<sup>120</sup>.» Es handelt sich um das 1523 datierte Bildnis aus Longford Castle und – nicht mit voller Sicherheit – um den schreibenden Erasmus im Louvre zu Paris. Auf dem Basler Exemplar ist Erasmus im Begriff, den Anfang seiner Paraphrase zum Markusevangelium aufzuzeichnen, die er am 1. Dezember 1523 dem König Franz I. von Frankreich widmet. Das

Aussetzen des Erscheinens Holbeinischer Arbeiten zwischen März und August 1524 läßt auf eine Abwesenheit des Künstlers im Frühling dieses Jahres schließen.

Salomon Vögelin hat sich vor bald hundert Jahren eine Reiseroute ausgedacht, die bis in die neueste Zeit als Tatsache hingenommen worden ist. Holbein habe das auf Papier gemalte Basler Erasmusbildnis seinem in Avignon weilenden Freund Bonifacius Amerbach gebracht und auf seiner Durchreise in Lyon mit den Verlegern Trechsel wegen der Herausgabe seiner Todesbilder verhandelt<sup>121</sup>. Dem zu widersprechen sah ich mich schon vor vierzig Jahren in meinem Holbeinbuch veranlaßt, und Alfred Hartmann hat vor zwanzig Jahren die Legende endgültig zerstört<sup>122</sup>: «Seit dem August 1523 schrieb er [Bonifacius Amerbach] den Seinen immer wieder von der baldigen Heimkehr», und im April begab er sich schon auf die Rückreise; vor allem gelangte das Bild gar nicht in seinen Besitz, Holbein behielt es für sich, und erst am 13. Mai 1542 konnte es Amerbach von Frau Elsbeth um zwei Goldkronen erwerben. Anderseits, so mußte ich feststellen, ist keine Erinnerung an das Rhonetal und an die Provence in Holbeins Werk aufzufinden, dagegen mehr als eine aus der Loiregegend. Eine erste Spur hat Jacob Burckhardt sogar vor Vögelin schon nachgewiesen, indem er am 26. September 1873 Eduard His, dem Holbeinfor-scher in Basel, mitteilte: «Ich glaube ein neues Datum zur Geschichte Holbeins, nämlich eine Reise nach Frank-reich, entdeckt zu haben. Die Handzeichnungen eines betenden Herrn und dito Dame, welche unter den Meyer'schen Studien zur Dresdener [*recte: Darmstädter*] Madonna hängen, sind Studien nach den bemalten le-bensgroßen Statuen des Duc Jean de Berry und seiner Gemahlin, welche sich im Chorumgang der Cathedrale von Bourges befinden. Heut in Gesellschaft Lübke's ging mir darüber ein plötzliches und völlig gewisses Licht auf<sup>123</sup>.» Die Herzogin der Todesbilder, wie man inzwischen bemerkt hat, trägt die Tracht derjenigen von Berry, aber auch die Kaiserin ist nach der Art der Zeit um 1400 gekleidet, während ihre Hofdamen die neuste Mode ver-treten. Das Schloß im Hintergrunde der Kaiserin ist ganz unverkennbar dasjenige von Blois, so wie es mit seinen Galerien von der Stadtseite aus zu schauen ist. Es stand soeben vor der Vollendung, ohne die Lukarnen, die Hol-bein zeichnete, die aber bis auf eine unausgeführt geblieben sind<sup>124</sup> (s. Abb. auf S. 248). Wie ich schon 1937 mutmaßte, wollte Holbein mit seinem Bildnis des Erasmus dem französischen König seine Kunst vorweisen, und noch immer möchte ich die damals ausgesprochene Erwägung wiederholen: Welche Wendung hätte die europäische Kunst genommen, wenn Holbein der Meister von Fontainebleau geworden wäre<sup>125</sup>?

Daß Erasmus befürchtete, durch das Vorzeigen seines Bildnisses dem König aufs neue in Erinnerung gerufen zu werden, geht aus dem gleich anschließenden Satz im Brief an Pirkheimer hervor: *rex me vocat*. Der Gedanke, daß



Abb. 8 Die Kaiserin. Aus den Todesbildern. Holzschnitt von Hans Lützelburger, 1525/26 (H. 6,4 cm, B. 4,8 cm)

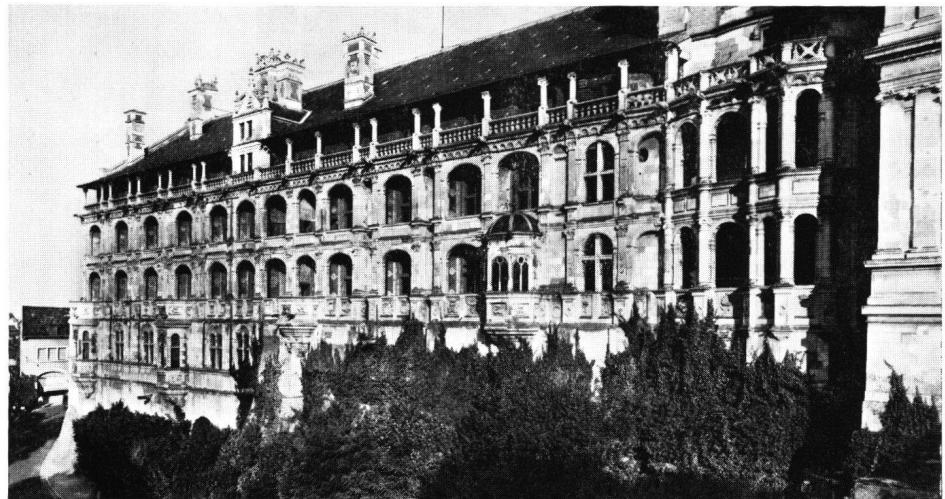


Abb. 9 Das Schloß von Blois. Ansicht von der Stadtseite, 1515–1524

Franz I. ihn nach Paris als Leiter eines «Collegium triligue» ziehen wolle, verfolgt ihn in allen Briefen dieses Jahres, während er doch unbehelligt von den damit verbundenen Komplikationen zu leben wünschte<sup>126</sup>. Dabei hatte er wohl selbst, ohne es zu ahnen, Holbein auf den Gedanken gebracht, nach Frankreich zu gehen, widmete er doch die Paraphrase zum Markusevangelium, die er auf dem Basler Bildnis schreibt, dem französischen König. Des Erasmus Ängste waren jedoch unbegründet. Holbein kehrte ohne Erfolg zurück. Franz I. hatte nur kriegerische Pläne gegen Karl V. in Italien im Kopf, die ihn 1525 zur Katastrophe von Pavia führten. Holbeins Reise war aber nicht ganz unfruchtbar für ihn geblieben: Er lernte die französische Zeichentechnik mit farbigen Kreiden kennen, sah nunmehr italienische Bilder aus dem Besitz Ludwigs XII., vielleicht den Nachlaß des Leonardo da Vinci und Werke seiner lombardischen Schüler; es scheint auch nicht ganz ausgeschlossen, daß er durch die Werkstatt des Architekten Domenico da Cortona, genannt Boccador, der mit den San Gallo gearbeitet hatte, Entwürfe in den strengen Formen von S. Biagio bei Montepulciano gezeigt bekam, wie sie für den stets größten dekorativen Reichtum heischenden König nicht angewandt werden durften. Dies würde das Erscheinen eines so modernen, klassischen Baus in der nächtlichen Szene der Vorführung Christi vor dem Hohenpriester auf einer der schmalen Tafeln der Passion im Basler Museum erklären, in Formen, die es damals selbst in Italien noch kaum gab. Holbeins Figuren bewegen sich von da ab freier und sind geschmeidiger in den Rahmen und den ihnen zur Verfügung stehenden, fast maßbaren Raum eingefügt.

Wie kam es aber zu der Verbindung mit den Gebrüdern Trechsel, wenn Holbein nicht in Lyon war? Und eine andere Frage bleibt damit verbunden: Weshalb blieb

Holbeins Name in den Ausgaben der Todesbilder ungenannt und prangt allein das Monogramm HL des Hans Lützelburger am Bettpfosten der Herzogin? Das Vorwort der «Simulachres & historiées faces de la Mort» erwähnt nur einen «excellent peintre», dem der Tod selber die Tage gekürzt habe, «qu'il ne peult paracheuer plusieurs aultres figures ià par luy trassées: Même celle du charretier froissé & espaulti soubz son ruyné chariot», das packende Bild des Fuhrmanns, dem der Wagen mitsamt der Ladung und den Pferden zusammenbricht und nach vorne stürzt; «ausquelles imparfaictes histoires... nul n'a osé imposer l'extreme main»<sup>127</sup>. Das geht eindeutig auf Lützelburger, nach dessen Tod Melchior Trechsel an Jöhanni, dem 23. Juni 1526, persönlich nach Basel kam, um die ihm bereits zustehenden *formen* zu behändigen<sup>128</sup>. Von Holbein, der 1538 ja noch am Leben und hochangesehener Hofmaler König Heinrichs VIII. von England war, ist auch dann nicht die Rede. Trechsel scheint überhaupt nur mit Lützelburger verhandelt zu haben. Das führte mich zu Überlegungen, deren eine ich am Ende des vorhergehenden Kapitels schon angedeutet habe. Über eine Hypothese, das möchte ich betonen, kommen sie nicht hinaus, doch sei es mir gestattet, sie hier nach den vorhandenen Spuren vorzutragen.

Wenn Holbein 1524 nicht in Lyon war, so war es doch nach dem Zeugnis des Erasmus der Formenschneider Jacob Faber. Als er vernahm, die Gebrüder Trechsel planten eine Illustration für eine bisher noch nicht bestehende Ausgabe des «Mors de la Pomme», machte er sie vermutlich auf die besonders geeigneten Möglichkeiten in Basel aufmerksam. Melchior Trechsel scheint daraufhin mit Lützelburger in Verbindung getreten zu sein und, begeistert von dessen Leistungen, ihm den Auftrag der Bebildung erteilt zu haben. Lützelburger sollte auch alles Wei-

tere besorgen, sowohl die Beschaffung der Vorlagen wie die Abrechnung darüber. Auch Koegler hat sich schon über die Formenschneider als Vermittler von Aufträgen Gedanken gemacht. Hatte nicht Faber seit 1520 Holbein Arbeiten für Pariser Buchdrucker verschafft, und war er es nicht, welcher die Illustration der «*Horae*» und des «*Hortulus animae*» für französische Verleger in die Wege leitete? «Die Formenschneider», so stellte Koegler fest, «waren im XVI. Jahrhundert nicht nur bescheidene Gehilfen, sondern man sieht, wo man solcher Verhältnisse urkundliche Einsicht nehmen kann, daß öfters die Korrespondenzen und das Rechnungswesen zu ihnen ließen und nicht zu den entwerfenden Künstlern; man darf sie daher ohne Übertreibung mancherorts als Unternehmer für das Illustrationswesen ansehen, es könnte gut sein, daß das bei Jacob Faber auch der Fall war<sup>129</sup>.» Sollte das nicht ebenso für Lützelburger gelten<sup>130</sup>? Weshalb sich das Erscheinen der Todesbilder, nicht mehr im Zusammenhang mit dem «*Mors de la Pomme*», um zwölf Jahre verzögerte, bleibt im Dunkeln. Damals kannte man offenbar aus den Akten nur noch die Beziehungen zu Lützelburger. Trotz des Fehlens von Holbeins Namen hat sich sein Ruhm durchgesetzt und durch die Jahrhunderte verbreitet.

#### 7. DIE «*ICONES VETERIS TESTAMENTI*»<sup>131</sup>

Lange Zeit hat man geglaubt, die Bilder zum Alten Testamente, die 1538 gleichzeitig mit den Todesbildern bei den Gebrüdern Trechsel in Lyon erschienen, seien auch zugleich mit diesen entstanden. Denn man konnte sich nicht vorstellen, daß sie, mit Ausnahme der groben Schnitte am Ende, von einem andern als dem berühmten, im Sommer 1526 verstorbenen Hans Lützelburger hätten gearbeitet werden können. Heinrich Alfred Schmid hat dagegen schlüssig gezeigt, daß sie erst 1530, im Jahre der beiden Wandgemälde an der südlichen Schmalseite des Basler Ratssaals, geschaffen worden sind<sup>132</sup>. 1531 sind sie unverzüglich, noch ehe die Originale bekannt wurden, für Froschauers große Gesamtbibel vergröbert kopiert worden; zur Illustration der Apokalypse verfügte der rührige Zürcher Drucker über die echten Holbeinischen Stöcke aus Thomas Wolffs «*Neuem Testament*» von 1523.

Die Wandbilder im Rathaussaal sind schon längst untergegangen, und nur die großartigen Entwürfe und wenige Fragmente der Mauer sind in der Basler Kunstsammlung erhalten. Die «*Icones*» entschädigen natürlich nicht in allem für den Verlust der Wandgemälde, bilden aber doch die glücklichste Ergänzung zur Kenntnis von Holbeins monumentalier Kunst. Vergröbert könnten sie die Vorlagen für eine ganze Galerie bedeutender Fresken abgeben. Die Übereinstimmung des Stils und der Auffassung mit dem, was man noch von den Gemälden im Rathaus weiß und kennt, ist so frappant, daß es fast unbegreiflich erscheint, man habe es vor Schmid nicht gesehen. Mächtig geschaut und zugleich oft erstaunlich

einfach in der Darstellung entrollt Holbein Kompositionen in unerschöpflicher, vielfältiger Abwandlung: parallel zur Bildfläche wie Samuel und Saul im Rathaus, mit mittlerer Achse wie Rehabeam – den freilich Holbein in der Ausführung aus Gründen der Lesbarkeit und der dekorativen Wirkung ebenfalls in die Mauerebene legte –, Schrägansichten von Figurengruppen und Räumen, Verstärkung der Tiefe durch Gestalten, die ins Bild hineinagieren oder gar wandern, weite Landschaften, die sich in die Ferne erstrecken. Dank der knapper gewordenen Zeichnung konnte ein sorgfältiger Holzschnieder ebenso gute Resultate erzielen wie Lützelburger. Die Stöcke sind aber sehr ungleich gearbeitet, manche vorzüglich, andere weisen Nachlässigkeiten auf, einige sind jämmerlich mißraten. Bei den besten ist ein ausgezeichneter Meister am Werke gewesen.

Eines der Bilder ist jedoch sicher von Lützelburger geschnitten: das Opfer Abrahams<sup>133</sup>. Der Stock ist um mehr als einen Zentimeter breiter als alle anderen, der Strich geht noch mehr ins Detail, die Zeichnung ist der des Ablaßhandels oder des Grafen in den Todesbildern enger verwandt als der übrigen Folge der «*Icones*». Man möchte vermuten, daß das Bild für einen Bibeldruck bestimmt war, der damals ebenfalls für Lyon geplant war, aber infolge von Lützelburgers Tod zunächst unterblieb.

Eine andere Darstellung stellt ein schwer lösbares Problem: diejenige von Adam und Eva unter dem Baume des Paradieses. Sie fehlt beim ersten Erscheinen der «*Icones*» in der Lyoner Vulgata von 1538 und kommt erst in der Ausgabe von 1551 vor; im Büchlein mit Sprüchen und Versen ist sie durch die vier Stöcke der Schöpfung und des Sündenfalls aus den Todesbildern ersetzt. Jedoch findet sie sich schon in der Froschauerbibel von 1531 kopiert! Was aber im Vergleich mit den «*Icones*» störend auffällt, das ist die geringe Qualität der Erfindung: Die Zeichnung ist dünn und leer, die Schlange, die wie ein in den Boden geschlagener Pfosten neben dem Baumstamm steht, Holbeins unwürdig. Das Bild ist auch keineswegs neu, denn die Komposition ist bereits 1527 in winzigem Maßstab in der Titelumrahmung des Alten Testaments in Oktav bei Froschauer anzutreffen<sup>134</sup>. Anstelle der Schlange sieht man aber dort einen weiter hinten stehenden Baumstamm, die Schlange ist nicht sichtbar. In der Vorlage hat sie sich gewiß im Gezweig geringelt wie in der Darstellung der Todesbilder. Es muß eine Holbeinische Zeichnung, vielleicht sogar ein Holzstock gleicher Bestimmung wie das Opfer Abrahams vorhanden gewesen sein, und wenn er nicht wie dieser übernommen werden konnte, so wohl deshalb, weil er beschädigt war. Einer der Gehilfen in der Formenschneiderwerkstatt hat dann als Ersatz dafür die Komposition nach seinem Ermessen neu angefertigt; aber die Mediokrität des Bildes scheint die Gebrüder Trechsel doch dazu veranlaßt zu haben, dasselbe zurückzustellen zugunsten echter Erfindungen Holbeins, der Stöcke aus den Todesbildern.



Abb. 10 Adam und Eva. Vermutlich Ersatzstück für einen beschädigten Holzstock von 1526, angefertigt für die *Icones Veteris Testamenti*, 1530 (H. 6,1 cm, B. 8,7 cm)



Abb. 11 Titel zum Alten Testament bei Christoph Froschauer in Zürich, 1527. Holzschnitt (H. 8,4 cm, B. 5,9 cm). Zentralbibliothek Zürich

An wen sich die Gebrüder Trechsel zur Bestellung der «Icones» gewandt haben und welches die Gründe waren, die Verwendung der Stöcke noch bis 1538 hinauszuschieben, das alles bleibt im Dunkel. Wiederum wird der Name Holbeins nicht genannt. Erst in der dritten Auflage der Bilderreihe mit lateinischen Bibelsprüchen und französischen Versen von 1543 hat der Dichter Nicolas Bourbon, der Holbein 1535 in England kennengelernt hatte, die Unterlassung gesühnt: In einem lateinischen Gedicht preist er den Namen «HANSVS HOLBIVS» und in einem griechischen Distichon seine Hand als *ἀλβιακή*, die «glückliche» Hand eines Künstlers, der Apelles und Zeuxis übertreffe.

Wer war aber der hinter Lützelburger kaum zurückstehende Formenschneider, der die besten Bilder der «Icones» und noch eine Reihe weiterer, bedeutsamer Arbeiten Holbeins auszuführen imstande war? Die Frage stellt sich auch angesichts der viel zu wenig bekannten Illustrationen zu wissenschaftlichen Werken aus dem Anfang der 1530er Jahre und später noch bei einem Brustbild des Erasmus mit einem Lutherbildnis als Gegenstück sowie beim prächtigen «Erasmus im Gehäus». Auf der großen Tafel der Berechnungen des Mond- und Sonnenlaufs zu Sebastian Münsters «Instrument der zwei Licher» hat Koegler die Initialen V – S beidseits eines Handwerkszeichens beobachtet und als Signatur des Straßburger Formenschneiders Veit Specklin gedeutet<sup>135</sup>. Auf diese Frage nach der Beteiligung Specklins an den genannten Arbeiten Holbeins wird in den folgenden Abschnitten noch mehrfach einzugehen sein.

#### 8. DIE ILLUSTRATIONEN FÜR DIE WISSENSCHAFTLICHEN WERKE VON SEBASTIAN MÜNSTER UND SIMON GRYNAEUS

Nach der Einführung der Reformation in der Folge des Bildersturms vom 9. Februar 1529, nach dem Aufhören des Drucks illustrierter Bibeln und dem Verzicht auf reichen Bücherschmuck, nach dem Auftrag der «Icones» und der Arbeit an der letzten Wand im Ratssaal, die der Rat trotz der Ungunst der Zeit als Hilfeleistung für den Künstler 1530 ausführen ließ, fielen Holbein immer noch einige Aufgaben auf dem Gebiet des Holzschnitts zu.

Er war einer der Künstler, die den Titel zur neuen Reformationsordnung vom 1. April 1529 zu zeichnen hatten: den Baselschild im Rund auf monumentalem Sockel<sup>136</sup>. Es gibt zwei Variationen davon, die darauf schließen lassen, der Rat habe den Druck der Dringlichkeit wegen nicht nur an eine einzige Offizin vergeben. Holbeins schlanker Stab übertrifft weit die andere, plumpere Fassung.

Dann bot sich ihm die Gelegenheit, mehrere wissenschaftliche Werke mit Bildern zu versehen. Schon Ende Dezember 1520 hatte Thomas Wolff durch Holbein die Illustrationen aus dem «Gallischen Krieg» des Julius

Caesar von Aldus in Venedig aus dem Jahre 1513 kopieren lassen<sup>137</sup>. In charakteristischer Weise hat damals der junge Künstler die nach italienischer Art einfache Strichzeichnung in plastische Gebilde umgesetzt. Jetzt aber entstanden Werke der Reife. Da sie allzu oft in Vergessenheit geraten sind, seien sie in Kürze aufgezählt. Vom März 1531 datiert die «Compositio horologiorum» des Sebastian Münster, des bedeutenden Hebraisten und Mathematikers, eine Anleitung zur Herstellung von Sonnenuhren mit den Darstellungen der verschiedenen Formen solcher Geräte; Herausgeber war Heinrich Petri, der Sohn Adam Petris<sup>138</sup>. Die große Tafel einer Wandsonnenuhr fehlt zumeist und findet sich erst als eingeklebte Beilage in den «Rudimenta mathematica» desselben Autors, ebenfalls bei Heinrich Petri, vom März 1551<sup>139</sup>. Bei Gilhofer und Ranschburg in Luzern war jedoch vor etlichen Jahren ein vollständiges Exemplar aufgeführt<sup>140</sup>. In einer neuen Bearbeitung mit dem Titel «Horologographia» vom August 1533 sind die Stöcke der «Compositio horologiorum» wieder abgedruckt, sie ist aber um großartige, frei auf der Seite stehende Figuren der Tierkreiszeichen bereichert<sup>141</sup>; zwei derselben, Jungfrau und Skorpion, sind nicht mehr von der Hand Holbeins und fallen sichtlich neben den seinen ab. Die Reihe ist offenbar beim Weggang Holbeins nach England unvollendet geblieben und von einem geringen Zeichner ergänzt worden. Ebenfalls für Petri hat Münster 1532 einen Wandkalender für 1533 berechnet, den Holbein mit reizvollen Darstellungen der Planetengötter und der Monatsbeschäftigungen schmückte, bezeichnet mit den Initialen Münsters SM und dem Datum 1532<sup>142</sup>. Im gleichen Jahre schuf Holbein für Simon Grynaeus eine Erdkarte, die Johann Herwagen der «Nova orbis regionum ac insularum descriptio» im März 1532 beilegte<sup>143</sup>. Die Erdkugel, als Oval abgeflacht, entspricht den neuesten damaligen Kenntnissen. Froschauer ließ sie deshalb von Joachim Vadian für seine Abhandlung über die Weltteile, die «Epitome trium terrae quartium», 1533 bearbeiten und brachte sie 1534 heraus<sup>144</sup>. Gegenüber dieser vereinfachten Gestalt ist Holbeins Werk mit Darstellungen der verschiedenen Erdteile in den Eckwickeln ausgestattet: links oben Afrika mit Männern, die ihre Lippen mit Scheiben ausgeweitet haben, und mit einem Elefanten, der einen Jüngling erdrückt, rechts Asien mit Jägern in Turbanen und mit den Gewürzplanten, die dort wachsen, links unten Amerika mit seinen Kannibalen, rechts zwei schwer deutbare Szenen: eine Königin, die von einem Söller auf einen Mann herabschaut, der mit einer Keule auf einen Bock einschlägt<sup>145</sup>, und ein Wanderer VARTOMANVS, der zu einer Stadt und einer Bucht mit Schiffen vor fernem Gebirge hinabschreitet<sup>146</sup>. Ist damit Europa oder der Nahe Orient gemeint?

Das prächtigste ist aber die mächtige Tafel zum «Instrument der zwei Lichter», der Sonne und des Monds, von Sebastian Münster: in der Mitte eine Rundscheibe

mit den Zeichen des Tierkreises und dem Umlauf des Mondes, oben und unten in den Ecken weitere kleine Scheiben mit Berechnungen des Standes von Sonne und Mond, in den Zwickeln dazwischen meisterhafte Darstellungen des Landbaus, der Beobachtung eines Kometen, des Urinbeschaus durch einen Arzt am Lager eines Kranken unter dem Einfluß der Gestirne und eines Aderlasses unter gleicher Einwirkung, dazu oben und unten Schrifttafeln umgeben von herrlichen Ranken und lebhaften Putten<sup>147</sup>. Den Oktavband des Textes, der mit vielen anderen erläuternden Abbildungen ausgestattet ist, eröffnet ein kraftvoll gezeichneter Holzschnitt mit zwei den Mond- und Sonnenlauf beobachtenden Astronomen vor einem schloßartigen Gehöft in einer weiten Landschaft<sup>148</sup>. Cratander hat das Werk erst im März 1534 herausgebracht, und dasselbe Datum ist auch in der oberen Schrifttafel angegeben, freilich nicht in Holzschnitt, sondern in beweglichen Lettern. Es ist aber zu beachten, daß die Berechnungen Münsters mit dem Jahr 1530 beginnen und man wohl kaum mit der Herstellung der Tafel lange darüber hinaus wird zugewartet haben. In der französischen Übersetzung von 1554 bei Jacques Estaques in Paris, also über 20 Jahre später, weiß Jacobus Parcus (J. Kündig aus Basel) zu berichten, «L'instrument des grands lumineux mis en figure» sei «par Munstere augmenté l'an 1530 qui après fit une roue astronomique l'an 1532<sup>149</sup>».

Alle diese Holzschnitte sind jedenfalls von Holbein noch in seiner Basler Zeit entworfen worden. Wenn aber die in die Nabe des schwarzen Radkreuzes links unten eingravierten Initialen V S nach Koeplers Deutung diejenigen des Formenschneiders Veit Specklin sind, so folgt daraus, daß die Stöcke mit der sorgfältigen Vorzeichnung Holbeins in Feder auf dem darauf weiß präparierten Grunde<sup>150</sup> zum Schneiden nach Straßburg geschickt werden mußten, denn schon am 12. März 1530 hat sich Specklin als Vollbürger dieser Stadt einschreiben lassen: «Item Veit Rudolff Speckele der formenschneider hat das burgrecht kouofft vnd dient zur stelzen», liest man unter diesem Datum im Straßburger Bürgerbuch<sup>151</sup>. Ehe er aber in die Künstlerzunft «Zur Steltz» und in das Bürgerrecht eintreten konnte, mußte er schon eine Weile ansässig sein. Ob ein solches Hin- und Hersenden von und zu einem renommierten Formenschneider, der auch über eine größere Werkstatt verfügte, ein seltes Ereignis oder ein oft geübter Brauch war, darüber hat man sich noch kaum ernstliche Gedanken gemacht. Es sollten einmal eingehendere Studien über Beziehungen dieser Art unternommen werden. So möchte man auch wissen, welches die Rolle und die Arbeitsweise eines Joachim Andreae in Nürnberg war, der für Dürer, oder des Jost de Negker in Augsburg, der für Burgkmair arbeitete. Straßburg war ebenfalls ein wichtiges Zentrum. Als Froschauer in Zürich, der zuvor die Stöcke von CV aus Basel bezogen hatte, 1544 einen Reißer und Formenschneider für die

Chronik des Johannes Stumpf und für seine Foliobibel benötigte, berief er Heinrich Vogtherr aus Straßburg<sup>152</sup>, und als er die reich bebilderten Tierbücher Conrad Geßners herauszugeben unternahm, «ließ er eigens einen Straßburger Formenschneider nach Zürich kommen<sup>153</sup>».

Sichere Arbeiten Specklins sind die Illustrationen des Kräuterbuchs von Leonhard Fuchs, insbesondere sein Selbstbildnis am Ende des Bandes, der interessanterweise in Basel bei Isengrin 1542 gedruckt wurde<sup>154</sup>. Die Ausführung des Brustbilds ist nicht besonders fein, aber doch lebendiger und geschmeidiger modelliert als diejenigen der beiden Maler Heinrich Füllmann und Albrecht Meyer darüber oder jene des Autors in ganzer Figur auf der Rückseite des Titelblatts. Die Lieferanten der Vorlagen besaßen nicht das Talent Holbeins. Die Faktur des Schnitts entspricht eher derjenigen der Tierkreiszeichen in Münsters «Horologiographia». Daß aber Specklin imstande war, Holbeins Zeichnung in vollkommener Weise zu folgen und ihre Schönheit wiederzugeben, das beweist die von ihm signierte Tafel des «Instruments der zwei Lichter». Um vieles zarter ist freilich noch das kleine Profilbildnis des Erasmus im Rund in den «Adagia» von 1533 bei Hieronymus Froben<sup>155</sup>. Gelangen Specklin selbst solche Meisterwerke des Feinschnitts, wenn er sich, wie offenbar bei Holbein, ganz besondere Mühe gab?

#### 9. DIE «COVERDALE-BIBEL»

1535 ließ der Vorkämpfer der englischen Reformation, Erzbischof Cranmer, die von Miles Coverdale nicht nach dem hebräischen und griechischen Original, sondern aus dem Deutschen übersetzte Heilige Schrift als erste Bibel in englischer Sprache in einem stattlichen Foliobande herausgeben. Den Titel zeichnete Hans Holbein<sup>156</sup>. Um das Schriftfeld in Gestalt eines Steinmonuments mit Rankenbekrönung sind Szenen angeordnet, in denen nach altem Brauch, aber in völlig neuem Sinne das Alte und das Neue Testament einander gegenübergestellt sind: oben der Sündenfall und der siegreiche Christus, seitlich Moses die Gesetzestafeln empfangend und die Aussendung der Jünger, wie einst in der «Trennung der Apostel» alle mit Schlüsseln ausgestattet, Esra das Gesetz erneuernd und Petrus an Pfingsten mit seinen Begleitern, alle mit Feuerflämmchen über dem Scheitel, vor das Volk tretend, unten David und Paulus vor Nischen, zwischen beiden ein Thronhimmel, unter dem Heinrich VIII., zu Füßen das große englische Wappen, den Bischöfen und den Baronen den Band übergibt.

Bis in neuere Zeit galt es als ausgemacht, die «Coverdale-Bibel» sei in Zürich bei Froschauer gedruckt worden, denn «es steht fest», so schreibt der Historiker von Froschauers Offizin, Joachim Staedtke, «daß Coverdale die Dispositionen, die Parallelen, Glossen und besonders die Summarien weitgehend aus Froschauers Zürcher Bi-

bel entnommen hat; weiterhin haben englische Forscher immer wieder darauf hingewiesen, daß die Coverdale-Bibel gleichen Satz und gleiche Lettern wie andere Froschauer Drucke aufweist<sup>157</sup>». Dem hielt L.A. Sheppard entgegen, daß die Zierinitialen den Druckern Johannes Soter und Eucharius Cervicornus gehören, daß daher als Herstellungsort nur Köln oder Marburg, wo Cervicornus eine Filiale eingerichtet hatte, in Betracht kommen könnten<sup>158</sup>. So gut wie für Basel und Zürich mochte auch für Marburg Straßburg als Schnittort zur Wahl stehen, denn die erst 1527 gegründete Marburger Universität dürfte damals kaum über einen erstrangigen Formenschneider verfügt haben.

Nun kommt aber, für mich überraschend, ein bisher unbeachtet gebliebener Fund hinzu, der neue Fragen aufwirft. Das Münchner Graphische Kabinett besitzt den Probedruck einer Titelumrahmung mit den Aposteln Petrus und Paulus zu Seiten des auferstandenen Christus oben und des königlichen englischen Wappens unten, ein winziges Blatt von feinster, etwas manierter Zeichnung. Es liegt nahe anzunehmen, der Stock sei für eine Oktavausgabe der «Coverdale-Bibel» bestimmt gewesen<sup>159</sup>. Die Feinheit des Schnitts teilt er mit dem Titel der «Loci

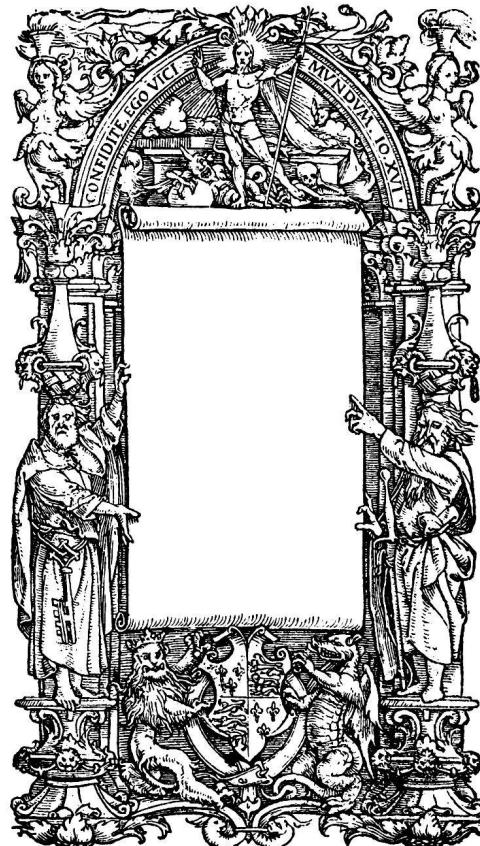


Abb. 12 Nicht verwendeter Titel für eine Taschenausgabe der englischen Bibelübersetzung von Miles Coverdale. Holzschnitt, 1535/36 (H. 10,4 cm, B. 6 cm). Probedruck in der Graphischen Sammlung München

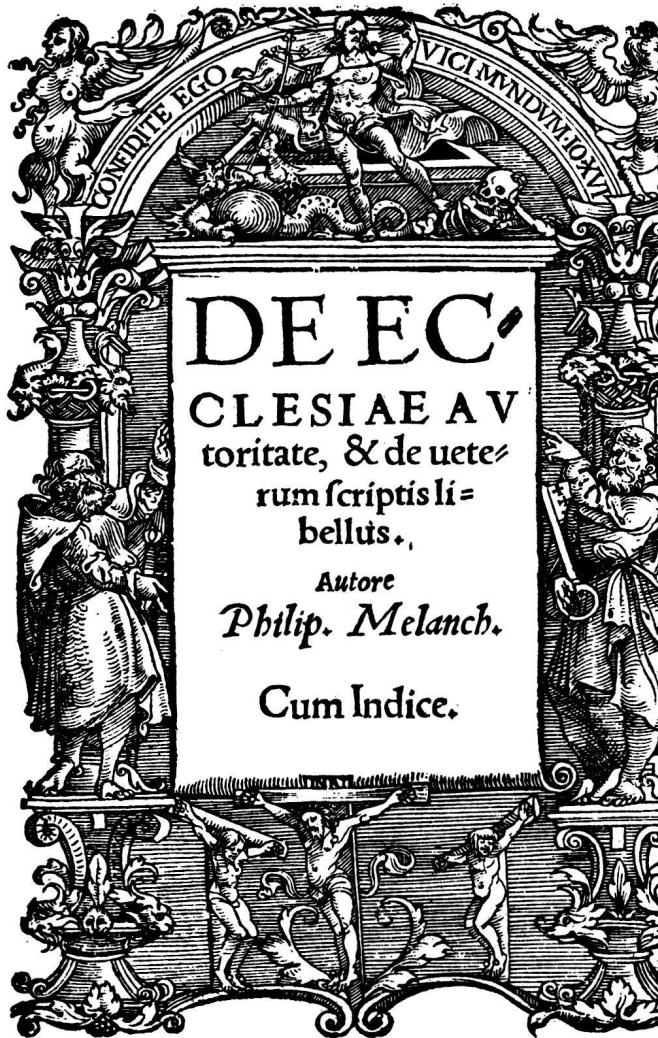


Abb. 13 Freie Kopie nach dem Titel der geplanten kleinen Ausgabe der Coverdale-Bibel in der Schrift *De ecclesiae autoritate* von Philipp Melanchthon bei Wendelin Rihel in Straßburg, 1539. Holzschnitt (H. 13,3 cm, B. 8,1 cm). Zentralbibliothek Zürich

communes» des Melanchthon, die dieser schon 1521 als Definition des neuen Glaubens verfaßt und seither mehrmals überarbeitet hatte und die nun Erzbischof Cranmer als wichtige Stütze seiner Bestrebungen neu drucken ließ. Dies geschah 1536 nicht in England, sondern bei Guilielmus Spyridopoeus (Wilhelm Kerver) in Antwerpen, wie James E. Walsh und Philip Hofer feststellen konnten, als ihnen der glückliche Erwerb des bisher unbekannten Drucks für die Bibliothek der Harvard-Universität gelang<sup>160</sup>. Dank dem freundlichen Entgegenkommen dieser Herren durfte ich den von Holbein gezeichneten Titel auch hier publizieren<sup>161</sup>. Der Druckort Antwerpen führte mich zur Vermutung, die drei für England in diesen Jahren bestimmten Stöcke seien vielleicht in der großen belgischen Stadt durch einen der dort vorhandenen vor-

züglichen Formenschneider angefertigt worden. Der Münchner Probedruck erschließt aber andere, neue Möglichkeiten.

Koegler hat nämlich 1911 eine Kopie nach dem Münchner Probedruck in einer offenbar seltenen Schrift Melanchthons, «*De autoritate ecclesiae*», von 1539 in der Zürcher Zentralbibliothek gefunden, die ihn damals nur wegen des *terminus ad quem* für Holbeins Holzschnitt interessierte<sup>162</sup>. Es ist ein Nachdruck der Wittenberger Ausgabe desselben Jahrs, erschienen bei Wendelin Rihel in Straßburg. Der Kopist hält sich sehr nahe an die Vorlage und erlaubt sich nur einige Abweichungen. Die Armbewegungen des auferstandenen Christus sind vertauscht; die beiden Apostel sind gleicherweise an den Seiten aufgestellt wie im Original, ihre Verwendung als Karyatiden, die in Körben Flaschenbaluster auf den Köpfen tragen, schien jedoch dem Nachzeichner unpassend. Er ersetzte die schlanken Figuren durch robuste, baurische Gestalten und stellte sie vor Säulen, die Körbe rückte er nach oben; Sockel, Kapitelle und Bogen sind genau die gleichen, aber anstelle des englischen Wappens sieht man unten Christus am Kreuze zwischen den Schächern und statt der Schlangen einfache Spangen. Auf welchem Wege hatte man aber in Straßburg Kenntnis erhalten von einem Holzschnitt, der nie zur Verwendung gelangt und auch sonst völlig unbekannt geblieben ist? Verfügte man über einen Abzug, oder war gar der Stock in Straßburg in Arbeit, so daß ein Gehilfe des Meisters am Nebentisch in der Werkstatt eine Replik darnach anfertigen konnte? Nur auf solche Weise war es ja möglich gewesen, daß Froschauer fast noch während der Entstehung der «*Icones*» Kopien für seine Bibel von 1531 erhielt. Stand Holbein sogar noch von England aus mit Specklin in Verbindung?

#### 10. DIE SPÄTEN ERASMUSBILDNISSE

Der großen Ausgabe der «*Adagia*» von 1533 hat Hieronymus Froben, der Sohn des Verlegers und Freundes des Erasmus, ein Porträt des damals in Freiburg weilenden Humanisten beigegeben<sup>163</sup>. Es ist ein Medaillon mit dem Brustbild nach rechts, von einem Rähmchen mit der Namensumschrift eingefasst, ähnlich den fürstlichen Brettspielsteinen der damaligen Zeit<sup>164</sup>, wahrscheinlich aber unmittelbar angeregt durch den kleinen Holzschnitt des Erasmus im Rund von Hans Weiditz, mit Ulrich von Hutten als Gegenstück, der 1523 bei Johann Schott in Straßburg erschienen war<sup>165</sup>. Der Holzschnitt Holbeins ist unvergleichlich viel bedeutender, von erstaunlichem Leben erfüllt, kaum zurückstehend hinter dem berühmten gemalten Rundbild der Basler Kunstsammlung. Des Erasmus Blick ist immer noch von klug beobachtender Aufmerksamkeit, während der Gelehrte im Gemälde eher skeptisch distanziert erscheint. Beide Darstellungen sind wohl anlässlich des Besuchs Holbeins bei Erasmus 1532 in

Freiburg entstanden, vermutlich im Auftrag des Hieronymus Froben, denn 1557 war auch das Bildnis *in pyxide*, dessen Deckel seither verlorengegangen ist, noch in seinem Besitz<sup>166</sup>. Der Schnitt ist von einer Zartheit der Ausführung, in der sich Veit Specklin selbst übertraf; denn nach der Zeit und den Umständen kommt er als Formenschneider am ehesten in Betracht. Für Holbein hat er sich offenbar, wie ich schon sagte, jeweils auf das höchste angestrengt.

Das Bildchen ist in Wirklichkeit viel zu klein für den stattlichen Folioband, in dem es nur wie eine Vignette wirkt. Koegler hat denn auch gezeigt, daß es für einen anderen Zweck bestimmt war. Er entdeckte nämlich ein Gegenstück dazu, ein Lutherporträt genau der gleichen Ausführung, das erst 20 Jahre später in Bernhard Brands «Vollkommener Begriff aller lobwürdigen Geschichten und Thaten», zusammen mit dem Erasmusbildchen, beim Drucker Jacob Kündig Verwendung gefunden hat<sup>167</sup>. Holbein hat Luther nie gesehen, und da seit dem Marburger Gespräch von 1529 der Bruch zwischen dem deutschen Reformator und den Schweizern erfolgt war, war offenbar in Basel kein neues Lutherbild mehr vorhanden. Holbein hat deshalb das kleine Rundbild von Cranach aus dem Jahre 1525 benutzt, das damals schon in Basel gewesen sein muß und das 1762 von Professor Johann Rudolf Thurneysen der Bibliothek und damit der künftigen Öffentlichen Kunstsammlung geschenkt worden ist<sup>168</sup>. Holbein wußte daher nicht, daß Luther inzwischen an Fülle zugenumommen hatte, und mußte sich daher damit begnügen, ihm durch einige Fältchen ein um diese paar Jahre älteres Aussehen zu geben. Die beiden Holzschnitte waren, wie Koegler überzeugend darlegte, für des Erasmus Schrift «De sarcina ecclesiae concordia», zur Wiederherstellung kirchlicher Eintracht, vorgesehen, die Hieronymus Froben 1533 herausbrachte. Der Druck in Oktavformat entbehrt indessen dieser für ihn bestens geeigneten Bildnisse, vermutlich weil sie nicht rechtzeitig geliefert werden konnten und die Ausgabe der Schrift drängte.

Wann ist aber der große Holzschnitt entstanden, den Basilius Amerbach in seinem Verzeichnis als *Erasmus in eim ghüs* bezeichnete: Erasmus unter einem reich ausgestatteten Spätrenaissance-Torbogen<sup>169</sup>. Der stets fröstelnde Gelehrte ist in seine dreifach übereinander gelegten, pelzbesetzten Mäntel gehüllt, die linke Greisenhand hat er zu redender Gebärde erhoben, die Rechte ruht auf dem Scheitel des «Terminus», der den Kopf beugt, aber schelmisch aufblickt, wohl wissend, daß er die *ultima linea rerum*, die Grenze aller Dinge, anzeigen. Erasmus hatte ihn zu seinem Wahrzeichen gewählt, seitdem ihm der junge Erzbischof von St. Andrews, Alexander Stuart, in Rom einen Ring mit einer Gemme geschenkt hatte, in die eine Dionysosherme eingeschnitten ist, von der aber ein italischer Altertumsfreund behauptet, sie stelle den römischen Grenzgott dar<sup>170</sup>.



Abb. 14 *Erasmus in eim ghüs*. Holzschnitt, 1538/40 (H. 28,3 cm, B. 15 cm)

Seit Woltmann galt es als unbestritten, der Holzstock, der in Basel über das Fäschische Museum in die Kunstsammlung gelangt ist, sei für des Erasmus «Opera omnia» bestimmt gewesen, die Hieronymus Froben im August 1540 zusammen mit Nicolaus Eiscopius als großen Folioband herausgab. Das hat Koegler in Zweifel gezogen, indem er darauf hinwies, daß Gilbertus Nozerenus (Gilbert aus Nozeroy in der Franche-Comté), der Amanuensis des Erasmus in der Freiburger Zeit, in seinem «Ecclesiastes» vom August 1535 ein Bild seines Meisters in einem lateinischen Gedicht beschreibt, dessen zwei erste Zeilen in den

frühesten Abzügen dem unteren Schriftfeld in Typensatz eingefügt sind: *Corporis effigiem si quis non vidit Erasmi / Hanc scite ad vivum picta tabella dabit*. Das bezieht sich doch unverkennbar, so argumentierte Koegler, auf den großen Holzschnitt, und zwar nur auf ihn. Er zeigt Erasmus *in corpore*, in ganzer Figur und nicht nur als Brustbild. Er kommt auch in keinem Exemplar der «Opera omnia» vor, sondern ist nur in einigen von ihnen eingeklebt<sup>171</sup>. Koegler schloß daraus, der Stock sei schon für die «*Adagia*» von 1535 bestellt gewesen, aber aus irgendeinem Grunde nicht rechtzeitig fertig geworden. Seine Beweisführung ist so zwingend, daß es schwierig scheint, einen Einwand dagegen zu erheben. Auch Schmid hat sich ihr deshalb gefügt. Und doch dürften einige Erwägungen vorzubringen sein.

Warum hat denn Froben den Holzschnitt für die «*Opera omnia*» von 1540 nicht benutzt, wenn der Stock zwar noch nicht für die «*Adagia*» im August 1535, aber doch gewiß bald nachher vorlag? Sollte Holbein 1535 in Begleitung des Dichters Nicolas Bourbon, den er damals in England angetroffen und porträtiert hatte<sup>172</sup>, in Frankreich gewesen sein und damals schon Gelegenheit bekommen haben, die im Entstehen begriffenen Dekorationen des seit 1532 in der Galerie François I<sup>er</sup> in Fontainebleau tätigen Gian Battista Rosso kennenzulernen? Dort gab es solche Hermen, Kartuschen, gebogene Spangen, gelagerte Figuren und Fruchtgehänge<sup>173</sup>. Dergleichen Dinge waren sonst noch nirgends zu sehen. Holbeins Motive sind dieselben, aber nach seiner Art streng und klar gebändigt. Ein Abstecher nach Frankreich in diesem Jahr ist nicht unmöglich, da Holbein noch nicht in königlich englischen Diensten stand. Die Gefahr, wie Faber oder mit ihm, in die Fänge der Inquisition zu geraten, machte einen Aufenthalt in Paris damals allerdings nicht verlockend<sup>174</sup>. Jedenfalls besitzt man dafür keinen Beleg.

Dagegen war Holbein 1538 sicher in Paris, auf der

Rückreise von seinem Besuch in Basel, als er seinen Sohn Philipp zu dem dort niedergelassenen Basler Goldschmied Jacob David brachte, um ihn für sechs Jahre als Gesellen zu verdingen<sup>175</sup>. Bei dieser Gelegenheit konnte er jedenfalls Fontainebleau besuchen. In Paris muß er auch Jacob Faber getroffen und mit ihm den Schnitt seines «König Heinrich VIII. im Rat» verabredet haben. Das war auch Schmids Meinung: Auch er datierte den mit IF signierten Metallschnitt ins Jahr 1538 und machte auf die nahe Verwandtschaft der Rahmung der unteren Schrifttafel mit der des «*Erasmus im Gehäus*» aufmerksam<sup>176</sup>. Ein nicht zu unterschätzendes Argument zugunsten der späteren Datierung! Man möchte annehmen, Hieronymus Froben habe Holbein während seines Aufenthaltes in Basel dazu aufgefordert, ihm für die in Vorbereitung befindlichen «*Opera omnia*» des Erasmus ein prächtiges Frontispiz auszudenken. Auch Thomas Platter scheint ihn gleichzeitig um den im Stil so ähnlichen «*Paulus in der Nische*» gebeten zu haben, den er im September 1540 in seinem griechischen Neuen Testament verwendete<sup>177</sup>. Neben den königlichen Wünschen kam Holbein nach seiner Rückkehr nach London wohl nicht sogleich zur Ausführung, und auch Specklin, wenn er es war, der den Schnitt besorgte, dürfte für die gebührende und wirklich meisterhafte Bewältigung dessen, was der «*Erasmus im Gehäus*» an Können und Sorgfalt erforderte, längere Zeit zu tun gehabt haben.

Es ist erstaunlich, wie frisch und gegenwärtig Erasmus nach so vielen Jahren noch vor den Augen Holbeins stand, auch wenn man annimmt, daß er über Zeichnungen nach dem Leben verfügte. Nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Verkleinerung im Holz- oder Metallschnitt war Holbein einer der bedeutendsten Erfinder reicher Dekorationen und eindrucksvoll bewegter Szenen; auch hier in der Graphik erweist er sich als der unvergleichliche Porträtiert.

## ANMERKUNGEN

### Anmerkung der Redaktion:

Die vollen Titel der meisten abgekürzt angegebenen Literaturhinweise findet man in den Anm. 1–4. – Die Abkürzungsformen und Zitierungsweisen sind die des Autors.

<sup>1</sup> PAUL GANZ, *Klassiker der Kunst*, Stuttgart 1912; *Hans Holbein, Die Gemälde*, Phaidon-Ausgabe, Basel 1950; *Die Handzeichnungen Hans Holbeins d.J.*, Berlin und Genf 1911–1937.

<sup>2</sup> HEINRICH ALFRED SCHMID, *Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger*, in: *Jb. d. preuß. Kstsgen.*, XX, 1899, S. 233ff., wieder abgedruckt in: *Gesammelte kunsthistorische Schriften*, Straßburg 1933, S. 166ff. (zit.: G.S.); *Hans Holbein d.J., sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, Basel 1944–1948, Abb.bd., 2 Textbde (zit.: SCHMID, A, I u. II).

<sup>3</sup> HANS KOEGLER, *Ergänzungen zum Holzschnittwerk des Hans und Ambrosius Holbein*, in: *Jb. d. preuß. Kstsgen.*, XXVII, 1907,

Beiheft, S. 85ff.; *Der Hortus animae, illustriert von Hans Holbein d.J.*, in: *Zs. f. bild. Kst.*, NF XIX, 1908, S. 236ff., XX, 1909, S. 35ff.; *Holzschnitte für Sebastian Münsters «Instrument der zwei Lichter»*, in: *Jb. d. preuß. Kstsgen.*, XXXI, 1910, S. 254ff.; *Die größeren Metallschnittlemmen Hans Holbeins d.J. zu einem Hortulus animae*, in: *Monatsh. f. Kstwiss.*, III, 1910, S. 13ff. und 217ff.; *Kleine Beiträge zum Schnittwerk Hans Holbeins d.J.*, *ibid.*, IV, 1911, S. 389ff.; *Zum graphischen Werk der Brüder Holbein*, in: *Jber. d. Öff. Kstslg. Basel*, 1919/20, S. 35ff.; *Wechselbeziehungen zwischen dem Basler und Pariser Buchschmuck*, in: *Festschr. z. Eröffnung d. Kunstmuseums Basel*, 1936, S. 159ff.; *Die illustrierten Erbauungsbücher, Heiligenlegenden und geistlichen Auslegungen im Basler Buchdruck*, in: *Basler Zs. f. Gesch. u. Altert. d. XXXIX*, 1940, S. 53ff.; *Hans Holbein d.J., Die Bilder zum Gebetbuch Hortulus animae*, Basel 1943.

<sup>4</sup> *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Kat. d. Ausst. im Kunstmuseum Basel, 1943.

- seum Basel, 1960, S. 287ff. (zit.: Kat. 1960); es war mir dabei bewußt, daß die Initialen und Druckmerken darin zu kurz kamen. – Nicht zu vergessen sind die bahnbrechenden Arbeiten von SALOMON VÖGELIN, *Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins d.J.*, in: Rep. f. Kstwiss., II, 1879, S. 162ff. und 312ff., V, 1882, S. 179ff.; außerdem EMIL MAJOR, *Basler Horologienbücher mit Holzschnitten von Hans Holbein d.J.*, in: Monatsh. f. Kstwiss., IV, 1911, S. 77ff. – Beiträge weiterer Autoren sind in den Anmerkungen aufgeführt.
- <sup>5</sup> Kat. 1960, 342 u. 343.
- <sup>6</sup> Kat. 1960, 355.
- <sup>7</sup> Kat. 1960, 119, mit Abb.
- <sup>8</sup> Kat. 1960, 366, mit Abb.
- <sup>9</sup> Kat. 1960, 361. – Abb. in: PAUL HEITZ und CARL CHRISTOPH BERNOULLI, *Basler Büchermarken*, Straßburg 1895, S. 95, VII.
- <sup>10</sup> Kat. 1960, 369. – HEITZ-BERNOULLI (vgl. Anm. 9), S. 69, V.
- <sup>11</sup> Kat. 1960, 386, mit Abb.
- <sup>12</sup> Kat. 1960, 392. – SCHMID, in: Jb. d. preuß. Kstslgen, XX, 1899, S. 233, und G.S., S. 166.
- <sup>13</sup> Kat. 1960, 394, mit Abb. – SCHMID, I, Abb. 69.
- <sup>14</sup> Kat. 1960, 401, mit Abb. – SCHMID, I, Abb. 68. – HEITZ-BERNOULLI (vgl. Anm. 9), S. 49, IV.
- <sup>15</sup> Kat. 1960, 416.
- <sup>16</sup> Kat. 1960, 406. – Abb. in: ULRICH ZWINGLI, *Zum Gedächtnis der Zürcher Reformation*, Zürich 1919, Taf. 133.
- <sup>17</sup> Kat. 1960, 362. – KOEGLER, in: Jb. d. preuß. Kstslgen, 1907, Beiheft, S. 86f. – Die Verbindung der beiden Oktavstücke mit den Seitenstreifen des Armen Jünglings und der Laster will mir nicht einleuchten: Es ergäbe sich ein ungewöhnlich schmales Hochformat und für die Schrift nur eine enge, 4,5 cm breite Kolumne.
- <sup>18</sup> KOEGLER, ibid., S. 87.
- <sup>19</sup> SCHMID, I, S. 225ff.
- <sup>20</sup> Kat. 1960, 363, mit Abb.
- <sup>21</sup> SCHMID hat auf der Titelseite seines Aufsatzes über die *Baseler Verleger* das Friesstück mit dem Kopf in der Nische dem Rahmen eingefügt, aber in zu kleinem Maßstab, in: Jb. d. preuß. Kstslgen, 1899, S. 233, und G.S., 1933, S. 166; in Wirklichkeit paßt es genau zwischen die Kaiserköpfe hinein.
- <sup>22</sup> KOEGLER, Monatsh. f. Kstwiss., 1910, S. 217ff., mit Abb. sämtlicher Bilder im Tafelband; Basler Zs., 1940, S. 127ff.
- <sup>23</sup> Jber. d. Öff. Kstslg. Basel, 1947, S. 240.
- <sup>24</sup> KOEGLER, *Hortulus animae*, Basel 1943, mit Abb. sämtlicher 73 Bilder und 30 Vergrößerungen.
- <sup>25</sup> Über Faber: KOEGLER, in: THIEME-BECKER, *Künstlerlexikon*, II, 1915, S. 150ff. – ADALBERT HORAWITZ und KARL HARTMANN, *Briefwechsel des Beatus Rhenanus*, Leipzig 1886, Nr. 58, S. 84.
- <sup>26</sup> Staatsarchiv Basel, Gerichtsakten, E 9, S. 155, gefunden von Emil Major.
- <sup>27</sup> Briefe an Anton Brugnerius in Montbéliard und an den Basler Rat, beide vom Oktober 1524, in: ALLEN (Erasmusbriefe), V, S. 567 u. 571.
- <sup>28</sup> ERIKA BILLETER-SCHULTZE, *Zum Einfluß der Graphik von Dürer und Holbein in der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts*, in: Basler Zs., 1963, S. 48ff.
- <sup>29</sup> KOEGLER, in: Festschr. Kstmus. Basel, 1936, S. 188ff.
- <sup>30</sup> S. 249
- <sup>31</sup> Exemplar im Basler Kupferstichkabinett.
- <sup>32</sup> Basler Zs., 1963, Abb. 31.
- <sup>33</sup> Exemplar im Basler Kupferstichkabinett.
- <sup>34</sup> Kat. 1960, 415. – Ein anderes liegengebliebenes Stück ist der Tritonenzug, erst im März 1525 bei Cratander in «Oecolampadii in Iesaiam prophetam commentariorum libri VI» (Kat. 1960, 416).
- <sup>35</sup> S. o. Anm. 27. – ALFRED HARTMANN, *Bonifacius Amerbach als Verwalter der Erasmusstiftung*, in: Basler Jb. 1957, S. 27.
- <sup>36</sup> Biblioth. mun. de Soissons, ms. 189, fol. 71, zit. in: Bull. du protestantisme français, X, Paris 1861, S. 37, u. XI, 1862, S. 30. – KOEGLER, in: THIEME-BECKER, II, S. 150 (s. o. Anm. 25).
- <sup>37</sup> SCHMID, A, Abb. 140; I, S. 218, mit Datum 1538: als sich Holbein und Faber in Paris trafen.
- <sup>38</sup> SCHMID, in: Jb. d. preuß. Kstslgen, 1899, S. 249.
- <sup>39</sup> Vgl. Abb. 77 bei TILMAN FALK, *Notizen zur Augsburger Malerwerkstatt des Älteren Holbein*, in: Zs. d. dtsch. Vereins f. Kstwiss., XXX, 1976, S. 13.
- <sup>40</sup> DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Die Öffentliche Kunstsammlung*, in: *Die Stadt Basel und ihre Umgebung*, Basel 1898, S. 159.
- <sup>41</sup> LUCAS WÜTHRICH, *Der «Holbeintisch», ein signiertes Werk von Hans Herbst*, in: NZZ, Sonntagsausg. Literatur u. Kunst, 24. Juli 1966.
- <sup>42</sup> Basler Zs. 1963, Abb. 18.
- <sup>43</sup> EMILE MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, 3<sup>e</sup> éd., Paris 1925, S. 211, Abb. 111.
- <sup>44</sup> Kat. 1960, 382, mit Abb. der Verkündigung an die Hirten, der Anbetung der Könige, der Flucht nach Ägypten, der Beweinung Christi und der Heiligen Sebastian, Martin, Georg und Christophorus. S. o. Anm. 3.
- <sup>45</sup> Kat. 1960, 386, mit Abb.; die Kopie CV, 393.
- <sup>46</sup> ALFRED WOLTMANN, *Hans Holbein und seine Zeit*, 2. Aufl., II, Nr. 213, S. 187.
- <sup>47</sup> SCHMID, I, S. 219.
- <sup>48</sup> KOEGLER, in: Festschr. Kstmus., 1936, S. 183.
- <sup>49</sup> KOEGLER, Basler Zs. 1940, S. 141. – Die erste datierte Arbeit des CV ist die Kopie (Kat. 1960, 393) nach dem von Lützelburger geschnittenen Titel der Kleopatra und des Tempelräubers Dionys (Kat. 1960, 386, mit Abb.) vom Februar 1523 bei Froben. Der nur im Probendruck überlieferte Metallschnitt trägt auf einem Schildchen die Jahrzahl 1523. Die Formulierung des Kommentars, Kat. 1960, 393, ist ungenau: Koegler meinte, CV habe eine erste Redaktion Holbeins mit dem Monument in Frontalansicht benutzt. Die Komposition hat es CV angetan. Eine 1524 datierte Kopie erschien in «Sphaerae atque astrum coelestium ratio, natura et motus» bei Johann Walder, Basel 1536; eine Kleopatra allein verwendete Froben 1526 in «Syngrammata clarissimorum viorum super verbis coenae domini» (!). Auch den Mutius Scaevola vom November 1523 bei Bebel (Kat. 1960, 396) hat er 1533 bei Georg Ulricher in Straßburg im Gegensinn variiert, ja sogar mit den beiden Gruppen des Tempelraubs durch Dionys in Umkehrung 1525 für «Ain sermon vom eelichen stand» von Urban Regius bei Simprecht Ryff in Augsburg kombiniert. Die Rahmung mit der «Speisung der 5000» aus der im August 1525 bei Adam Petri gedruckten Schrift des Johann Bugenhagen, «In regum ultimos libros annotationes» (Kat. 1960, 417), wiederholte er im Gegensinn für die 1526 bei Froschauer in Zürich erschienene Abhandlung Zwinglis «Vom waren und falschen Glauben», wobei er freilich die seitlichen und oberen Ranken mit Putten durch



Abb. 15 Kopien nach den acht Illustrationen Holbeins zur *Precatio dominica* des Erasmus von 1524 in Limoger Emailmalerei auf Kupfer. Art des Jean Courteys (tätig 1545–1586). Acht Plättchen (je H. 9 cm, B. 6 cm) in Basler Privatbesitz. [Vgl. Anm. 45]

Säulen und einen Flachgiebel ersetzte. Von Froschauers Titel zu Zwinglis «Hirt» (Kat. 1960, 406, Abb. in *Ulrich Zwingli*, Zürich 1919, Taf. 133) ließ Valentin Curio in Basel 1528 wiederum eine Nachbildung in Umkehrung für die «Institutiones astronomicae» von Joachim Ringelberg aus Antwerpen anfertigen, in der anstelle der seitlichen Trophäen reiche Kandelaber zu sehen sind, die CV dem Bildchen des Apostels Bartholomäus im «Hortulus animae» entnahm.

<sup>50</sup> Kat. 1960, 412, mit Abb. der Initiale I. – SCHMID, I, S. 241, Abb. 75q.

<sup>51</sup> In einem Brief aus Wittenberg vom 23. Januar 1531 an Simon Grynaeus preist Jacobus Milichius *Bebelium omnium chalcographum primum et principem esse, vere ac recte puto*. – W. TH. STREUBER, *Simonis Grynaei epistolae*, Basel 1847, S. 19. – Vgl. auch RUDOLF WACKERNAGEL, *Geschichte der Stadt Basel*, III, 1924, S. 443 und Anm. S. 91\*, sowie überhaupt seine glänzende Schilderung des Basler Buchdrucks und der Druckerherren, S. 166ff., 277ff., 439ff. und 452.

<sup>52</sup> Kat. 1960, 413, mit Abb.

<sup>53</sup> Kat. 1960, 403–406. – Abb. von Zwinglis «Hirt» in: *Ulrich Zwingli*, Zürich 1919, Taf. 133, des Davidtitels in: HEITZ-BERNOULLI (vgl. Anm. 9), S. 53, X, des kleinen Titels zum Alten Testament, *ibid.*, S. 49, VI.

<sup>54</sup> ALLEN, V, S. 470f.

<sup>55</sup> Kat. 1960, 383, mit Abb. – HEITZ-BERNOULLI (vgl. Anm. 9), S. 47, III. – In diesen Arbeiten für Petri tritt Lützelburger erstmals auf. 1522 arbeitet er noch in Mainz (SCHMID, in: Jb. d. preuß. Kstsgen, 1899, S. 246/247), 1522 ist auch der HN

signierte Holzschnitt des Kampfes von Bauern mit Waldmännern datiert, mit der unten angehängten Beischrift: HANNS LEVCZELBVRGER FVRMSCHNIDER (Reichsdruck 241). Lützelburger ist also erst im Laufe dieses Jahres nach Basel gekommen. Anfang 1523 trennt sich auch Faber von Froben und wendet sich im Titel mit Cleopatra und dem Tempelräuber Dionys (Kat. 1960, 386, mit Abb., vgl. oben S. 232) Lützelburger zu. Eine ähnliche Bezeichnung *Hanns Lützelburger formschnider genannt Franck* ist dem Probendruck des Totentanzalphabets von 1524 (Kat. 1960, 410, s. oben S. 246; Reichsdruck 240) beigefügt.

<sup>56</sup> Kat. 1960, 384, mit Abb. der Evangelisten Lukas und Matthäus. – SCHMID, A, Abb. 163 (Pfingsten), 166 (Lukas), 167 (Sturz des Paulus).

<sup>57</sup> Kat. 1960, 385. – PHILIPP SCHMIDT, *Die Illustrationen der Lutherbibel*, Basel 1962, S. 122 u. Abb. 67–71; *Das Wittenberger Septembertestament*, S. 93ff., Abb. 47–54, 56–58 u. 60, alle stark verkleinert.

<sup>58</sup> Kat. 1960, 389. – HEITZ-BERNOULLI (vgl. Anm. 9), S. 49, V.

<sup>59</sup> Kat. 1960, 390. – HEITZ-BERNOULLI (vgl. Anm. 9), S. 15, VIII. – Die spätere Verwendung des Titels wird schon von WOLTMANN, II, S. 159, erwähnt, ohne genauere Angaben. Schon 1524 ist er bei Sigmund Grimm und Simprecht Ryff in Augsburg in Melanchthons «Verzeichnung vnd kurtzliche anzaigung in das Euangelium Ioan[nis]», wobei die Signatur Lützelburgers getilgt und das Druckerzeichen Wolffs im Schildchen zu Füßen des Harpokrates durch das Bild eines wilden Männchens ersetzt wurden. 1545 kommt er nochmals

- unverändert, aber schon etwas mehr beschädigt, in einer antilutherischen Schrift. «Considerationes Iohannis Cochlei de futuro concordiae in religione tractatus Vuarmaciae habendo», bei Weißhorn in Ingolstadt vor.
- <sup>60</sup> Kat. 1960, 398. – MARIA NETTER, *Freiheit und Bindung in der Bibelillustration der Renaissance*, in: Schweiz. Gutenbergmuseum Bern, 1953, mit Abb. – PH. SCHMIDT, Abb. 86.
- <sup>61</sup> Kat. 1960, 399, mit Abb. des Passahmahl. – SCHMID, A, Abb. 151, 152. – PH. SCHMIDT, Abb. 89, 90.
- <sup>62</sup> PH. SCHMIDT, S. 149ff, Abb. 87, 88, 92–94.
- <sup>63</sup> Kat. 1960, 389. – SCHMID, A, Abb. 164, 165 u. 168. – PH. SCHMIDT, Abb. 100–106.
- <sup>64</sup> Kat. 1960, 403, 404. – SCHMID, A, Abb. 160, 161. – PH. SCHMIDT, mit Wiedergabe aller 5 Illustrationen, Abb. 95–99.
- <sup>65</sup> SCHMID, A, Abb. 162, 163, dazu S. 41.
- <sup>66</sup> Vgl. z. B. die Darstellung in den Glasgemälden von Königsfelden: EMIL MAURER, *Das Kloster Königsfelden*, Kdm. der Schweiz, Kt. Aargau, III, Basel 1954, Abb. 131, 133, 289.
- <sup>67</sup> PH. SCHMIDT, Abb. 54, 55, dazu Holbeins Redaktion: Abb. 67.
- <sup>68</sup> Kat. 1960, 380, mit Abb. – SCHMID, I, Abb. 78.
- <sup>69</sup> Kat. 1960, 363, mit Abb., und 383, mit Abb.
- <sup>70</sup> EMILE MÂLE, *Le vitrail français au XVe et au XVIe siècle*, in: ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'art*, IV, 2, Paris 1911, S. 789, und *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1925, S. 443ff. – ERIKA BILLETER-SCHULTZE, in: Basler Zs., 1963, S. 66ff.
- <sup>71</sup> ERIKA BILLETER-SCHULTZE, ibid., S. 60ff.
- <sup>72</sup> Die drei Männer bei Abraham: SCHMID, A, Abb. 152; das Passahmahl: SCHMID, A, Abb. 151, und PH. SCHMIDT, Abb. 89, die Zürcher Kopie in: *Ulrich Zwingli*, Zürich 1919, Taf. 156, Merians Kopie in: PH. SCHMIDT, Abb. 226; die Söhne Aarons bei PH. SCHMIDT, Abb. 90. Nur die beiden erstgenannten Bilder sowie die Erschaffung Evas sind von Lützelburger geschnitten, der Schnitt der Söhne Aarons ist so spröde, daß man sogar zögert, den Namen Hartmans auszusprechen.
- <sup>73</sup> SCHMID, in: Zs. f. Kstgesch., X, 1941/42, S. 271, und I, S. 252, A. S. 40, Abb. 148, 149. – PH. SCHMIDT, Abb. 91 (Bileam). – Holbein hat sich zwei mit der Erzählung nicht übereinstimmende Abweichungen erlaubt: Bileam schwingt statt der Geißel eine Keule und der Engel ein zweihändiges Schwert.
- <sup>74</sup> Kat. 1960, 352, Abb. S. 323. – SCHMID, A, Abb. 149, 150.
- <sup>75</sup> Kat. 1960, 347, 354, mit Abb.
- <sup>76</sup> KOEGLER, *Hans Herbst*, in: THIEME-BECKER, XVI, S. 452.
- <sup>77</sup> KOEGLER, ibid. – SCHMID, A, Abb. 148. – Vgl. auch meinen Abschnitt über Hans Herbst, in: Kat. 1960, S. 26.
- <sup>78</sup> MARIA NETTER (vgl. Anm. 60), S. 23f., Abb. 2, 7.
- <sup>79</sup> DIETER KOEPLIN und TILMAN FALK, *Lukas Cranach*, Kat. d. Ausst. Basel, 1974, I, S. 180, Abb. 151–154.
- <sup>80</sup> MARIA NETTER, S. 24, Abb. 8. – PH. SCHMIDT, Abb. 132.
- <sup>81</sup> MARIA NETTER, S. 10ff. – SCHMID, A, Abb. 169, 172. – PH. SCHMIDT, Abb. 100–106.
- <sup>82</sup> HEITZ-BERNOULLI (vgl. Anm. 9), S. 49, VI.
- <sup>83</sup> Noch am 26. Juni 1530 meinte Holbein, vor die Bannherren geladen: *man müsz im den tisch* (das neue Abendmahl) *basz* (besser) *uslegen eh er gang*. – PAUL ROTH, *Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation*, IV, 1941, S. 491. – Auch Bonifaz Amerbach sprach in ähnlichem Sinne.
- <sup>84</sup> SCHMID, II, S. 306ff.
- <sup>85</sup> Zentralbibliothek Zürich, Ms. A 2, S. 150.
- <sup>86</sup> DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früherer Basler Zeit*, in: Basler Zs., IV, 1905, S. 33ff. – THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN, *Über Zeit und Anlaß des Flugblattes: Luther als Hercules germanicus*, ibid., S. 48ff.
- <sup>87</sup> Die Widmung bei ALLEN, V, S. 99ff.
- <sup>88</sup> ALLEN, V, S. 125ff.
- <sup>89</sup> GOTTFRIED KINKEL, *Hans Baldung*, in: Künstlerlexikon von J. MEYER, II, S. 636. – Kat. Ausst. *Hans Baldung*, Karlsruhe 1968, II B, XXXVII, 1, S. 375, mit Abb.
- <sup>90</sup> FRITZ BAUMGARTNER, *Hans Baldungs Stellung zur Reformation*, in: Zs. f. d. Gesch. d. Oberheins, XIX, 1904, S. 249ff.
- <sup>91</sup> KOEGLER, *Ergänzungen*, in: Jb. d. preuß. Kstsgen, XXVIII, 1907, Beiheft, S. 104; *Hans Herbst*, in: THIEME-BECKER, XVI, 1923, S. 452.
- <sup>92</sup> Kat. 1960, 407. – Abb. in: *Ulrich Zwingli*, Zürich 1919, Taf. 160.
- <sup>93</sup> KOEGLER, in: Monatsh. f. Kstwiss., 1911, S. 398. – PETER OCHS, *Geschichte von Stadt und Landschaft Basel*, V, 1821, S. 460. – Nicht «zu Beginn des März 1524», wie RUDOLF WACKERNAGEL, *Gesch. d. Stadt Basel*, III, S. 352, angibt.
- <sup>94</sup> ALLEN, V, S. 571. – Vgl. oben S. 235.
- <sup>95</sup> Kat. 1960, 408. – Abb. verkleinert in: GEORG HIRTH, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch*, II, München 1883, S. XV.
- <sup>96</sup> Kat. 1960, 391.
- <sup>97</sup> THOMAS MUCHAL-VIEBROCK, *Ein Beitrag zu den Zeichnungen Hans Holbeins d.J.*, in: Münchener Jb. f. bild. Kst., 1931, S. 156ff. – HANS REINHARDT, *Huit dessins de Hans Holbein au musée de Lille*, in: Revue du Louvre et des Musées de France, II, 1961, S. 11ff. – *Le XVIe siècle européen, Peintures et dessins dans les collections publiques de France*, Ausst. Paris, Petit Palais, 1965, Nr. 169–176. – Auch SCHMID hat die Zeichnungen als Arbeiten Holbeins anerkannt, in: I, S. 56, 67, 76, 78, 88.
- <sup>98</sup> ...sed Erasmo Roterodamo instante epistolis postea nihil Lutheranum impressit, in: *Das Chronicon des Konrad Pellikan*, hg. d. BERNHARD RIGGENBACH, Basel 1899, S. 75.
- <sup>99</sup> Holbein hat dieses meines Wissens ungewöhnliche Motiv 1535 im Titel der *Coverdale-Bibel* nochmals aufgegriffen. – SCHMID, II, S. 405, Abb. 99.
- <sup>100</sup> *Apostelges.*, 1, 26 und 9, 27; *Galaterbrief*, 1, 17–19.
- <sup>101</sup> Waren konfessionelle Gründe die Ursache? Cratander, für den Faber seither am meisten arbeitete, war der Drucker Öcolampads.
- <sup>102</sup> Dieses Oberstück bei SCHMID, I, Abb. 65; der Titel des *Mis-sale speciale* in: Kat. 1960, 363, mit Abb. – Höchst seltsam und ungewöhnlich ist auch der über den Wassern schwiebende, von Gott als *Filius meus dilectissimus* (Markus, 1, 11) gesegnete Christus im Strahlenkranz auf fol. 113<sup>v</sup> des gleichen Drucks von 1523, der offenbar die katholische Maria im Strahlenkranz ersetzen sollte. Abb. bei KOEGLER, in: Jb. d. preuß. Kstsgen, 1907, S. 102, Abb. 127.
- <sup>103</sup> Für die Basler Universitätsbibliothek, die bisher nur die Ausgaben von 1525 und 1527 besaß, hat Herr Dr. F. Hieronymus soeben ein Exemplar des Erstdrucks von 1524 erwerben können.
- <sup>104</sup> Die Bebelschen Evangelistenzeichen: Kat. 1960, 413, mit Abb.
- <sup>105</sup> GEORG HIRTH, *Hans Holbeins Totentanz, Simulachres & historiees faces de la mort*, Faksimileausgabe, München 1903. – Kat. 1960, 418, mit Abb. (Herzog, Kaiserin, Bauer und Bischof). – SCHMID, A, Abb. 174–182 (Papst, Kaiser, König, Ratscherr, Sternseher, Nönnlein, Spieler, Fuhrmann und Bauer).
- <sup>106</sup> EMILE MÂLE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1926, S. 378ff.
- <sup>107</sup> Fragment im Histor. Museum Basel.
- <sup>108</sup> MÂLE, Abb. 111, 112.
- <sup>109</sup> Kat. 1960, 410, mit Abb.: A (Aufbruch der Skelette), D (Der niedergestürzte König), V (Der Tod mit dem Bauern auf dem galoppierenden Pferd). Reichsdruck 240.
- <sup>110</sup> ARNOLD PFISTER, *Über Tod und Totentänze*, in: Kat. Henning Oppermann, 414, o.J., und in: Basler Bücherfreund, III, Heft 2/3, Nov. 1927, S. 111ff. – Für die Mitteilung des Datums danke ich Frau Dr. Margarethe Pfister-Burkhalter.

- <sup>111</sup> SCHMID, I, S. 257.
- <sup>112</sup> SCHMID, *Holbeins Totentanz ein politisches Bekenntnis*, in: Schweiz. Monatsh. f. Politik u. Kunst, VIII, Heft 4, Juli 1928, wieder abgedruckt in: G.S., S. 250ff.; I, S. 269f.
- <sup>113</sup> ALFRED WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit*, 2. Aufl., Leipzig 1874, S. 270.
- <sup>114</sup> Der Freibrief im Nachlaß von Holbeins Frau Elsbeth, 1549, in: EDUARD HIS, *Die Basler Archive über Hans Holbein d.J., seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen*, Sep. aus «Zahns Jb. f. Kstwiss.», III, Basel 1870, S. 32: *Item j frigett brieff, von keyser Maximiliano erlangt.*
- <sup>115</sup> HIS (vgl. Anm. 114), S. 39ff. – HANS REINHARDT, *Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d.J., Nachforschungen zur Entstehungsgeschichte und Aufstellung des Gemäldes*, in: ZAK, XV, 1954/55, S. 244ff.
- <sup>116</sup> KOEGLER, *Beiträge*, in: Monatsh. f. Kstwiss., IV, 1911, S. 398f.
- <sup>117</sup> Sacharia, 13, 7.
- <sup>118</sup> Am Hause «Zum Tanz», im Metallschnitrahmen mit Bauerntanz und Fuchsjagd vom Februar 1523 bei Cratander (Kat. 1960, 387), im Bauernalphabet vom April 1524 bei Froben (Kat. 1960, 409) sowie im in der Ausstellung 1960 übersehenen Titel mit Bauerntanz, Musikanten, Instrumenten und bekrönendem Kinderreigen, in Metall von CV, erst 1526 in «P. Ovidii Nasonis opera», bei Heinrich Petri.
- <sup>119</sup> HIS (vgl. Anm. 114), S. 50ff. – RUD. WACKERNAGEL, *Geschichte der Stadt Basel*, III, 1924, erwähnt S. 51\* aus den Gerichtsakten (E 9, fol. 178) den Nachlaß eines anderen *Hans formenschnider* schon ein Jahr zuvor; wahrscheinlich handelt es sich um Hans Herman, von dem seit dem Alten Testament bei Adam Petri vom *Christmon* 1523 keine Arbeit mehr nachzuweisen ist.
- <sup>120</sup> ALLEN, V, S. 470f. – ALFRED HARTMANN, in: Basler Jb. 1957, S. 27.
- <sup>121</sup> SALOMON VÖGELIN, *Ergänzungen*, in: Rep. f. Kstwiss., II, 1879, S. 338.
- <sup>122</sup> HANS REINHARDT, *Hans Holbein*, Paris 1938, S. 11. – ALFRED HARTMANN, in: Basler Jb. 1957, S. 27f.
- <sup>123</sup> Brief vom 26. Sept. 1873, in: *Jacob Burckhardt, Briefe*, herausgegeben von Max Burckhardt, V, Basel 1963, S. 211.
- <sup>124</sup> WILHELM LUEBKE, *Geschichte der Renaissance in Frankreich*, in: Gesch. d. neueren Baukst. von Jacob Burckhardt und Wilhelm Luebke, Stuttgart 1868, S. 61. – PAUL VITRY, *L'architecture de la Renaissance en France*, in: ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, IV, 2, Paris 1911, S. 513–514.
- <sup>125</sup> HANS REINHARDT, *Hans Holbein*, Paris 1938, S. 8.
- <sup>126</sup> ALLEN, V, S. 470, dazu auch S. 307, 331, 352, 365, 382, 385, 424, 426, 434, 436, 534.
- <sup>127</sup> Im Druck von 1538 (vgl. Anm. 105), fol. A iiijv.
- <sup>128</sup> HIS (vgl. Anm. 114), S. 53f.
- <sup>129</sup> KOEGLER, in: *Festschrift* 1936, S. 180. – Auffällig ist auch das aufgehängte Schildchen im Tantalustitel bei Froben von 1521 (Kat. 1960, 366, mit Abb.; oben Abb. 1). Zeigt es an, daß Faber der Mittelsmann und Auftraggeber war?
- <sup>130</sup> Nur ausnahmsweise haben die Formschnieder Holbeins Initialen angebracht, so nur im «Mutius Scaevola» und im Titel in Form einer Nische, beide bei Froben 1516 (Kat. 1960, 339 u. 341; Abb. in: HEITZ-BERNOULLI [vgl. Anm. 9], S. 23, I), dann auf der «Cebestafel» B, bei Cratander, Sept. 1521, neben der Bezeichnung HERMAN (Kat. 1960, 370), auf Fabers Kopie (nicht im Original!) des Rahmens mit den beiden Putten an den Säulen (Kat. 1960, 377; Abb. SCHMID, in: Jb. d. preuß. Kstsgen, 1899, S. 240, 241); ob auf der «Cebestafel» D, bei Curio, März 1522, mit den ineinander geschobenen Buchstaben HH Hans Holbein oder Hans Herman gemeint ist (Kat. 1960, 370), bleibt ungewiß.
- <sup>131</sup> GEORG HIRTH, *Hans Holbein d.J. Bilder zum Alten Testament*, München 1884, Faksimile d. Lyoner Ausg. v. 1538. – Kat. 1960, 423, mit Abb. des Segens Jacobs, Abisag vor David, des Erzählers der Chronik, der Rückkehr nach Jerusalem. – SCHMID, A, Abb. 173, 184, 186, 188–194: Abrahams Opfer, Hosea, der Erzähler der Chronik, das Wegtragen der Tempelgeräte, Salomos Tempelweihe, die eheerne Schlange, der Zug durchs Rote Meer, Wein- und Ackerbau mit Moses in Landschaft, Jeremias (stets fälschlich als Jonas gebraucht: die Omarmoschee bezeichnet die Stadt nicht als Ninive, sondern dem Brauch gemäß als Jerusalem), Jesajas, Habakuk. – Eine schöne Ausgabe der Bilder, mit einem Nachwort von MARIA NETTER, Birkhäuser, Basel 1944. – Für die Übernahme der erklärenden Bilder aus der Postille des Nicolaus von Lyra über Lyoner Nachdrucke der Venezianer Mallermi-Bibel, s.: NETTER (vgl. Anm. 60).
- <sup>132</sup> Die Datierung in die Zeit der späten Rathausbilder 1530 durch SCHMID in Art. *Hans Holbein d.J.*, in: THIEME-BECKER, XVII, Leipzig 1924, S. 346.
- <sup>133</sup> Erstverwendung in der Lyoner «Vulgata» 1538 und nicht im Bilderbuch «Historiarum veteris instrumenti icones», nachgewiesen im Kat. 126 von E.P. GOLDSCHMIDT & Co., London, Mai 1963, S. 18: die linke Randlinie des «Opfers Abrahams» in der Vulgata noch intakt, in allen späteren Abdrucken mit kleinem Ausbruch.
- <sup>134</sup> Abb. in: *Ulrich Zwingli*, Zürich 1919, Taf. 145.
- <sup>135</sup> KOEGLER, *Holzschnitte für Sebastian Münsters «Instrument der zwei Licher*, in: Jb. d. Preuß. Kstsgen, XXXI, 1910, S. 255, dazu Abb. 1 und Schlußvignette.
- <sup>136</sup> Kat. 1960, 356. – Abb. in: *Basel*, Denkschrift zur Erinnerung an die vor 2000 Jahren erfolgte Gründung der *Colonia Raurica*, Basel/Olten 1957, S. 167. – Dieser Holzschnitt und die folgenden waren SCHMID in seinem Aufsatz über *Die Baseler Verleger* im Jb. d. preuß. Kstsgen, 1899, S. 262, noch nicht bekannt.
- <sup>137</sup> Kat. 1960, 356.
- <sup>138</sup> Kat. 1960, 426. – EMIL MAJOR, *Basler Horologienbücher mit Holzschnitten von Hans Holbein d.J.*, in: Monatsh. f. Kstwiss., 1911, S. 71ff.
- <sup>139</sup> Kat. 1960, 427. – MAJOR (vgl. Anm. 138).
- <sup>140</sup> GILHOFER und RANSCHBURG, Kat. 49, Nr. 181.
- <sup>141</sup> Kat. 1960, 430. – MAJOR (vgl. Anm. 138).
- <sup>142</sup> Kat. 1960, 429. – Einziges erhaltenes Exemplar in der Berner Stadt- und Universitätsbibliothek, entdeckt von KOEGLER, *Einige Basler Kalender des XV. und der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, in: Anz. f. schweiz. Altertud., 1909, S. 339.
- <sup>143</sup> Kat. 1960, 428. – KOEGLER, *Ergänzungen*, in: Jb. d. preuß. Kstsgen, XXVIII, 1907, S. 102ff.
- <sup>144</sup> JOACHIM STAEDTKE, *Anfänge und erste Blütezeit des Zürcher Buchdrucks*, Zürich 1965, S. 72f., mit Abb.
- <sup>145</sup> Dieses Teilstück in: SCHMID, A, Abb. 195.
- <sup>146</sup> Diese bisher ungedeutete Figur ist die eines Weitgereisten, von dem 1515 bei Johann Meister in Augsburg ein Bericht mit Titelbild und vielen, z.T. interessanten Illustrationen von Jörg Breu erschien: *Die Ritterlich un lobwirdig rayß des gestrengen un überall ander weyt erfahren ritters und Lantfarers herren Ludowico vertomanus von Bolonia, sagent von den landen Egypto, Syria von beyden Arabia, Persia, India und Ethiopia...* – MAX GEISBERG, *Die deutsche Buchillustration der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, 1. Jg., Heft 5, München 1931, Taf. 211–218, Abb. 431–474. – Frdl. Mitt. von Herrn Dr. Tilman Falk.
- <sup>147</sup> Kat. 1960, 424. – KOEGLER, *Holzschnitte für Seb. Münsters Instr. d. zwei Licher*, in: Jb. d. preuß. Kstsgen, 1910, S. 247ff., mit 22 z.T. originalgroßen Abb. – Eine verkleinerte Reproduktion in: H. KNACKFUSS, *Holbein der Jüngere*, Künstler-Monographien, 5. Aufl., Bielefeld u. Leipzig 1914, Abb. 122, S. 111.
- <sup>148</sup> Kat. 1960, 425, mit Abb. – KOEGLER (vgl. Anm. 147).

- <sup>149</sup> KOEGLER (vgl. Anm. 147), S. 266ff.
- <sup>150</sup> Das Basler Kupferstichkabinett besitzt solcherart vorgezeichnete Stöcke in den berühmten, zum Glück zum allerkleinsten Teil geschnittenen Bildern zu den Komödien des Terenz, die von Daniel Burckhardt-Werthemann zuerst dem jungen Dürer zugeschrieben wurden. Alle abgeb. bei ERICH ROEMER, *Dürers ledige Wanderjahre*, in: Jb. d. preuß. Kstsgen., XLVII, 1926, und XLVIII, 1927.
- <sup>151</sup> Straßburger Bürgerbuch, Arch. mun., S. 260. – CHARLES WITTMER et CHARLES MEYER, *Le livre de bourgeoise de la ville de Strasbourg*, II, 1954, S. 809. – HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte*, III, *Der Oberrhein*, I, Stuttgart, 1936, S. 276f.
- <sup>152</sup> Froschauer erwähnt Vogtherrs Namen in einem Brief an Johann Stumpf vom 20. Nov. 1544. – STAEDTKE, S. 88.
- <sup>153</sup> STAEDTKE, S. 102.
- <sup>154</sup> LEONHARD FUCHS, *De historia stirpium commentarii insignes, apud Isengrin, Basileae M.D. XLII.*
- <sup>155</sup> Kat. 1960, 431, mit Abb.
- <sup>156</sup> SCHMID, II, S. 405, Abb. 99.
- <sup>157</sup> STAEDTKE, S. 94.
- <sup>158</sup> L. A. SHEPPARD, in: British Museum, General Catalogue of Printed Books, XVII, London 1965, col. 17. – CAMPBELL DODGSON, *Woodcuts designed by Holbein for English printers*, in: The Walpole Society, XXVII, 1938/39, S. 1ff., kannte Sheppards Feststellung und hat sie übernommen, leider ohne Kommentar, der von seiner Seite außerordentlich wertvoll gewesen wäre.
- <sup>159</sup> SCHMID, A, S. 37 u. Abb. 129, mit Datierung: 1536.
- <sup>160</sup> JAMES E. WALSH and PHILIP HOFER, *A new Holbein attribution*, in: The Harvard Library Bulletin, 1974, S. 42ff., mit Abb.
- <sup>161</sup> HANS REINHARDT, *Ein unbekannter Holzschnitt Hans Holbeins d.J.*, in: ZAK, XXXII, 1975, S. 135ff., Abb. 2.
- <sup>162</sup> KOEGLER, *Beiträge*, in: Monatsh. f. Kstwiss., 1911, S. 398. – Zentralbibl. Zürich, Gal. II, App. 621. – Vor kurzem ist es Herrn Dr. Tilman Falk gelungen, ein Bändchen für das Basler Kupferstichkabinett zu erwerben, das nach den kleinen Bildchen von Hans Sebald Beham aus der Bibel von 1534 bei Christian Egenolph in Frankfurt die beiden von Wendel Rihel in Straßburg 1540 und 1541 herausgegebenen Teile der «Leien Bibel» enthält: Bilder zum Alten und zum Neuen
- Testament, von hohen meistern gerissen und als Vorlagen für Moler und Bildwürker bestimmt; für das Titelblatt ist jeweils der Holzstock mit der Holbeinkopie verwendet.
- <sup>163</sup> Kat. 1960, 431, mit Abb. – SCHMID, A, Abb. 196. – KOEGLER, *Holzschnitt-Bildnisse von Erasmus und Luther*, in: Jber. d. Öff. Kstlg Basel, 1920, S. 35ff., mit Abb.
- <sup>164</sup> Das Historische Museum Basel besitzt ein vollständiges Spiel dieser Art sowie ein kleines in der ursprünglichen Kassette.
- <sup>165</sup> HANS ROETTINGER, *Hans Weiditz der Petarkameister*, Straßburg, 1904, S. 92, Nr. 55. – GEORG HIRTH, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch*, II, München 1883, Abb. auf S. V.
- <sup>166</sup> ALFRED HARTMANN, *Bonifacius Amerbach als Verwalter der Erasmusstiftung*, in: Basler Jb., 1957, S. 28.
- <sup>167</sup> KOEGLER (vgl. Anm. 1).
- <sup>168</sup> Kat. Ausst. *Cranach*, Basel 1974, Farbtaf. 9, bei S. 160.
- <sup>169</sup> Kat. 1960, 433, mit Abb. – SCHMID, II, Abb. 98.
- <sup>170</sup> EMIL MAJOR, *Erasmus von Rotterdam*, Basel 1926, S. 29f., mit Abb. des Rings im Histor. Museum Basel.
- <sup>171</sup> So im Exemplar des Bonifacius Amerbach, in der Basler Universitätsbibliothek, und in dem des Frey-Grynaeums.
- <sup>172</sup> Zeichnung in Windsor: GANZ 42. – PARKER, *The drawings of Hans Holbein of his Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford/London 1945, Nr. 37, S. 46. – Darnach der 1535 datierte Metallschnitt in Bourbons *Paidagogeion*, bei Jean Barbous 1536 in Lyon. – Kat. 1960, 434. – SCHMID, A, S. 44, Abb. 198. – PARKER, S. 46. – Bourbon hat wohl den Stock nach Lyon mitgenommen und dort schneiden lassen.
- <sup>173</sup> KURT KUSENBERG, *Le Rosso*, Paris 1931. – PAOLA BAROCCHI, *Il Rosso Fiorentino*, Rom 1950.
- <sup>174</sup> Vgl. oben S. 235.
- <sup>175</sup> HIS (vgl. Anm. 114), S. 23ff. – Philipp Holbein kam zu David nicht in die Lehre, wie stets gesagt wird, denn nach dem Zeugnis des Familienbilds von 1528 mußte er 1538 rund 18 Jahre alt sein, also ein bereits ausgelernter Goldschmied, der aber nach den Satzungen der Basler Hausgenossen zu noch sechs Gesellenjahren zu absolvieren hatte. – ULRICH BARTH, *Die Basler Goldschmiede*, noch ungedruckte Diss. d. Univ. Basel, 1975.
- <sup>176</sup> SCHMID, A, S. 38 u. Abb. 140; II, S. 364.
- <sup>177</sup> Kat. 1960, 436, mit Abb. – SCHMID, A, S. 44 u. Abb. 204.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 3, 7: Universitätsbibliothek Basel  
 Abb. 2, 3: Photomontage Steiner & Co., Basel  
 Abb. 4, 5, 8, 10, 14: Kupferstichkabinett Basel  
 Abb. 6, 11, 13: Zentralbibliothek Zürich  
 Abb. 9: nach Postkarte  
 Abb. 12: Graphische Sammlung München  
 Abb. 15: Historisches Museum Basel