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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 55 (1998)

Heft: 2-4: Hans Holbein der Jüngere

Artikel: Der Bart des Phiosophen : Holbeins Amerbach-Porträt : neu gesehen im Lichte eines bisher nicht beachteten Epigramms

Autor: Dill, Ueli

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169555

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: 11.01.2026

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

Der Bart des Philosophen

Holbeins Amerbach-Porträt – neu gesehen im Lichte eines bisher nicht beachteten Epigramms[1]

von Ueli Dill

Auf der Universitätsbibliothek Basel liegen bisher nicht beachtete Entwürfe zu einem Bildepigramm, die sich aufgrund von Inhalt und Schrift zweifelsfrei Bonifacius Amerbach zuweisen lassen. Da sie für die Interpretation zweier Holbein-Werke, des Porträts von Bonifacius Amerbach und der Zeichnung «Mann mit Schlapphut» (der neuerdings auch mit Bonifacius Amerbach identifiziert worden ist),[2] nicht unwesentlich sein dürften, seien sie hier vorgestellt.[3]

Im ersten Teil des Artikels wird der Inhalt des Konvoluts, in dem das Epigramm überliefert ist, kurz geschildert, da seine Kenntnis für die Interpretation unseres Epigramms wichtig ist und weil das Konvolut auch andere kunsthistorisch interessante Gedichte enthält. Die Inhaltsangabe ist verknüpft mit einer Rekonstruktion der Chronologie der Entstehung. Im zweiten Teil folgen eine Transkription des Epigramms samt seinen Vorstufen und ein Versuch, diese Vorstufen chronologisch zu situieren. Im dritten Abschnitt wird das Epigramm interpretiert, und es werden erste Schlussfolgerungen, die man für Holbeins Produktion daraus ziehen kann, skizziert. Der vierte Abschnitt gilt dem Bart, der im Zentrum des Epigramms steht, und seiner Bedeutung. Im fünften Abschnitt schliesslich folgt eine Rekonstruktion des aus dem Epigramm erschlossenen Diptychons, welches Amerbach offenbar geplant hat, das aber nicht ausgeführt worden ist.

1. Das Konvolut
(Basel UB: F VI 52, Nr. 3–6 und C VIa 73, fol. 407r. 412r)

Auf der Universitätsbibliothek Basel wird unter den Signaturen F VI 52, Nr. 3–6 und C VIa 73, fol. 407r und 412r eine Reihe von Entwürfen zu lateinischen und griechischen Epigrammen aufbewahrt, die alle in den Jahren 1518–1519 entstanden sind. Geschrieben hat sie Bonifacius Amerbach, der Basler Jurist, Freund und Nachlassverwalter des Erasmus von Rotterdam.[4] Amerbach steht auch als Verfasser fest, da es sich eindeutig um Entwürfe handelt, nicht um Kopien fremder Texte.

Man kann die Gedichte in drei Gruppen einteilen:

a) lateinische metrische Nachbildungen von griechischen Gedichten aus der «Anthologia Planudea». Diese Sammlung von ungefähr 2400 griechischen Epigrammen hatte der Mönch Maximus Planudes um 1300 zusammengestellt. Sie lag zu Amerbachs Zeit gedruckt vor. Amerbach selber besass ein noch heute erhaltenes Exemplar der Ausgabe der Sammlung, die Aldus Manutius 1503 gedruckt hatte.[5]

b) lateinische Gedichte auf eine gewisse Catharina.

c) was uns hier besonders interessiert: griechische und lateinische Epigramme, die als Aufschriften für Porträts bestimmt waren.

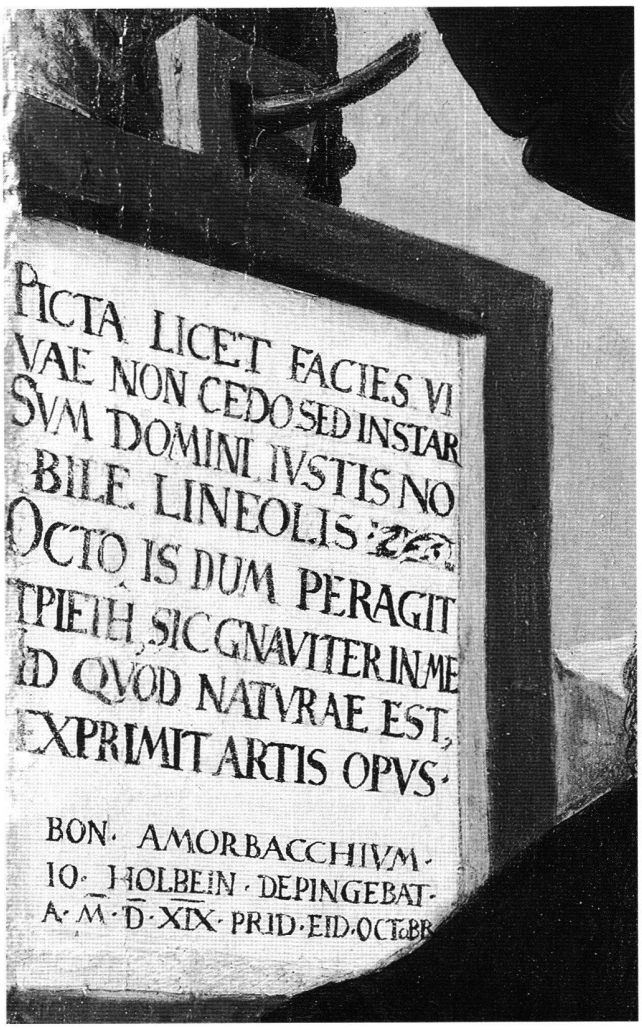

Abb. 1 Bonifacius Amerbach, von Hans Holbein d. J., 1519, Ausschnitt. Gefirnisste Tempera auf Tannenholz. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Inv.-Nr. 314.

Wichtig ist, dass die Gedichte alle eng miteinander zusammenhängen. Dies wird einerseits daraus ersichtlich, dass Amerbach immer wieder dieselben Verse oder Versteile verwendet, die ihrerseits oft Übersetzungen aus den griechischen Gedichten sind. Anderseits zeigen auch die in den Entwürfen genannten Daten, dass der ganze Komplex

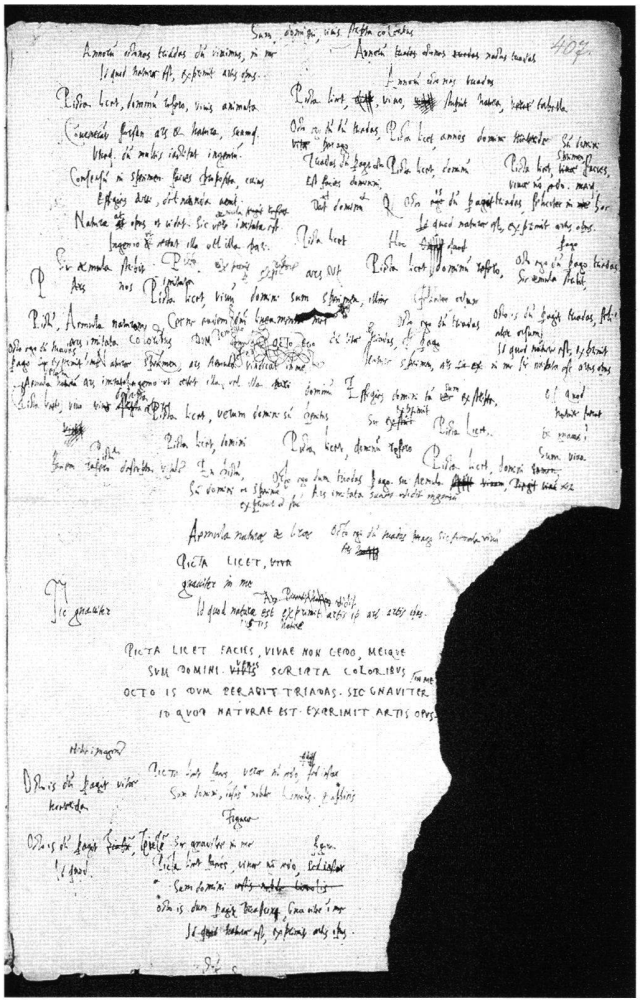

Abb. 2 Entwürfe zum Epigramm auf Hans Holbeins Amerbach-Bildnis, von Bonifacius Amerbach, 1519. Basel, Universitätsbibliothek, Mscr. C VIa 73, fol. 407r.

innerhalb kurzer Zeit entstanden ist, nämlich eben 1518–1519. Uns interessieren hier nur die Bildepigramme, im besonderen zwei, die für Porträts von Bonifacius Amerbach selbst bestimmt waren.

Für die Abfassungszeit gibt es verschiedene Hinweise.

1. Das früheste erwähnte Datum ist März 1518. Es findet sich in einem griechischen Epigramm, das für ein Bildnis Philipp Voyts bestimmt war, das Hans Baldung malen sollte. Allerdings handelt es sich dabei bereits um eine zweite Fassung (C VIa 73, fol. 412r). Die erste, undatierte, dürfte etwas, aber kaum viel früher entstanden sein (F VI 52, Nr. 6v). Anlass war vielleicht eine entsprechende Bitte Voyts.[6] Das Epigramm ging Amerbach, wie aus dem Manuskript klar ersichtlich ist, keineswegs leicht von der Hand. Er versuchte, aus Wendungen, die er Homer und der «Anthologia Planudea» entlehnt hatte, einen einigermassen sinnvollen Cento zu kompilieren. Man kann wohl eine intensive Lektüre der Anthologie voraussetzen.[7] Dies dürfte Amerbach neben anderem dazu verleitet haben, einige Gedichte, die ihm besonders gefielen, ins Lateinische zu übertragen. Dabei kopierte er zuerst den griechischen Originalwortlaut und liess dann seine eigenen metrischen Übertragungen folgen. Die übersetzten Gedichte unterstrich er grösstenteils in seiner Aldine.

2. Ein etwas späteres Datum steht nach den ersten drei erhaltenen Epigrammen aus der «Anthologia Planudea» am Rande: «M D XVIII. Pasche», das heisst 4. April 1518 (F VI 52, Nr. 3, fol. 1r). Es folgen weitere Epigramme aus der Anthologie, nun meist erotischen Inhalts. In einige ist, abweichend von der griechischen Vorlage, der Name Catharina eingebaut (F VI 52, Nr. 3, fol. 1r–2v). Dieser noch nicht identifizierten Catharina gelten dann mehrere eigene Epigramme Amerbachs, für die sich bisher keine Vorlage hat ausfindig machen lassen (F VI 52, Nr. 3, fol. 2v–4r). Ob es sich um seine eigene Geliebte handelte – eine solche ist für seine Freiburger Zeit belegt[8] – oder ob er allenfalls, einem Cyrano de Bergerac vergleichbar, wiederum für einen Freund dichtete, muss vorderhand offenbleiben. Auch die Titel «Ad suam Cath.», «Ad suam animam Cath.», «Ad suas delitias C.» erlauben keine Entscheidung.

Es folgt eine weitere Gefälligkeitsarbeit, ein lateinisches Epigramm, welches für ein Porträt eines gewissen Georg Coler bestimmt war, das wiederum Baldung malen sollte.[9] Genauer datieren lassen sich die betreffenden Entwürfe nicht (F VI 52, Nr. 3, fol. 4v; Nr. 4, fol. 1r–v). Vermutlich entstanden sie erst nach der dritten Fassung des oben erwähnten Epigramms für Voyt.

3. Letztere jedoch ist auf Mai/Juni 1518 datiert (F VI 52, Nr. 6, fol. 1r).

4. Ins Jahr 1519 gehört dann die Abfassung des Epigramms, das schliesslich auf das erhaltene Porträt Amerbachs von Holbein (Tafel 4 und Abb. 1) zu stehen kam, welches das Datum des 14. Oktobers 1519 trägt.[10] Das Datum muss jedoch nicht das wirkliche Ende der Arbeit am Bild bezeichnen, da es Amerbachs Geburtstag ist.

a)

PICTA LICET FACIES VIVAE NON CEDO SED INSTAR
SVM DOMINI IVSTIS NOBILE LINEOLIS.
OCTO IS DUM PERAGIT TPIETH, SIC GNAVITER IN ME
ID QVOD NATVRAE EST, EXPRIMIT ARTIS OPVS.
BON · AMORBACCHIVM ·
IO · HOLBEIN · DEPINGEBAT ·
A · M · D · XIX · EID · OCTOBR

Wenn auch nur ein gemaltes Gesicht, stehe ich doch dem lebendigen nicht nach, sondern bin ein Ebenbild meines Herrn, ausgezeichnet durch richtige (d. h. der Wirklichkeit entsprechende) Linien. Zum Zeitpunkt, da er acht Dreijahresabschnitte vollendet, gibt das Kunstwerk mit Fleiss in mir das wieder, was sein Wesen ist.
Jo(hannes) Holbein war am 14. Oktober 1519 daran, Bon(ifacius) Amerbach zu malen.

Die hier abgedruckte Fassung entspricht der letzten von Holbein gemalten. Zuerst hatte Holbein jedoch einen leicht differierenden Text angebracht, wie ein Infrarotreflektogramm des Gemäldes zeigt:[11]

b)
PICTA LICET FACIES VIVAE NON CEDO *MEIQUE*
SVM DOMINI IVSTIS *SCRIPTA COLORIBVS.*
OCTO IS DUM PERAGIT TPIETH, SIC GNAVITER IN ME
ID, QVOD NATVRAE EST, EXPRIMIT ARTIS OPVS.

Die kursiv gegebenen Stellen muss Holbein auf Amerbachs Wunsch hin abgeändert haben, da die eine einen metrischen Fehler aufweist.[12] Ein erhaltenes Blatt (Basel, UB: C VIa 73, fol. 407r) zeigt uns denn auch, wie mühsam Amerbach um die endgültige Form dieses Gedichts gerungen hat (Abb. 2).[13] Verschiedene Versstücke, die er nach Ausweis dieses Blatts in Erwägung zog, findet man auch in den bereits erwähnten Entwürfen für ein Porträt G. Colers. Bezeichnenderweise ist weder die Fassung, die Amerbach Holbein übergab (b), noch die korrigierte endgültige (a) auf dem erhaltenen Blatt zu finden: Sie wurden aus verschiedenen auf dem Blatt erwogenen Varianten kompiliert. Eine Version allerdings ist unten auf dem Blatt, etwas separiert vom Rest, in Majuskeln geschrieben. Amerbach wird sie zu einem bestimmten Zeitpunkt als die endgültige betrachtet haben.[14] Die endgültige Fassung (a) steht allerdings auf einem anderen Papierbogen, der uns im nächsten Abschnitt beschäftigen wird.

Sehen wir von dieser ab, lässt sich der ganze Komplex also auf März 1518 bis Oktober 1519 datieren. Bonifacius Amerbach lebte während dieser Zeit zunächst noch in Freiburg, wo er Rechtswissenschaft studierte, im Hause des Rechtsgelehrten Ulrich Zasius. Dieser betrieb eine Privat-Burse, u. a. um möglichst viele Studenten an sich zu binden. Amerbach scheint dort den Mittelpunkt eines fröhlichen Kreises humanistisch gesinnter Studenten gebildet zu haben.[15] Das Verfassen von Gedichten dürfte zum nicht unwichtigen Zeitvertreib der jungen Leute gehört haben. Die Übersetzungen aus dem Griechischen, die Liebesgedichte und die Bildepigramme für Porträts von Freunden geben uns eine Ahnung vom Charakter dieses Kreises. Die Anregung zum Dichten und vor allem zur Beschäftigung mit der «Anthologia Planudea» kam – wenn sie überhaupt nötig war – vermutlich von den beiden 1518 bei Froben in Basel erschienenen Bänden mit Gedichten von Erasmus von Rotterdam und Thomas Morus. Der Band mit Erasmus' Gedichten wurde von Bonifacius' Bruder Bruno Amerbach zusammen mit dem gemeinsamen Freund Beatus Rhenanus vorbereitet.[16] Rhenanus hatte mit den Amerbach-Brüdern schon 1511–1513 bei Johannes Cuno Griechisch gelernt und dabei auch die «Anthologia Planudea» intensiv studiert.[17] Übersetzungen aus der Anthologie nehmen einen prominenten Platz im Band mit Morus' Gedichten ein.[18] Vor allem die «Progymnasmata Thomae Mori et Guilielmi Lilii sodalium», miteinander

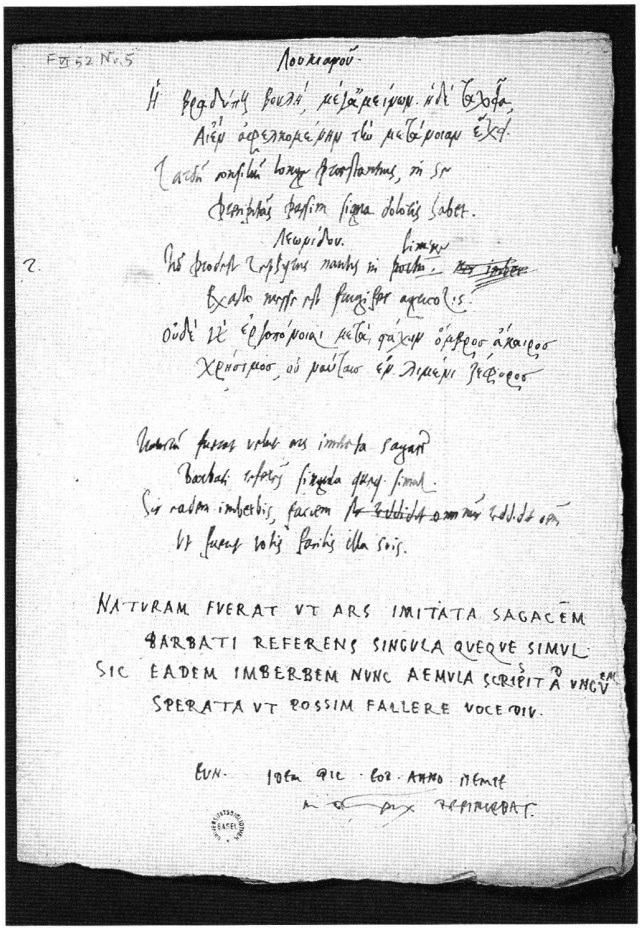

Abb. 3 Entwürfe zu einem Epigramm für ein Porträt, von Bonifacius Amerbach. Basel, Universitätsbibliothek, Mscr. F VI 52, Nr. 5, fol. 1r.

konkurrierende Übersetzungen Mores und William Lilys derselben griechischen Gedichte, konnten die jungen Leute zu eigenen Versuchen anregen.[19]

Im Frühjahr 1519 kehrte Bonifacius Amerbach nach Basel zurück, wo er für rund ein Jahr hängenblieb, bevor er sein Studium in Avignon weiterführte. Die überlieferten Daten und die Lebensumstände lassen vermuten, dass die Übersetzungen, die Gedichte auf Catharina und die Epigramme für die Porträts von Voyt und Coler aus der Freiburger Zeit stammen, das Epigramm für sein Porträt von Holbeins Hand aus der Zeit nach der Rückkehr nach Basel.

2. *Die Epigramm-Entwürfe für ein Porträt Amerbachs*

Noch später dürften die Entwürfe zu einem weiteren Epigramm zu datieren sein. Wie gesagt, steht die endgültige Fassung des Epigramms für Amerbachs Porträt (a) auf einem bisher nicht besprochenen einmal gefalteten Folioblatt (F VI 52, Nr. 5). Beschriftet sind nur fol. 1r und 2v in Amerbachs Hand. Auf fol. 1r stehen zuerst zwei griechische Epigramme aus der «Anthologia Planudea» mitsamt metrischen Übersetzungen ins Lateinische. Sie dürfte Amerbach als erstes geschrieben haben, vermutlich noch in Freiburg, früher als den Rest und ohne direkten Zusammenhang mit diesem. Es folgt:[20]

[fol. 1r, vgl. Abb. 3]
[III]
Naturam fuerat velut ars imitata sagacem
Barbati referens singula queque simul.
Sic eadem imberbis, faciem[21] nunc reddidit omnem
Vt fuerit votis facilis illa suis.

[IV]
NATVRAM FVERAT VT ARS IMITATA SAGACEM
BARBATI REFERENS SINGVLA QVEQVE SIMVL
SIC EADEM IMBERBEM NVNC AEMVLA SCRIPSIT AD VNGVEM
SPERATA VT POSSIM FALLERE VOCE DIV.

EVN. IDEM PIC. EOD. ANNO. NEMPE
M D XIX REPINGEBAT.

[fol. 2v, vgl. Abb. 4]
Picta licet facies, viuae non cedo, sed instar
Sum domini, iustis nobile lineolis.
Octo is dum peragit τριετῆ, sic gnaviter in me
Id quod naturae est, exprimit artis opus.

Naturam vt fuerat[22]
[I]
Naturam fuerat vt ars imitata sagacem
Barbatum referens ingeniosa manu.
Sic eadem nudum, tam iuste scripsit ad vnguem
ingenio vt certet illa vel illa pari.
Barbati referens singula[23] queque simul

Vt fuerit[24] votis facilis illa suis

[danach um 180° gedreht, von unten nach oben:]

[II]
Naturam fuerat vt ars imitata sagacem
Barbati referens singula queque simul[25]
Sic eadem imberbem, nunc Aemula scripsit ad vnguem[26]
Ingenio vt certet illa vel illa pari
Vt fuerit votis facilis illa suis
Sperata vt possim fallere voce diu.

Sic eadem imberbis
vultum nunc reddidit
omnem

Nunc eadem imberbis
vultum sic reddi<di>[27]t omnem[28]

Deutlich zu sehen ist, dass Bonifacius Amerbach für ein weiteres Porträt ein zweites Epigramm verfassen wollte, welches Bezug nehmen sollte auf das bereits auf dem Porträt von 1519 abgebildete Gedicht. Als erstes nahm er seine früheren dichterischen Versuche hervor, da dort viele noch unbenutzte Formulierungen niedergelegt waren, die er in neuen Versen verwenden konnte. Der eine Bogen (F VI 52, Nr. 5) war noch fast leer. Amerbach drehte ihn um und kopierte auf die leere Rückseite des zweiten Blattes als erstes das schon existierende Epigramm. Es sollte ihm als Ausgangspunkt für das neue Gedicht dienen. Dies muss nach der von Holbein auf dem Porträt angebrachten Korrektur erfolgt sein, da Amerbach den endgültigen Text (a) abschrieb. Man wird somit einen Zeitpunkt nach dem 14. Oktober 1519 in Erwägung ziehen, d. h. nachdem Holbein nach Ausweis der Bildinschrift das Gemälde vollendet hatte.[29]

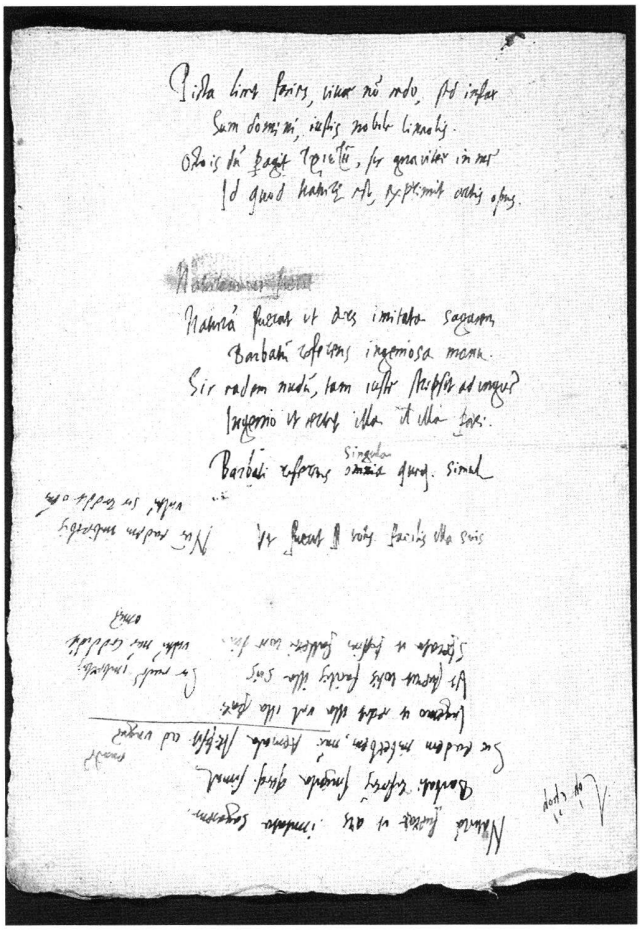

Abb. 4 Entwürfe zu einem Epigramm für ein Porträt, von Bonifacius Amerbach. Basel, Universitätsbibliothek, Mscr. F VI 52, Nr. 5, fol. 2v.

Danach schrieb Amerbach einen ersten Entwurf des neuen Epigramms nieder (I). Schon nach dem ersten Halbvers (Z. 15) merkte er, dass sein Vers nicht aufgehen wollte, begann neu und stellte ein vierzeiliges Epigramm zusammen (Z. 16–19). Für die beiden Pentameter fügte er darauf je eine Variante an (Z. 20–21). Wie schon beim «Picta licet ...»-Epigramm stützte er sich auf Formulierungen, die er im Zusammenhang mit dem Epigramm für Colers Porträt geprägt hatte.[30]

Einen weiteren, wohl etwas späteren Anlauf (II) repräsentieren die Z. 22–30. Amerbach drehte das Blatt um 180°. Der erste Vers scheint ihn befriedigt zu haben: er übernahm ihn von Z. 16. An den Rand schrieb er «τὸν ἐμὸν»/«meinen». Worauf er sich damit bezog, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Vielleicht dachte er an πώγωνα (Bart). Für den ersten Pentameter wählte Amerbach Z. 20, vermutlich weil in der Variante (Z. 17) ein metrischer Fehler versteckt war.[31] Das zweite Distichon gestaltete Amerbach neu. Er versuchte, «imberbis» als Gegensatz zu «barbatus» in den Vers einzufügen, um das nicht ganz eindeutige «nudus» zu ersetzen. Als Ersatz für Z. 18 entwarf er drei Varianten (Z. 24, 26b–28, 29–30). Der schon angetönte Wettstreit zwischen *natura* und *ars* wird nun durch «aemula» verdeutlicht, womit Amerbach wiederum eine ältere Wendung aufnahm. Dass die zweite und die dritte Variante (Z. 26b–30) am Rande stehen, die dritte neben dem nun auf dem Kopf stehenden zuerst geschriebenen Text (I), beweist die vorgeschlagene chronologische Abfolge der Entwürfe noch nicht, legt sie aber nahe. Für den zweiten Pentameter notierte Amerbach neben den schon in der ersten Fassung angeführten eine weitere Variante (Z. 27a). Auch sie stammt aus dem schon früher verfassten Coler-Epigramm.[32]

Nun war das Blatt voll. Amerbach wendete den Bogen und schrieb im Anschluss an die vermutlich schon vor längerer Zeit notierten Übersetzungen aus dem Griechischen eine aus den bisher notierten Varianten zusammengestellte Fassung (III). Im ersten Hexameter (Z. 1) entfernte er einen Verstoss gegen die Prosodie, indem er «vt» durch «velut» ersetzte. Den ersten Pentameter übernahm er aus der vorhergehenden Fassung (Z. 2 = Z. 23). Der zweite Hexameter (Z. 3) entspricht Z. 26b–28. Allerdings ersetzte Amerbach «vultum» durch «faciem», wodurch der Bezug zum Epigramm auf dem schon fertiggestellten Porträt verdeutlicht wurde.[33] Beim Abschreiben scheint er aus Versehen von Z. 27b zu Z. 30 gesprungen zu sein, was er dann korrigierte. Den zweiten Pentameter übernahm er tel quel von Z. 26.

Mit dieser Fassung war Amerbach offenbar immer noch nicht zufrieden. Er arbeitete das Epigramm ein weiteres Mal (IV) um. Die letzte erhaltene Fassung (Z. 5–10) betrachtete er vermutlich als die endgültige. Er schrieb sie im Gegensatz zu den früheren in Majuskeln nieder – wir haben dieses Vorgehen schon bei den Entwürfen zum früheren Epigramm gesehen – und fügte eine Unterschrift in Prosa unter das Epigramm. Allerdings sind die letzten Zeilen so nachlässig geschrieben, dass man diesen Text kaum mit der Vorlage für Holbein identifizieren darf. Das erste Distichon übernahm Amerbach unverändert aus der vorhergehenden Fassung.[34] Das zweite fügte er neu aus zwei Versen zusammen, die er ebenfalls schon früher entworfen hatte (Z. 7 = Z. 24, die vielleicht deshalb unterstrichen ist; Z. 8 = Z. 27a). Z. 7 wird er ersetzt haben, um das ihm offenbar wichtige «aemula» ins Gedicht aufzunehmen. In Z. 8 entschied er sich für eine der drei Varianten.[35] Die Unterschrift zum Epigramm (Z. 9–10) schliesslich ist parallel zur Epigramm-Unterschrift auf dem erhaltenen Bild geformt.

3. Das neue Epigramm und Holbeins Amerbach-Porträt von 1519

Die letzte Fassung (IV):

NATVRAM FVERAT VT ARS IMITATA SAGACEM
BARBATI REFERENS SINGVLA QVEQVE SIMVL,
SIC EADEM IMBERBEM NVNC AEMVLA SCRIPSIT AD VNGVEM,
SPERATA VT POSSIM FALLERE VOCE DIV.
EVN(DEM) IDEM PIC(TOR) EOD(EM) ANNO,
NEMPE M D XIX, REPINGEBAT.

lautet übersetzt:[36]

> So wie die Kunst das scharfsinnige Wesen nachahmend dargestellt hatte / des Bartträgers, indem sie alle Details zugleich wiedergab, / so hat dieselbe auch den Bartlosen nun in Konkurrenz dazu aufs genauste abgebildet, / so dass ich mit der Stimme, die man (beim Betrachten jeden Moment zu hören) erwartet, die Täuschung lange aufrechterhalten könnte.
> Denselben hat derselbe Maler im selben Jahr, / nämlich 1519, noch einmal zu malen versucht.

Ohne Zweifel bezieht sich dieses zweite Epigramm auf dasjenige auf dem bekannten Porträt Amerbachs von 1519: Wiederum spricht die abgebildete Person. Das erste Distichon beschreibt das erste Bild, das zweite das nun geplante zweite. Beide sind mit «ut ... sic» korreliert. Auch «repingebat» (Z. 10) verbindet die beiden Bilder. Ja die Beziehung zwischen den beiden Bildern wird geradezu als eine Konkurrenzsituation beschrieben: Das zweite wetteifert mit dem ersten. Amerbach bringt das neue Epigramm und damit das geplante Bild in einen engen Zusammenhang mit dem früheren, indem er sowohl den Unterschied wie auch die Gemeinsamkeiten herausarbeitet. Der Unterschied besteht darin, dass Amerbach auf dem ersten Bild mit Bart, auf dem zweiten ohne dargestellt ist. Gemeinsam ist den beiden Bildern dagegen, dass dieselbe Person vom selben Maler mit derselben Sorgfalt im selben Jahr gemalt wird. Diese Gemeinsamkeiten werden deutlich herausgearbeitet.[37] Auch die äussere Form, jeweils zwei Distichen und eine Unterschrift, verdeutlicht die Beziehung.

Der enge Bezug auf das frühere Gedicht hat zur Folge, dass das neue ohne das frühere nicht nur witzlos, sondern überhaupt nicht verständlich ist. Vollends die Unterschrift – falls sie denn in dieser Form für das geplante Bild gedacht war, was mir durchaus plausibel scheint – wird gänzlich kryptisch, wenn nicht das frühere Gedicht und damit das frühere Bild daneben steht. Sollten Amerbach und Holbein also ein Diptychon geplant haben? Dass diese Form Holbein nicht unbekannt war, zeigen andere Diptychen von seiner Hand aus ungefähr derselben Zeit: das Doppelbildnis des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea, geborene Kannengiesser (1516)[38], «Christus als Schmerzensmann und Maria als schmerzensreiche Mutter» (wohl 1519/20)[39] und das im Original allerdings verlorene Diptychon Erasmus/Froben (1522/23).[40] Auf diesen Doppelbildern werden indessen immer zwei verschiedene Personen einander gegenübergestellt.

Dennoch dürfen wir aufgrund des hier vorgestellten Epigramms davon ausgehen, dass Holbein ein zweites Porträt von Bonifacius Amerbach malen sollte, das als Ergänzung des ersten mit diesem zusammen betrachtet werden sollte. Ob es je ausgeführt worden ist und ob es noch erhalten ist, muss offenbleiben. Natürlich drängt sich eine Identifizierung des geplanten Porträts mit dem erhaltenen «Mann mit dem Schlapphut» auf, wenn man, was mir nicht abwegig zu sein scheint, in diesem Amerbach erkennen will (Abb. 5). Die erhaltene Zeichnung wäre in diesem Fall eine Vorarbeit für das geplante, vielleicht ausgeführte, sicher aber nicht erhaltene Gemälde. Gegen diese Hypothese spricht aber verschiedenes: die stilistische Datierung der Zeichnung[41], die Grösse der Zeichnung und die Blickrichtung des Abgebildeten. Holbein scheint seine gezeichneten Studien für Gemälde in derselben Grösse wie die geplanten Gemälde ausgeführt zu haben, um dann die Bilder einfacher übertragen zu können.[42] Da vieles dafür spricht, dass ein Diptychon geplant war, kommt der Mann mit Schlapphut wohl nicht als Vorarbeit für das zum Epigramm gehörige Porträt in Frage, da die Zeichnung einerseits deutlich grösser ist als das Amerbach-Porträt von 1519[43] und anderseits der Abgebildete in dieselbe Richtung wie Amerbach blickt. Hingegen ist die Wahrscheinlichkeit, dass der Mann mit dem Schlapphut mit Bonifacius Amerbach identisch ist, gestiegen, da wir nun zumindest wissen, dass Amerbach seinen Bart bereits 1519 abrasierte.[44]

Man muss also davon ausgehen, dass das geplante Bild, wenn es überhaupt ausgeführt worden ist, nicht erhalten ist. Eine genauere Interpretation des Epigrammentwurfs kann aber zeigen, wie das Diptychon hätte aussehen sollen und in welcher Tradition es stehen könnte.

4. Der Bart

Im Zentrum des neuen Epigramms steht der Bart bzw. der fehlende Bart und die Konkurrenz zwischen den beiden Porträts. Offensichtlich hatte sich Amerbach seinen schmucken Bart im Spätherbst 1519 abrasiert. Nun mag man sagen, ein junger, vermutlich auf sein Aussehen bedachter Mann habe sich eine andere Frisur zugelegt und diesen Vorgang, da er über genügend finanzielle Mittel verfügte, von einem Maler dokumentieren lassen. Ein solches Diptychon, angereichert mit zwei sorgfältig ausgearbeiteten Epigrammen, wäre tatsächlich eine Preziose gewesen, aber nicht mehr. Ich glaube jedoch, dass es Amerbach nicht um Scherz und Äusserlichkeiten zu tun war, sondern dass er mit dem Diptychon etwas anderes ausdrücken wollte.

Abb. 5 Mann mit Schlapphut (Bonifacius Amerbach [?]), von Hans Holbein d. J. Schwarze und farbige Kreide. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.32.

Den Schlüssel dazu finde ich im zweiten Epigramm und in Amerbachs Lebensumständen. Bei einer ersten Lektüre übersetzt man das Epigramm vielleicht so:

> So wie die Kunst die kluge Natur nachgeahmt hatte, indem sie alle Einzelheiten des Bartträgers wiedergab, so hat dieselbe den Bartlosen nun wetteifernd aufs genauste abgebildet, so dass ich mit der Stimme, die man (beim Betrachten jeden Moment zu hören) erwartet, die Täuschung lange aufrechterhalten könnte.

Wie im ersten Epigramm würde die Konkurrenz zwischen Natur und Kunst thematisiert; «aemula» bezöge sich auf die Konkurrenz zwischen diesen beiden. An dieser Übersetzung irritiert die Bezeichnung der Natur als «sagax». Dieses Wort bedeutet «scharf witternd», «scharfsinnig,

schlau, klug». Zum Attribut von «natura» im Sinne von «physische Welt» oder «Kraft, welche die Welt regiert» ist es nicht eigentlich prädestiniert: vor allem Hunde und Menschen sind «sagaces». Zwar ist die Junktur «natura sagax» einmal in der antiken Literatur belegt, in Grattius' «Cynegetica» (Vers 158). In diesem vermutlich in den ersten Jahren nach Christi Geburt entstandenen Lehrgedicht über die Jagd bedeutet «natura sagax» aber das «scharf witternde Wesen», also den guten Geruchsinn, einer bestimmten Hunderasse. Amerbach verdankte diese Junktur jedoch kaum Grattius, dessen nur spärlich in Handschriften überliefertes Werk erstmals 1534 gedruckt worden ist. Hingegen geht daraus hervor, dass «natura» im Sinne von «individuelle Natur, Wesen, Charakter» ausgezeichnet mit «sagax» zusammengeht. Wir sollten bei Amerbach also übersetzen:

> So wie die Kunst das scharfsinnige Wesen nachahmend dargestellt hatte des Bartträgers,[45] indem sie alle Details zugleich wiedergab,[46] so hat dieselbe auch den Bartlosen nun in Konkurrenz dazu[47] aufs genauste abgebildet, so dass ich mit der Stimme, die man (beim Betrachten jeden Moment zu hören) erwartet, die Täuschung lange aufrechterhalten könnte.[48]

Übersetzen wir das Epigramm so, stört, dass Amerbach sich selber als «sagax» bezeichnet. Dies wirkt etwas hochmütig und passt nicht zu ihm. Ein Adagium des Erasmus von Rotterdam, das Amerbach bestimmt kannte, hilft weiter. Unter dem Titel «Barbae tenus sapientes» (Bloss dem Barte nach Philosophen/weise Männer) schreibt Erasmus:[49]

> Ἐκ πώγωνος σοφοί, καὶ ἀπὸ πώγωνος σοφισταί, καὶ ἀπὸ πώγωνος φιλόσοφοι, id est *Barbae tenus sapientes et sophistae et philosophi*.[50] Sic appellabantur, qui praeter barbam et pallium nihil haberent philosophi. Vsurpatur aliquoties apud Plutarchum in Symposiacis.[51] Huc allusit Horatius, cum ait: *Iussit sapientem pascere barbam*.[52] Lucianus item subinde iocatur in philosophorum τὸν βαθὺν πώγωνα, id est *profundam barbam*.[53] In Eunucho Bagoas ait: «Si philosophum oporteat ex barba metiri, hircos primam laudem ablaturos.»[54] Similiter Martialis:[55] *Propendet mento nec tibi barba minor*. Recte torquebitur in hos, qui vniuersam vitae sanctimoniam non in animo neque in moribus, sed in cultu constituunt.
> Ἐκ πώγωνος σοφοί, καὶ ἀπὸ πώγωνος σοφισταί, καὶ ἀπὸ πώγωνος φιλόσοφοι, d. h. nur dem Barte nach weise Männer, Sophisten und Philosophen. So wurden diejenigen genannt, die ausser dem Bart und dem Mantel nichts von einem Philosophen an sich hatten. Es wird einige Male bei Plutarch in den Symposiaka verwendet. Horaz spielt darauf an, wenn er sagt: «Er befahl ‹mir›, den Bart des Weisen wachsen zu lassen.» Lukian spottet ebenfalls oft über τὸν βαθὺν πώγωνα der Philosophen, d. h. den tiefgründigen Bart. Im Eunuchus sagt Bagoas: «Sollte man einen Philosophen nach der Länge des Bartes beurteilen, würden die Ziegenböcke den ersten Preis davontragen.» Ähnlich Martial: «Auch dir hängt ein nicht kürzerer Bart vom Kinn herunter.» Mit Recht wird man es gegen diejenigen verwenden, deren ganze fromme Lebensführung nicht auf Sinnesart und Charakter beruht, sondern auf Äusserlichkeiten.

In der Antike gehörte der Bart bekanntlich zur Tracht des Philosophen, des Intellektuellen.[56] Natürlich gab es auch Scharlatane, Möchtegern-Philosophen, bei denen die Länge ihres Bartes in keinem Verhältnis zur Bedeutung ihrer intellektuellen Leistung stand. Daher findet man schon in der antiken Literatur spöttische Aussagen über den Philosophenbart, gerade auch in der «Anthologia Planudea».[57] Erasmus benützt die Redensart ab und zu und greift auch den schon antiken Spott auf.[58] Im zitierten «Adagium» kommt er ausgehend von der Redewendung auf eine für sein Denken zentrale Idee, den Gegensatz zwischen Innen und Aussen. Er stellt die Sorge um das Äussere der Pflege des Inneren des Menschen gegenüber. Auch sonst behandelt er immer wieder das Thema «Schein und Sein», die nur zu oft auseinanderfielen. Mehrfach beklagte er den übertriebenen Wert, den man dem Äussern zugestehe, und betonte, man dürfe ihm keine zu grosse Bedeutung beimessen und müsse durch das Äussere zum Innern vordringen.[59] Instruktiv ist das Adagium «Sileni Alcibiadis». Darin entfaltet Erasmus den Gedanken anhand der Silen-Statuen, die, aussen lächerlich und verächtlich, im Innern das Bildnis des Gottes bergen. Dasselbe sollte für die Menschen gelten, aber:[60]

> Bona pars hominum praeposterum Silenum exprimunt. Si quis rerum vim ac naturam penitus introspiciat, reperiet nullos a vera sapientia longius abesse quam istos, qui magnificis titulis, qui sapientibus pileis, qui splendidis cingulis, qui gemmatis anulis absolutam profitentur sapientiam.
> Ein grosser Teil der Menschen stellt einen umgekehrten Silenus dar. Blickt man tief in Art und Wesen der Dinge, stellt man fest, dass niemand weiter von der wahren Weisheit entfernt ist als diejenigen, die mit grossartigen Titeln, mit Philosophenhüten (= Magisterhüten), mit prächtigen Gürteln und mit edelsteinverzierten Ringen die Weisheit von Berufes wegen lehren.

Im selben Adagium wird auch noch einmal der Bart als Verkleidung erwähnt:[61]

> Es gibt Leute – wären sie doch nur nicht so allgegenwärtig! –, die man, wenn man sie nach ihrem Bartgestrüpp, ihrer Blässe, ihrer Kapuze, den gekrümmten Schultern und dem finsteren Ernst ihres Gesichts einschätzen würde, für Männer wie Serapio und Paulus (= spätantike Eremiten) hielte; wenn man sie aber auspackt, stösst man auf Schwätzer, Prasser, Scharlatane, Schlemmer, ja sogar Räuber und Tyrannen …

Ich vermute nun, dass Amerbach von seinem verehrten Idol Erasmus diesen oft und drastisch ausgedrückten Gedanken übernahm und sich den tatsächlich etwas sehr gepflegt wirkenden Bart abschnitt zum Zeichen, dass es ihm nunmehr auf die inneren Werte ankomme. Trifft meine Vermutung zu, hätte er diesen Wandel mit einem neuen Bild und einem Epigramm, das den humanistisch Gebildeten auf den Sinn der Rasur hinwies, dokumentiert oder

STVLTICIAE LAVS.

ut de lana caprina ptinacissime digladi-
entur, & nimiũ altercando, plerũq; ueri-
tatem amittant. Hos tamen sua φιλαυτία
beatos reddit, dum tribus instructi syllo-
gismis, incũctanter audent, quauis de re
cum quouis, manũ conferere. Cæterũ p-
tinacia reddit inuictos, etiamsi Stentorẽ
opponas. Sub hos prodeunt philoso-
phi, barba pallio q; uerendi, qui se solos
sapere prædicant, reliquos omes morta-
les, umbras uolitare. Quam uero suaui-
ter delirant, cũ innumerabiles ædificant
mundos, dum solem, dum lunã, stellas,
orbes, tanq; pollice filo ue metiunt, dum
fulminũ, uentoq;, eclipsiũ, ac cæterarũ in
explicabiliũ rerum causas reddunt, nihil
usq; hæsitãtes, perinde quasi naturæ re-
rum architectrici, fuerint a secretis, quasi
ue e deorum consilio nobis aduenerint.
Quos interim Natura, cum suis cõiectu-
ris, magnifice ridet. Nam nihil apud il-
los esse comperti, uel illud satis magnũ
est argumentũ, quod singulis de rebus,
inexplicabilis inter ipsos est digladiatio,
Ii, cum nihil omino sciant, tamen omnia
se scire profitentur, cunq; seipsos ignorẽt,
neq; fossam aliquoties, aut saxũ obuiũ
uideant, uel
habenti, Qui tantum clamauit, quantum alij quin-
malis, Clamas ut stentora uincere possis. Vmbras uolitare.) Homerus
Odyssea. ι. scribit solum inter manes Tiresiam sapere, cæteros umbras uo-
litare.

τῇ βίᾳ πᾶν ἀνέμιμον
ἄχαριν οὐ ἡ παροιμία
.i. Est autem prouer-
bium Dodonæũ æs,
de multa loquẽtib⁹,
uel quod æs dum p-
cutitur a flagello, so-
nat, uel quod uento-
rum uiolentia sonat,
a quo prouerbium.
De lana caprina.) Philosophi
Prouerbium p re ni-
hili, simile illi, De asi-
ni umbra. Horatius,
Rixantur de lana sæ-
pe caprina. Nimiũ
altercando.) Mimus
est Publianus, quem
citant inf cæros. Au-
lus Gellius, & Macro-
bius, Nimium alter-
cando ueritas amitti-
tur. Tribus instru-
cti.) Tres posuit pro
paucis, ut illud apud
Terentium, Tria ho-
die non cõmutabitis
uerba. Etiamsi stẽ-
torem.) Hũc inducit
Homerus clamosissi-
mũ, ut uox illius eẽt
tanta, quanta quinq;
ginta hominũ. Vnde
Iliados. χ. Στεντόρι
εἰσαμάῳ μεγαλήτορι
χαλκεοφώνῳ, ὃς τόσον
αὐδήσασκε, ὅσον τε πεντήκοντα, .i. Stentori
assimilis magnani-
mo æneam uocem
habenti, Quaginta, Vnde Iuue-
nalis, Clamas ut stentora uincere possis. Vmbras uolitare.) Homerus
Odyssea. ι. scribit solum inter manes Tiresiam sapere, cæteros umbras uo-
litare.

Philosophi

Stentor.

Vide Erasmum in Adagio. Solus sapi.

Abb. 6 Der Philosoph, von Hans Holbein d. J., Randzeichnung in: Erasmi Roterodami encomium Moriae i. e. Stultitiae laus, Johannes Froben, Basel 1515, fol. N4r. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett Inv.-Nr. 1662.166.

zumindest dokumentieren wollen. Er hätte durch das auf den ersten Blick seltsam anmutende «sagax» mit einer gewissen Selbstironie ausgedrückt: «Auf dem ersten Bild war ich noch mit Bart als ganz Kluger, als modischer (Schein-)Philosoph, als Geck abgebildet.»[62]

Diese Hypothese muss auf zweifache Weise bestätigt werden. Einerseits muss glaubhaft gemacht werden, dass Amerbach in dem Epigramm wirklich auf die Vorstellung «barba non facit philosophum» anspielt; anderseits muss abgeklärt werden, ob sich für eine geistige Neuorientierung Amerbachs andere Hinweise und Belege finden lassen resp. ob es Argumente dagegen gibt.

Fast undenkbar, dass Amerbach das zitierte Adagium des Erasmus nicht kannte.[63] Überdies war das Sprichwort damals sehr beliebt. Thomas More hatte z. B. ein Epigramm aus der «Anthologia Planudea» übersetzt, das den schon von Erasmus aus einer anderen Quelle referierten Witz enthält:[64]

In barba tantum philosophum.
Si promissa facit sapientem barba, quid obstat
barbatus possit quin caper esse Plato?

Gegen einen, der nur durch seinen Bart ein Philosoph ist.
Wenn ein langer Bart den Philosophen macht, warum
sollte dann ein bärtiger Geissbock nicht ein Plato sein?

Diese Übersetzung war in der oben erwähnten, 1518 bei Froben erschienenen Ausgabe von Mores Gedichten enthalten. Ein weiterer Beweis findet sich in Amerbachs Exemplar der «Anthologia Planudea». Dort hat er die von ihm übersetzten Epigramme alle säuberlich unterstrichen, daneben aber auch noch manch anderes Epigramm. Darunter findet man einige, in welchen auf bitterböse Art über den Bart der Pseudophilosophen gelästert wird, unter anderem auch das von More übersetzte.[65] Offensichtlich machten diese Gedichte auf Amerbach Eindruck – sei es, weil er die Pointen genoss, sei es, weil er den dahinter stehenden Gedanken guthiess.

Dass Amerbach eine Anspielung auf das Sprichwort «Ein Bart macht keinen Philosophen» zuzutrauen ist, ist also kaum zu bestreiten. Ich glaube, wir dürfen noch weiter gehen und sagen: Jeder damalige Leser – zumindest wenn er aus Erasmus' Kreis stammte – wird bei Amerbachs Epigramm sofort an das Sprichwort gedacht haben.

Aber auch für Holbein kann man voraussetzen, dass er beim Begriff *philosophus* ähnliche Assoziationen hatte. Deutlich wird das an den Randzeichnungen zum «Lob der Torheit». Zur Marginalie «Sapientum stulti filii»/«Weise Männer haben dumme Söhne» zeichnete er einen Sohn mit Narrenkappe neben einem bärtigen Vater.[66] Hier dient der Bart dazu, den Mann als *sapiens* zu kennzeichnen. An einer andern Stelle ist neben Erasmus' böser Beschreibung der nur durch Bart und Mantel erkennbaren Philosophen ein Mann abgebildet, der sehr an die beiden oben zitierten Beschreibungen des Erasmus erinnert (Abb. 6).[67] Auch im Bild deutlich wird schliesslich das Auseinanderfallen von Innerem und Äusserem beim bärtigen Philosophen, der einem jungen Mädchen an die Brust fasst, und bei dem jungen Mann, dem im Spiegel sein hässliches Ebenbild die Zunge entgegenstreckt.[68] Holbein selber war also sowohl die Verbindung zwischen Philosoph und Bart bekannt wie auch die Vorstellung, dass das Äussere eines Menschen – gerade auch bei einem Philosophen – nicht immer mit dem Inneren übereinstimmt.

Das Stichwort ‹Philosoph› muss in Amerbachs Freundeskreis aber noch weiterreichende Konnotationen gehabt haben. Der Freiburger Rechtsgelehrte Zasius, in dessen Haus Amerbach von 1513 bis 1519 wohnte, nannte ihn in einigen Briefen, die sie nach Amerbachs Rückkehr nach Basel austauschten, einen Philosophen, ein Attribut, das wie «sagax» nicht sofort einleuchtet. Zasius, der den zu humanistischen Studien neigenden jungen Amerbach gerne für die trockenere Rechtswissenschaft gewinnen wollte, wird es auch kaum ganz ernst gemeint haben mit Bezeichnungen wie «philosophiae et omnium optimarum litterarum decoramentum», «philosophus» oder «philosophiae meliorumque litterarum antesignanus».[69] Es klingt wohl gutmütiger Spott mit über den begeisterten, idealistischen, aber etwas verstiegenen jungen Amerbach, aber auch die Enttäuschung des verschmähten Lehrers über den vielversprechenden Schüler, der sich nun statt mit juristischer Literatur lieber mit Aristoteles beschäftigt. Wenn Zasius in einem Brief an Amerbach von «vel tu vel fratres cum Rhenanis philosophis» spricht[70], dürfte er Amerbach und seine ähnlich gesinnten Freunde meinen, die damals mit der Unbeschwertheit der Jugend ihren Idealen frönten. Während seines Aufenthalts in Freiburg war Amerbach, wie schon erwähnt, das Zentrum eines solchen Kreises gewesen, der nach seiner Abreise aber zerfiel und dem Zasius nachtrauerte.[71] Gut möglich also, dass Amerbach mit seinem Epigramm auf einen Übernamen, der ihm und seinen Freunden angehängt worden war, anspielte.

Damit sind wir zu Amerbachs Lebensumständen gekommen. Nach seiner Rückkehr nach Basel im Frühling 1519, die möglicherweise mit der in Freiburg grassierenden Pest zusammenhing, trat er in eine Übergangsphase ein. Eigentlich wollte er im Ausland eine Universität beziehen. Aus verschiedenen Gründen verzögerte sich jedoch die Abreise immer wieder.[72] Amerbach wird sich seine Zeit mit Projekten wie dem erhaltenen Porträt von Holbein und dem dazugehörigen Verseschmieden vertrieben haben.[73] Bezeichnend für seine damalige Gemütslage, dieses unverbindliche Treiben zwischen einer noch nicht ganz abgeschlossenen Lebensphase und einer noch nicht begonnenen, ist vielleicht das Horoskop, das Amerbach für sich und seinen Bruder Bruno beim Augustinereremiten Nicolaus Prugner anfertigen liess.[74] Auch das folgende, von Amerbach übersetzte Epigramm ist bezeichnend:[75]

> Alles bringt der Lauf der Zeit mit sich: innerhalb eines langen Zeitraums können sich Aussehen, Namen, Wesen und auch das Glück ändern.

Im Hintergrund dieser Zeit stand die Pest, die damals, nachdem sie längere Zeit geruht hatte, in der Gegend von Basel neu und heftig aufflammte.[76] Sie forderte Opfer in Amerbachs engster Umgebung. 1518 starben Frobens Schwiegervater Lachner und später einige seiner Töchter. Bonifacius' Schwägerin Anna, die sein Bruder Bruno eben erst geheiratet hatte, starb Anfang 1519. Auch Konrad Brunner (Fonteius), ein enger Freund der Amerbach-Brüder, fiel der Pest im Oktober 1519 zum Opfer. In Freiburg verlor Zasius seine Frau und eine seiner Töchter. Amerbachs Entsetzen, Angst und Trauer lässt sich in seinen Briefen nachlesen.[77] Der schlimmste Schlag für ihn war aber sicher Brunos Tod am 22. Oktober 1519. Bruno, der elf Jahre älter war, hatte nach dem Tode des Vaters im Jahre 1513 für Bonifacius dessen Stelle eingenommen.

Unter diesen Umständen würde es nicht erstaunen, wenn Amerbach im Angesicht des drohenden Todes sein Leben bewusst neu orientiert hätte. Nach dem Tode von Brunos Frau schrieb ihm Zasius am 10. Juni 1519: «Tröste in meinem Namen Bruno. Bisher konnte er Philosophie unterrichten, jetzt kann er sich als Philosoph bewähren. Nun wird er die Früchte seiner Erziehung ernten, wenn er aufgehört hat zu trauern.»[78] Da, und spätestens nach Brunos Tod, wird auch Bonifacius gespürt haben, dass es nicht reicht, sich nur als Philosoph zu gerieren, sondern dass die innere Einstellung wichtiger ist. Vielleicht darf man das folgende von Amerbach übersetzte Epigramm aus der «Anthologia Planudea» damit in einen Zusammenhang bringen:[79]

> Vor den Menschen bleibst du vielleicht verborgen, wenn du etwas nicht Richtiges tust, vor den Göttern aber nicht, auch wenn du nur daran denkst.

Hier klingen zwei Motive an: erstens die schon erwähnte Sorge darum, das Richtige zu tun; zweitens aber auch die erasmische Betonung des inneren Menschen. Das Äussere vermag zwar andere Menschen zu täuschen, vor den Göttern zählt aber nur das Innere. Die Zeit der φιλαυτία, der Eigenliebe, die Holbein in den Randzeichnungen zum «Lob der Torheit» mit dem jungen Mann, der sich in einem Spiegel betrachtet, dargestellt hatte,[80] war abgelaufen.

5. Das geplante, aber nicht ausgeführte Diptychon

Stimmt meine Vermutung, hätte Amerbach mit dem ihm eigenen Sinn für Repräsentation seine Neuorientierung nach dem Tod seines Bruders mit dem Abscheren des Bartes symbolisiert. Diese Rasur wäre aber ein ephemeres Ereignis geblieben, hätte er diesen symbolischen Übergang nicht im Bilde festgehalten. Dies liess sich auf elegante Weise durch ein Diptychon bewerkstelligen. Ich denke, wir sollten uns die folgende Komposition vorstellen: Links vom Baum auf dem linken Bild der rasierte Amerbach, der nach rechts blickt. Am Stamm würde spiegelbildlich zum erhaltenen Bild eine Tafel mit dem Bart-Epigramm hängen. Rechts der geschniegelte Amerbach, der nun seine neue Gestalt begutachtet. Die von Amerbach angetönte Konkurrenz-Situation zwischen den beiden Porträts (Z. 7) würde in übertragenem Sinne auch für die beiden Amerbache gelten, die sich nun gegenseitig ruhig betrachtend taxieren. Die beiden Tafeln wären durch den Baumstamm verbunden, eine Lösung, die an das «Doppelbildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Frau

Dorothea Kannengiesser» erinnert, das durch eine kassettierte Tonne über einem schräggestellten Pfeiler verbunden ist.[81] Der fehlende linke Rand der Inschriftentafel auf dem erhaltenen Gemälde liesse sich eventuell auch damit erklären. Auffällig ist, dass Holbein Amerbach mit derselben, von ihm sonst nicht allzu häufig gewählten Kopfhaltung darstellt wie den Bürgermeister Meyer, eine Kopfhaltung, die er von Dürers Doppelbildnis der Nürnberger Patrizier Hans und Felicitas Tucher übernommen haben könnte.[82] Da die Diptychen nicht vollständig aufgeklappt aufgestellt wurden, sondern nur vielleicht bis zu einem Winkel von 135 Grad, kann sich durch diese Kopfhaltung und diese Blickrichtung ein besonderer Effekt der Zusammengehörigkeit der beiden Teilbilder ergeben haben.[83]

Eine solche Komposition gehört von der äusseren Form her zu den im Norden für Privatporträts sehr verbreiteten Doppelporträts (meist von Ehepaaren) in Diptychon-Form,[84] von denen oben einige von Holbeins Hand aufgezählt wurden; vom Bildsinn her aber, wie wir ihn Amerbachs Epigramm glauben entnehmen zu können, könnte man das geplante Diptychon in die Tradition der Vanitas-Darstellungen einreihen, Diptychen, die auf der einen Seite die lebende Person, auf der anderen die tote zeigen[85], wie z. B. die Bildnisdiptychen des Hieronymus Zscheckenbürlin, die den lebendigen und den verwesten Zscheckenbürlin zeigen, oder – noch näher – das von Angelica Dülberg besprochene Zittauer Diptychon Maximilians I., das den lebendigen und den gestorbenen, aber soweit noch intakten Kaiser zeigt (20er Jahre des 16. Jh.s).[86] Holbein hätte ebenfalls eine Person vor und nach dem Überschreiten einer Grenze gezeigt. In Holbeins Amerbach-Diptychon wäre das Motiv jedoch gleichsam säkularisiert worden. Der Feigenbaum auf dem erhaltenen Amerbach-Porträt – wenn es denn einer ist – weist in dieselbe Richtung, gleich ob er nun als apotropäisches Symbol gegen die Pest oder als Symbol der Erbsünde und damit der Sterblichkeit gedeutet wird.[87]

In den beiden Zscheckenbürlin-Diptychen darf man vielleicht sogar Amerbachs Inspirationsquelle erblicken.[88] Das eine ist auf 1487 datiert. Links ist Zscheckenbürlin noch als Weltmann abgebildet, rechts (s)eine in Verwesung übergegangene Todesgestalt (Abb. 7). Beide blicken sich an. 1487 trat der begüterte Zscheckenbürlin in die Basler Kartause ein und brachte damit ein beträchtliches Vermögen ins Kloster, ein Vorgang, der grosses Aufsehen erregte.[89] Das zweite Diptychon, das kurz nach 1487 entstanden sein wird, ist gleich aufgebaut wie das erste, zeigt aber Zscheckenbürlin in der Ordenstracht (Abb. 8). Beide Diptychen zusammen sollten offensichtlich Zscheckenbürlins Übergang aus der Welt in das Kloster dokumentieren. Mit Sicherheit kannte Amerbach die beiden Werke, da zwischen seiner Familie und der Basler Kartause enge Verbindungen bestanden.[90] Möglicherweise hat er sich davon inspirieren lassen und hat die beiden Diptychen in eines zusammengezogen: Seine beiden Porträts hätten sich gegenüberstehen sollen; der Tod aber, mit dem Zscheckenbürlin auf den Diptychen vor und nach seinem Eintritt ins Kloster konfrontiert ist, hätte sich zurückgezogen, wäre aber unsichtbar lauernd im Hintergrund (eventuell angedeutet durch die Feigenblätter) immer noch präsent gewesen.

Vielleicht hatte Amerbach auch für diesen Zusammenzug schon eine Vorlage. In einem der Kartause geschenkten Band hat sich ein Einblattdruck seines Vaters Johannes Amerbach erhalten, der sich möglicherweise ebenfalls auf Zscheckenbürlins Eintritt in das Kloster bezieht (Abb. 9). Darauf ist die hl. Margarethe, die Schutzpatronin der Bas-

Abb. 7 Hieronymus Zscheckenbürlin mit dem Tod, Basler Meister, 1487. Gefirnisste Tempera auf Lindenholz. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Inv.-Nr. 33 (Depositum des Waisenhauses).

Abb. 8 Hieronymus Zscheckenbürlin als Kartäusermönch mit dem Tod, Basler Meister. Öl auf Holz. Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1882.72 (Depositum des Antistitiums).

ler Kartause, abgebildet, wie sie einem Drachen zu ihren Füssen einen Kreuzstab in den Schlund sticht. Links von ihr steht ein junger Mann in der Gelehrtentracht des 15. Jahrhunderts, rechts ein Kartäuser im weissen Ordensgewand. Die Datierung des Drucks ist umstritten, dürfte aber kaum mit Zscheckenbürlins Eintritt in die Kartause zusammenfallen. Hingegen könnte er von dem eng mit der Kartause verbundenen Amerbach 1497 oder 1502 zur Erinnerung an den Eintritt von 1487 gedruckt worden sein. Es wäre also durchaus möglich, dass es sich ebenfalls um Zscheckenbürlin handelt.[91] Ist dies der Fall, könnte Amerbach dadurch zu seinem Diptychon angeregt worden sein.

Der Bildsinn lag in seinem Konzept nicht mehr so offen zutage, sondern war humanistisch verschlüsselt und ohne die Epigramme vermutlich nicht verständlich.[92] Das geplante Diptychon wäre also eine originelle Ausgestaltung allgemeinerer Bildtypen aus aktuellem Anlass gewesen, wie sie für Privatporträts typisch ist.[93] Dies hängt mit dem meist starken Engagement des Auftraggebers zusammen, das auch im vorliegenden Fall zu konstatieren ist. Wer für die Konzeption verantwortlich war, ist zwar nicht belegt. Ich neige aber, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich ist, dazu, Amerbach den grösseren Teil der Verantwortung zuzuschreiben.[94]

Es stellt sich schliesslich die Frage, ob Amerbach und Holbein von Anfang an ein solches Diptychon planten – immer vorausgesetzt, meine bisher vorgebrachten Hypothesen seien zutreffend. Verschiedenes spricht dagegen. Zuallererst der Überlieferungszustand: Es ist nur das eine Bild bekannt. Vermutlich ist das zweite nie ausgeführt worden. Bei einer von Anfang an geplanten Komposition wäre es wohl wahrscheinlicher, dass sie auch wirklich vollendet worden wäre. Dazu kommt, dass das erhaltene Bild problemlos für sich allein existieren kann. Das Epigramm gibt keinen Hinweis auf ein zweites Bild. Seine topische Thematik ist weit entfernt von der Raffinesse des zweiten Epigramms. Als drittes Argument könnte man anführen: Wäre das Diptychon schon von Anfang an geplant gewesen, wäre der bärtige Amerbach entsprechend der konventionellen Blickrichtung wohl eher links abgebildet worden, mit Blick nach rechts. Anderes könnte für ein von Anfang an geplantes Diptychon sprechen: die Kopfhaltung Amerbachs, die abgeschnittene Tafel, allenfalls auch der Feigenbaum. Trotzdem scheint mir wahrscheinlicher, dass die Idee zum Diptychon erst später aufkam, am ehesten im Zusammenhang mit Bruno Amerbachs Tod am 22. Oktober 1519. Um diese Zeit war das erste, konventionelle Porträt vermutlich eben gerade beendet. Amerbach hätte nun – vielleicht zusammen mit Holbein – die Idee entwickelt, das Porträt zu einem Diptychon zu erweitern und ihm damit einen ganz anderen Sinn zu geben. Der auf dem einzelnen Bild ins Unsichtbare blickende Amerbach hätte nun für alle Zeiten sein geläutertes Ebenbild anschauen sollen. Zu dieser Umdeutung ist es aber vermutlich nicht gekommen. Warum? Im April 1520 reiste Amerbach endlich nach Avignon ab. Dieser Abreise wird das Projekt zum Opfer gefallen sein. Später aber wollten Amerbach und Holbein vielleicht mit der Skizze «Mann mit dem Schlapphut» noch einmal in anderer Form auf ihren Plan zurückkommen.

Abb. 9 Oratio ad S. Margaretam, Einblattdruck von Johannes Amerbach, Basel 1495 oder 1502–1505(?), eingeklebt in: Jacobus de Gruytrode, Der guldin Spiegel des Sunders, Johannes Amerbach, Basel 1497. Basel, Universitätsbibliothek, Inc. 678.

Auch dieses Projekt scheint nicht zu Ende geführt worden zu sein. Weil sich unterdessen die Voraussetzungen in Basel bezüglich Porträtkunst und Porträtfunktion, die zeitgeschichtliche Konstellation und die innere und äussere Position des Darzustellenden geändert hatten?

1 Ich danke den Diskussionsteilnehmern am Holbein-Kolloquium für ihre Beiträge. Angelica Dülberg, Antoinette Roesler-Friedenthal und Holger Jacob-Friesen schulde ich Dank für wertvolle Hinweise, Christian Müller für anregende Gespräche zum Thema und Beat Rudolf Jenny und Barbara Gygli Dill für die kritische Lektüre des vorliegenden Artikels.

2 CHRISTIAN MÜLLER, *Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein* (= Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Beschreibender Katalog der Zeichnungen, Bd. 3, Die Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Teil 2A), Basel 1996, S. 101–102, Nr. 152 mit einem Abriss der Forschungsgeschichte. – Vgl. auch HOLGER JACOB-FRIESEN / BEAT RUDOLF JENNY / CHRISTIAN MÜLLER (Hrsg.), *Bonifacius Amerbach 1495–1562. Zum 500. Geburtstag des Basler Juristen und Erben des Erasmus von Rotterdam*, Katalog der Ausstellung in Basel, Basel 1995, S. 46–48. – CHRISTIAN MÜLLER, *1495: Zum 500. Geburtstag des Bonifacius Amerbach. Die Bildnisse des Basler Juristen und Erben des Erasmus von Rotterdam*, in: Basler Jahrbuch 1995, S. 46–48.

3 Christian Müller hat die letzte Fassung des Epigramms schon bekannt gemacht: CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 2), S. 102, und CHRISTIAN MÜLLER 1995 (vgl. Anm. 2), S. 47–48.

4 Zu Amerbach vgl. PETER G. BIETENHOLZ / THOMAS B. DEUTSCHER (Hrsg.), *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, Bd. 1, Toronto/Buffalo/London 1985, S. 42–46. – HOLGER JACOB-FRIESEN / BEAT RUDOLF JENNY / CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2).

5 *Florilegium diversorum epigrammatum in septem libros*, Venedig, Aldus Manutius, 1503. Basel Universitätsbibliothek, Signatur B.C.VIII.23. Der Besitzereintrag des Bonifacius lautet (fol. A1r): «Sum Amerbachiorum, nec muto dominos. σπεῦδε βραδέως.» Der Band weist Anmerkungen, Unterstreichungen sowie eine Foliierung von Bonifacius' Hand auf.

6 Die erste Fassung ist auszugsweise und nicht ganz korrekt veröffentlicht worden von ALFRED HARTMANN (Hrsg.), *Die Amerbachkorrespondenz*, Bd. 2, Basel 1943, Nr. 622 (Einleit.; dort auch zu Voyts Biographie). Von der Osten führt deshalb unter den verschollenen Gemälden Baldungs ein Porträt Voyts auf (GERT VON DER OSTEN, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983, S. 278, Nr. V 123).

7 Bonifacius dürfte sich bereits zwischen 1510 und 1513 mit der *Anthologia Planudea* abgegeben haben. Damals hielt sich Johannes Cuno in Basel auf und unterrichtete die drei Brüder Amerbach und andere im Griechischen. Als Hilfsmittel dienten ihm während seines italienischen Studienaufenthalts gemachte Notizen. Wie Abschriften seiner Schüler zeigen, beschäftigte man sich auch mit der *Anthologia Planudea*. Die Basler Handschrift F VI 37 enthält lateinische Übersetzungen der Epigramme zusammen mit Erläuterungen. Vorlage dieser Kopie müssen Notizen von Cuno gewesen sein. Die Übersetzungen stammen von Cuno selber, von Marcus Musurus, der als Cunos Lehrer bezeugt ist, und von Nicolaus Leonicenus. Ein Teil des Codex ist von Bruno Amerbach geschrieben. Von Bonifacius Amerbach stammt ein Register. Fol. 46r findet man die Notiz: «Anno MDXII. A Conone Bo(nifacius) Am(erbach)»; vgl. MARTIN SICHERL, *Johannes Cuno. Ein Wegbereiter des Griechischen in Deutschland. Eine biographisch-kodikologische Studie*, Heidelberg 1978, S. 97–99. 149–150. 156–158. Taf. 13. – Dass Amerbach auch später noch diese Handschrift benutzte, zeigt ein Brief an seinen Bruder Basilius vom 13. Juli 1520, in dem er diesen bittet, ihm die fragliche Handschrift, die er Jakob Näf, einem Korrektor Frobens, ausgeliehen hatte, nach Avignon nachzusenden (*Amerbachkorrespondenz* [vgl. Anm. 6], Bd. 2, Nr. 741, Z. 12–14). Ein weiteres Zeugnis für Bonifacius Amerbachs Beschäftigung mit der griechischen Anthologie stellt ein schmales Heft dar, welches Notizen von seiner Hand zu den Epigrammen enthält (F VI 52, Nr. 7). Es könnte aus der Periode 1518/9 stammen. Später organisierte Amerbach, eine Anregung Alciatos aufnehmend, eine Teilausgabe der *Anthologia Planudea* (Basel: Bebel 1529) (*Amerbachkorrespondenz* [vgl. Anm. 6], Bd. 3, Nr. 1312, Z. 29–71; Nr. 1317, Z. 13–35; Nr. 1326, Z. 7–36; Nr. 1347, Z. 29–33; vgl. auch HOLGER JACOB-FRIESEN / BEAT RUDOLF JENNY / CHRISTIAN MÜLLER [vgl. Anm. 2], S. 50, Nr. 13). Für Amerbachs spezielle Beziehung zur Anthologie ist Alciato Zeuge: «optimeque sciam peculiare id tibi opus esse» (*Amerbachkorrespondenz* [vgl. Anm. 6], Bd. 3, Nr. 1312, Z. 67).

8 *Amerbachkorrespondenz* (vgl. Anm. 6), Bd. 2, Nr. 622, Z. 7–8; Nr. 627, Z. 11–13.

9 Eine Edition dieses Epigramms wie auch des schon erwähnten griechischen für Voyts Porträt ist in Vorbereitung.

10 Zum Bild vgl. JOHN ROWLANDS, *The Paintings of Hans Holbein the Younger*, Oxford 1985, Nr. 7. – PAUL H. BOERLIN, *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett, Die Gemälde*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum und Historisches Museum), Basel 1991, Bd. 1, S. 20–21, Nr. 30. – HOLGER JACOB-FRIESEN / BEAT RUDOLF JENNY / CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), S. 44–45, Nr. 8.

11 CHRISTIAN MÜLLER 1995 (vgl. Anm. 2), S. 46–47.

12 «Scripta coloribus»: – ∪ ∪ – ∪ ∪ statt – ∪ ∪ – ∪ ∪ x.

13 Vgl. dazu HOLGER JACOB-FRIESEN / BEAT RUDOLF JENNY / CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), S. 45–46, Nr. 9.

14 Die endgültige Version in Majuskeln zu schreiben lag auf der Hand. Einerseits gewann Amerbach dadurch einen Eindruck, wie die Inschrift sich dann auf dem Gemälde machen würde; anderseits verringerte es das Risiko, dass bei der Umschrift auf das Gemälde Fehler passierten. Amerbach machte dasselbe bei der Vorlage für die Inschrift auf Erasmus' verschollenem Totenporträt, vgl. *Erasmus von Rotterdam. Vorkämpfer für Frieden und Toleranz*, Katalog der Ausstellung in Basel (Historisches Museum), Basel 1986, S. 227–228, H. 16.3. – CHRISTIAN MÜLLER, *A Drawing of Erasmus on His Deathbed Attributed to Hans Baldung Grien*, in: Burlington Magazin 132, 1990, S. 193–194. – Siehe auch unten Anm. 29.

15 Einen Eindruck vom Zeitvertreib dieses Kreises kann Gerard Listers Brief vom 24. Januar 1515 vermitteln. Lister beabsichtigte, sich Amerbach in Freiburg anzuschliessen (es sollte dann allerdings doch nicht dazu kommen) und schrieb (*Amerbachkorrespondenz* [vgl. Anm. 6], Bd. 2, Nr. 512, Z. 18–21, aus dem Griechischen übersetzt): «Dann werden wir zusammen wie die Bienen durch die bunten Wiesen fliegen und bald in den Gärten der Philosophen, bald auf den Feldern Hesiods und Theokrits, bald aus der homerischen Quelle trinken.» – Zu Zasius' Burse vgl. KARL HEINZ BURMEISTER, *Ulrich Zasius (1461–1535). Humanist und Jurist*, in: Humanismus im deutschen Südwesten. Biographische Profile, hrsg. von PAUL GERHARD SCHMIDT, Sigmaringen 1993, S. 112, 116.

16 Vgl. Frobens Brief an den Leser des Bandes (abgedruckt in ERASMUS ROTERODAMUS, *Opera omnia*, Ordo I, Bd. 7, hrsg. von HARRY VREDEVELD, Amsterdam/London/New York/Tokyo 1995, S. 65, Z. 3–5). Verfasser des Briefes war kaum Froben, sondern vermutlich wie so oft Beatus Rhenanus.

17 Siehe oben Anm. 7.

18 Rhenanus kümmerte sich auch um diese Ausgabe und schrieb einen Widmungsbrief an Pirckheimer; vgl. *The Complete Works of St. Thomas More*, Bd. 3:2, hrsg. von CLARENCE

H. MILLER / LEICESTER BRADNER / CHARLES A. LYNCH / REVILO P. OLIVER, New Haven/London 1984, S. 3–6. 72–77.

19 *The Complete Works of St. Thomas More*, Bd. 3:2 (vgl. Anm. 18), S. 78–95. – Vielleicht wollte Bonifacius Amerbach sogar für Froben eine (dann nicht realisierte) zweisprachige Auswahl aus der Anthologie vorbereiten. Froben druckte Anfang 1518 nämlich verschiedene, meist zweisprachige Ausgaben griechischer Werke, die für den Schulunterricht geeignet waren, da sein Sohn Erasmius im entsprechenden Alter war: MUSAEUS, *De Ero et Leandro* (griech./lat.), Jan. 1518; AGAPETUS, *De officio regis* (griech./lat.), Jan. 1518; *Galeomyomachia* (griech.), Jan. 1518; AESOP, *Vita et fabellae* / GABRIUS[!], *Fabellae* / APHTHONIUS, *Exercitamenta* (Auszug, *de fabula* / PHILOSTRAT, *Imaginer* Auszug, *de fabula*) / HERMOGENES, *Exercitamenta* (Auszug, *de fabula*) (griech./lat.), Jan. 1518; *Batrachomyomachia* (griech./lat.), Jan. 1518; ERASMUS, *Parabolae*, Febr. 1518; EURIPIDES, *Hecuba* und *Iphigenia in Aulide* (in der lat. Übersetzung des ERASMUS), Febr. 1518 und *Alphabetum Graecum, Oratio dominica, Angelica salutatio, Symbolum apostolorum, Christi seruatoris apud Matthaeum euangeliographum decreta, cum hoc genus aliis* (griech./lat.), März 1518. Der letzte Band zeigt, dass die ganze Serie wohl für Schüler gedacht war: Im Titel ist «in usum iuventutis graecarum adyta literarum subingressurae» vermerkt, und im Vorwort (fol. a1v) teilt Froben dem Leser mit, er habe diesen Band für die Ausbildung seines (damals drei- bis vierjährigen!) Sohnes Johannes Erasm(i)us und gleichzeitig für andere Schüler gedruckt. Vgl. FRANK HIERONYMUS, Εν βασιλεία πόλει τῆς Γερμανίας. *Griechischer Geist aus Basler Pressen* (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 15), Basel 1992, Nr. 19. – FRANK HIERONYMUS, *1488 Petri – Schwabe 1988. Eine traditionsreiche Basler Offizin im Spiegel ihrer frühen Drucke*, Bd. 2, Basel 1997, S. 1241–1246, Nr. 427g. Zur Verwendung der Anthologie im Unterricht vgl. James Hutton, *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800* (= Cornell Studies in Classical Philology 28), Ithaca, NY 1946, S. 13–22 und oben Anm. 7.

20 In eckigen Klammern stehen Zusätze des Herausgebers. Im Folgenden wird mittels der Zeilennummern auf Amerbachs Entwürfe verwiesen.

21 Nach «faciem» «sic reddidit omnem», aber durchgestrichen.

22 Verschmiert.

23 «Singula» über der Zeile für durchgestrichenes «omnia».

24 Nach «fuerit» ein durchgestrichenes «f<acilis>».

25 Auf dem linken Rand «τὸν ἐμὸν».

26 Über der Zeile «eundem».

27 Ergänzung des Herausgebers.

28 Dieser Hexameter steht bereits auf derselben Höhe wie der um 180° gedrehte Vers von Z. 21.

29 Es könnte natürlich auch die Vorlage für das erste Epigramm in der endgültigen Fassung und nicht die Kopie ab dem Gemälde vorliegen. Das scheint aber eher unwahrscheinlich, da Amerbach eine Vorlage für Holbein sicherlich in Majuskeln geschrieben hätte, wie er dies auf Z. 5–10 des Entwurfs zum neuen Epigramm getan hat. Dies gilt vor allem für das griechische Wort τριετῆ. Auch im Entwurf für das erste Epigramm schrieb Amerbach die Fassung, die er zum Zeitpunkt der Niederschrift vermutlich als die endgültige ansah, in Majuskeln (siehe oben Anm. 14).

30 «Ingenio vt certet illa vel illa pari», «vt fuerit votis facilis illa suis», «ingeniosa manu», «scripsit ad vnguem» stammen aus den älteren Versuchen (F VI 52, Nr. 4, fol. 1v).

31 «Ingeniosa manu»: – ∪ ∪ – – ∪ – statt – ∪ ∪ – ∪ ∪ –.

32 F VI 52, Nr. 4, fol. 1v.

33 Vgl. «facies» Z. 11.

34 Dass das metrisch inkorrekte «vt» statt «velut» steht, ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Versehen.

35 «Vt fuerit votis facilis illa suis» schied vermutlich aus, weil der Vers metrisch nicht korrekt ist: Das ‹a› in «facilis» ist kurz, nicht lang, wie es Amerbach misst.

36 Genaueres zur Übersetzung vorne unter S. 249.

37 Dieselbe porträtierte Person: «barbati» (Z. 6) / «imberbem» (Z. 7), «eun(dem)» (Z. 9), «eundem» (als Variante in Z. 24); derselbe Maler: «ars» (Z. 5) / «eadem» (Z. 7), «idem pic(tor)» (Z. 9); dieselbe Sorgfalt: «singula queque simul» (Z. 6), «ad unguem» (Z. 7) und «sperata ut possim fallere voce diu» (Z. 8); dasselbe Jahr: «eod(em) anno, nempe MDXIX» (Z. 90).

38 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 10), Nr. 2.

39 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 10), Nr. 8.

40 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 10), Nr. 14. Ob dieses Diptychon von Holbein stammt und von Anfang an geplant war, ist unklar; vgl. die Diskussion bei JOHN ROWLANDS.

41 CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 2), S. 102 schlägt Januar 1525 vor; andere Autoren bevorzugen noch spätere Datierungen (MARGARETE PFISTER-BURKHALTER, in: *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel [Kunstmuseum], Basel 1960, S. 271–272, erwägt z. B. 1528).

42 CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 2), S. 67, Nr. 92/93; S. 104, Nr. 154.

43 400 × 368 mm (‹Mann mit Schlapphut›) gegenüber 285 × 275 mm (Amerbach 1519).

44 CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 2), S. 102.

45 Eine kaum zu entscheidende Frage ist die Zugehörigkeit des Genetivattributs «barbati». Wie eine frühere Fassung, wo «barbatum» noch als Akkusativobjekt auf «referens» bezogen ist und «naturam sagacem» ohne weitere Bestimmung steht (Z. 16–17), zeigt, lässt sich die Übersetzung «indem sie alle Details des Bartträgers zugleich wiedergab» durchaus vertreten. Allerdings scheint mir der Bezug auf «naturam» natürlicher und sinnvoller. Ein ähnliches Enjambement mit derselben Bedeutung findet man auch im ersten Epigramm «instar / sum domini» (Z. 11–12). In der Übersetzung habe ich versucht, auf die etwas unbestimmte Stellung (ἀπὸ κοινοῦ) von «barbati» dadurch hinzuweisen, indem ich «des Bartträgers» in einer für deutsche Ohren etwas ungewohnten Stellung anfügte.

46 Bei «barbati referens singula quaeque simul» klingen verschiedene antike Verse an, die Amerbach bewusst oder unbewusst imitiert haben kann. So mag er OVID, *Heroides* 16, 244 im Ohr gehabt haben: «ad vulnus referens singula verba meum»; LYGDAMUS 6, 42 (= Ps. Tibull 3, 6, 42): «Ingrati referens inpia facta viri». Wahrscheinlicher ist allerdings ein Nachklang von POLIZIAN, *Eleg.* 8, 16, in: ANGELO AMBROGINI POLIZIANO, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, raccolte e illustrate da ISIDORO DEL LUNGO, Florenz 1867, S. 248: «virtutis referens munera prima suae», zumal bei Polizian das vorhergehende Distichon ebenfalls auf «simul» endet. Zur Polizian-Imitation vgl. Anm. 48.

47 «Aemula» weist in diesem Fall nicht mehr auf die Konkurrenz zwischen *natura* und *ars* hin, sondern auf diejenige zwischen dem alten und dem neuen Gemälde.

48 Diesen Vers hat Amerbach einem Vers Polizians nachgebildet. Polizian hatte für das Grab des Malers Fra Filippo Lippi in Spoleto folgendes Epigramm verfasst (*Epigr. Lat.* 92, in: ANGELO AMBROGINI POLIZIANO [vgl. Anm. 46], S. 159–160): «Conditus hic ego sum, picturae fama, Philippus: / nulli ignota meae est gratia mira manus. / Artifices potui digitis animare colores / speratque animos fallere voce diu. / Ipsa meis stupuit natura expressa figuris / meque suis fassa est artibus esse parem. ...». (Den Hinweis verdanke ich Antoinette Roesler-Friedenthal.) Amerbach übernahm den Pentameter aus seinen

Entwürfen für ein Coler-Porträt von Baldung (vgl. oben Anm. 6). Dort (F VI 52, Nr. 4, fol. 1r) findet man auch das Distichon: «Scilicet vt faciem stupuit natura suisque / fassa sit in cunctis artibus esse parem.» Amerbach hat also mit Sicherheit Polizians Gedicht als ‹Inspirationsquelle› benutzt. Er besass dessen Werke in der Ausgabe Venedig: Aldus Manutius 1498 (Basel, Universitätsbibliothek, Sign.: D.J.I.10), wo es fol. gg4v zu finden ist. (Eine andere mögliche Polizian-Reminiszenz könnte Z. 6 enthalten; vgl. Anm. 46.) Polizian seinerseits dürfte bei der Abfassung des Verses neben anderem auch OVID, *Fasti* 5, 680 im Ohr gehabt haben: «et peragit solita fallere voce preces». Die Pointe selber war – gerade in humanistischen Beschreibungen von Kunstwerken – topisch; ähnlich schon Antipatros von Sidon über Myrons Kuh (*Anthologia Graeca* 9, 724 [ins Lateinische übersetzt in *Epigrammata Bobiensia* 11]; vgl. auch 9, 727). Sicherlich gekannt hat Amerbach ein entsprechendes Bildepigramm der ERINNA VON TELOS (*Anthologia Graeca* 6, 352); er hat nämlich Stücke daraus in seinem Gedicht für das Voyt-Porträt benützt. Auf Holbeins Porträt von Derich Born von 1533 findet man ein Distichon mit derselben Pointe: «Derichus, si vocem addas, ipsissimus hic sit; / hunc dubites pictor fecerit an genitor.» (JOHN ROWLANDS [vgl. Anm. 10], Nr. 44).

49 ERASMUS, *Adagia,* Nr. 195, in: *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami,* Ordo II, Bd. 1, edd. M. L. VAN POLL-VAN DE LISDONK / M. MANN PHILLIPS / CHR. ROBINSON, Amsterdam/London/New York/Tokyo 1993, S. 298. Die Nachweise der von Erasmus zitierten Stellen nach den Erläuterungen in dieser Ausgabe.

50 Nach APOSTOLIUS 6, 93 e (Walz, S. 225).

51 PLUTARCH, *Moralia* 709 b.

52 HORAZ, *Sermones* 2, 3, 35.

53 LUKIAN, *Philopseudes* 5.

54 LUKIAN, *Eunuchus* 9.

55 MARTIAL 9, 47, 4.

56 Vgl. PAUL ZANKER, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst,* München 1995, S. 108–113. 206–221.

57 *Anthologia Graeca* 11. 154–156. 430.

58 Neben dem Bart symbolisiert auch der Mantel den falschen Philosophen. ERASMUS, *Adagia,* Nr. 201, in: *Opera omnia* (vgl. Anm. 49), S. 308, Z. 92–93: «Porro philosophiam sequi non est pallium aut peram circumferre, barbam demittere.»; ERASMUS, *Adagia,* Nr. 2201, in: *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami,* Ordo II, Bd. 5, ed. FELIX HEINIMANN / EMANUEL KIENZLE, Amsterdam/Oxford 1981, S. 162, Z. 52–53: «Huiusmodi Silenus fuit Antisthenes, baculo suo, pera pallioque maximorum regum fortunas antecellens.»; ERASMUS, *Adagia,* Nr. 1795, in: *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Ordo II, Bd. 4, ed. FELIX HEINIMANN / EMANUEL KIENZLE, Amsterdam/New York/Oxford/Tokyo 1987, S. 210, Z. 290–292. 303 bis 307: «TRAGICA SIMIA. Τραγικὸς πίθηκος, id est *Tragica simia*, prouerbiali conuicio dicebatur, qui fungeretur honoribus opibusque polleret, alioquin indignus. <...> Conuenit et in eos, qui barba pallioque philosophos se profitentur, quum caetera cultui non respondeant. Sic enim Plutarchus: Οὔτε γὰρ φιλοσόφους πωγωνοτροφίαι καὶ τριβωνοφορίαι ποιοῦσιν οὔτε Ἰσιακοὺς αἱ λινοστολίαι, id est *Neque enim alere barbam aut gestare vile pallium philosophum facit neque lineis vestiri Isiacos*, hoc est Isidis sacerdotes.» (der zweite Teil erst ab der Auflage von 1526); ERASMUS, *Adagia,* Nr. 3117 (Pronomi barba), in: ERASMUS, *Opera omnia*, Bd. 2, Leiden 1703, Sp. 994D–995A; ERASMUS, *Conuiuium profanum* (1522), in: *Opera omnia*, Ordo I, Bd. 3, *Colloquia,* ed. LÉON E. HALKIN / FRANZ BIERLAIRE / RENÉ HOVEN, Amsterdam 1972, S. 198, Z. 2361: «pallio tantum et barba philosophi.»; ERASMUS, *Moriae encomium*, in: *Opera omnia*, Ordo IV, Bd. 3, ed. CLARENCE H. MILLER, Amsterdam 1979, S. 80, Z. 152: «barba, insigne sapientiae, etiam si cum hircis commune»; *Epist.* 1624, in: *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, Bd. 6, ed. PERCY STANFORD ALLEN / H. M. ALLEN, Oxford 1926, S. 187, Z. 15–17 (ca. 4. 10. 1525): «Quin et ipse Lutherus pallium et barbam philosophi posuit fratrum hortatibus huc adactus.»

59 Dieselbe Idee steht hinter Erasmus' Bibelexegese: die reine Heilslehre findet man nicht im Litteralsinn, sondern erst dahinter; vgl. CORNELIS AUGUSTIJN, *Erasmus von Rotterdam. Leben – Werk – Wirkung*, München 1986, S. 91.

60 ERASMUS, *Adagia,* Nr. 2201, in: ERASMUS, *Opera omnia*, Ordo II, Bd. 5 (vgl. Anm. 58), S. 166, Z. 120–124.

61 Ibid., S. 170, Z. 206–210: «Sunt, atque vtinam non tam passim obuii sint, quos si quis e barbae sylua, pallore, cucullo, inflexis ceruicibus, cingulo, supercilio vultusque truculentia velit aestimare, Serapiones ac Paulos esse dicat; sin explices, meros inuenies balatrones, helluones, planos, ganeones, imo praedones ac tyrannos ...»

62 «Sagax» mit Philosophen in Verbindung zu bringen ist nicht ungewöhnlich, wie der Titel von Paracelsus' Buch *Astronomia magna oder die ganze philosophia sagax der grossen und kleinen Welt* zeigt. Allerdings ist «sagax» nicht dasselbe wie «sapiens». Seneca stellt «sagacitas» der «sapientia» gegenüber, wenn er zur Erfindung der eisernen Werkzeuge sagt: «Omnia enim ista sagacitas hominum, non sapientia invenit.» (*Epistulae morales ad Lucilium* 90, 11). Dieselbe, etwas abwertende Konnotation von «sagax» wird man bei Amerbach feststellen dürfen.

63 Dass Bonifacius die *Adagia* genau studiert hat, steht ausser Frage. Erhalten ist sein Exemplar der Erstausgabe (Venedig, Aldus 1508, in Privatbesitz), in welchem er in den Jahren 1511–1514 Notizen anbrachte. Für die Basler Ausgabe von 1533 stellte er Erasmus eine Liste mit Ergänzungsvorschlägen zur Verfügung (*Amerbachkorrespondenz* [vgl. Anm. 6], Bd. 4, Nr. 1683, Z. 1–10).

64 *The Complete Works of St. Thomas More*, Bd. 3:2 (vgl. Anm. 18), S. 200, Nr. 157.

65 *Anthologia Graeca* 11, 156–157 (*Florilegium* [vgl. Anm. 5], fol. O3v); 11, 430 (*Florilegium* [vgl. Anm. 5], fol. O4r); 11, 410 (*Florilegium* [vgl. Anm. 5], fol. O4v).

66 ERIKA MICHAEL, *The Drawings by Hans Holbein the Younger for Erasmus' «Praise of Folly»*, New York/London 1986, S. 71–73. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), Nr. 23.

67 ERIKA MICHAEL (vgl. Anm. 66), S. 111–112. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), Nr. 49.

68 ERIKA MICHAEL (vgl. Anm. 66), S. 58–59 und 71. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), Nr. 15 und 22.

69 *Amerbachkorrespondenz* (vgl. Anm. 6), Bd. 2, Nr. 659, Z. 1–2. (10. Juni 1519); Nr. 662, Z. 1 (29. Juni 1559); Nr. 666, Z. 1–2 (13. Juli 1519).

70 *Amerbachkorrespondenz* (vgl. Anm. 6), Bd. 2, Nr. 665, Z. 19–20 (12. Juli 1519). Noch einmal kam Zasius am 6. Oktober 1519 auf diese «philosophi» zu sprechen, als er Amerbach ermunterte, den Winter noch in Basel zu verbringen (ibid., Nr. 691, Z. 35–37): «Quae tibi iactura, si hoc hyemis tempus domi cum philosophis tuis deliteas, mutos audias magistros?» Während die «muti magistri» wohl Verfasser von Büchern sind, müssen die «philosophi» lebende Personen sein, wie die erste Erwähnung der «philosophi Rhenani» zeigt.

71 *Amerbachkorrespondenz* (vgl. Anm. 6), Bd. 2, Nr. 727, Z. 26–31: «Nam cum erudita illa nobilium sodalitas anno praeterito hic ageret, quis alius eos nexuit, fouit, quis fidelius commodauit? In quo alio desyderatiores deliciae? Quis fidem

amorisque vim omnem solidius quam tu explicuit? Te praesente iucunda omnia erant, florebat iuris auditorium. At simul abscessisti, pulchra illa sodalitas (velut laxatis membris corpus) dissoluta est.»

72 Für Amerbachs nicht gerade entschlussfreudiges Wesen dürfte das von ihm übersetzte Epigramm aus der *Anthologia Planudea* (*Anthologia Graeca* 10, 37, übersetzt F VI 52, Nr. 5, fol. 1r) bezeichnend sein: «Der bedächtige Entschluss ist der bei weitem beste; der überstürzte zieht immer Reue nach sich.» Vgl. auch das Motto «Eile mit Weile», das er in griechischer Form auf den Titelblättern seiner Bücher notierte (z. B. oben Anm. 5). Als er sich schliesslich entschloss, nach Avignon zu reisen, schrieb er an Erasmus (*Opus epistolarum* [vgl. Anm. 58], Bd. 4, Nr. 1084, Z. 44 vom 19. März 1520): «verum aliud vitae institutum erit.»

73 Zasius drückte sich am 13. Juli 1519 ziemlich deutlich über Amerbachs Tätigkeit aus (*Amerbachkorrespondenz* [vgl. Anm. 6], Bd. 2, Nr. 666, Z. 10–11): «Condicioni tuae doleo, quod ablegatus a studio maxime rei ciuilis tempus conterere cogeris.»

74 Prugner schickte Amerbach das Horoskop am 5. Dezember 1519 (*Amerbachkorrespondenz* [vgl. Anm. 6], Bd. 2, Nr. 707, Z. 1–14; vgl. Nr. 702, Z. 7–9). Es ist erhalten: Basel, Universitätsbibliothek, L III 6, Nr. I (42 fol.).

75 *Anthologia Graeca* 9, 51 (übersetzt F VI 52, Nr. 3, fol. 1r).

76 Vgl. FELIX PLATTER, *Beschreibung der Stadt Basel 1610 und Pestbericht 1610/11*, hrsg. und kommentiert von VALENTIN LÖTSCHER (= Basler Chroniken 11), Basel 1987, S. 75.

77 Z.B. *Amerbachkorrespondenz* (vgl. Anm. 6), Bd. 2, Nr. 670, Z. 24–33 (von Anfang August 1519).

78 *Amerbachkorrespondenz* (vgl. Anm. 6), Bd. 2, Nr. 659, Z. 13–15: «Fac ... meo nomine Brunonem consolare. Antehac philosophiam docere, nunc praestare philosophum potest. Jam fructum colliget eruditionis, si lugere cessauerit.» Als in Freiburg die Pest schlimm wütete, nahm Zasius das Motiv noch einmal auf, indem er schilderte, wie sich das Verhalten der Bevölkerung Freiburgs verändert hatte (ibid., Nr. 671, Z. 3–9, beginnend mit «res nostra, quae paulo ante vel Sybariticis deliciis fluebat, philosopham personam induit.»).

79 *Anthologia Graeca* 10, 27 (übersetzt in F VI 52, Nr. 3, fol. 1r).

80 Vgl. oben Anm. 68.

81 Zum Meyer-Diptychon und seiner Architektur siehe OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 36.

82 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 81), S. 38–39. – Vgl. STEFAN GRONERT, *Bild-Individualität. Die «Erasmus»-Bildnisse von Hans Holbein dem Jüngeren*, Basel 1996, S. 57.

83 Diskussionsbeitrag von Bernd Wolfgang Lindemann.

84 Vgl. ANGELICA DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990, S. 65–66. – Auf zwei rein äusserlich vergleichbare Mehrfach-Bilder, auf denen dieselbe Person einmal mit und einmal ohne Bart abgebildet ist, haben mich Angelica Dülberg und Holger Jacob-Friesen hingewiesen. 1517 entstanden sind zwei Porträts von Hans von Schwaz, die beide denselben Mann, den Silberbrenner Sebastian Andorfer, zeigen und genau gleich aufgebaut sind. Der Unterschied zwischen den beiden Bildern: Das eine Mal trägt der Mann einen Bart, das andere Mal keinen. Auf beiden blickt er übrigens in die gleiche Richtung. Man vermutet, diese beiden Porträts müssten in der umgekehrten Reihenfolge gelesen werden als das von Amerbach geplante Diptychon: Andorfer soll sich, zu Reichtum und Ansehen gekommen, einen standesgemässen Bart zugelegt und diesen Augenblick auch für die Nachwelt fixiert haben (Heinz Von Mackowitz, *Der Maler Hans von Schwaz*, Innsbruck 1960, S. 53–54 und Tafel XII). Erst aus dem Jahr 1572 stammt das Luther-Triptychon in der ev.-luth. Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar, das Veit Thim zugeschrieben wird. Luther ist links als Augustinermönch mit Tonsur, in der Mitte als Magister mit grauem, vollem Haar und rechts als Junker Jörg mit vollem braunem Haar und Bart dargestellt (abgebildet in: JOSEPH LEO KOERNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance-Art*, Chicago/London 1993, S. 66).

85 ANGELICA DÜLBERG, *Privatporträts* (vgl. Anm. 84), S. 154–163.

86 ANGELICA DÜLBERG, *Ein unbekanntes Bildnisdiptychon des Kaisers Maximilian I. in den Zittauer Stadtmuseen*, in: Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstag am 1. Februar 1994, Dresden 1995, S. 283–291.

87 Zweifel an der Deutung als Feigenbaum äussert STEFAN GRONERT (vgl. Anm. 82), S. 55–56. – Apotropäisches Symbol gegen die Pest: HOLGER JACOB-FRIESEN / BEAT RUDOLF JENNY / CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), Nr. 8, S. 44. – Symbol der Sterblichkeit: OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 81), S. 154–155, die, ohne auf das neue Epigramm Bezug zu nehmen, zu einer ganz ähnlichen wie der hier vorgelegten Deutung des Amerbach-Porträts gelangt sind. Als Verweis auf Glück und Wohlstand deuten MARK ROSKILL / CRAIG HARBISON, *On the Nature of Holbein's Portraits*, in: Word & Image 3, 1987, S. 22 den Feigenbaum. Sollte dies zutreffen, würde es den Kontrast zwischen den beiden Bildhälften verstärken: auf der einen Seite der gepflegte Jüngling, der Wert auf seine vorteilhafte materielle Lage legt, auf der anderen Seite der rasierte, eher spirituell ausgerichtete Amerbach.

88 Vgl. dazu ERNST BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Neuzeit*, Berlin 1953, S. 59–60, Nr. 49. – *Kunstmuseum Basel. Katalog.* 1. Teil: *Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellten Werke*, Basel 1966, S. 36. – ANGELICA DÜLBERG (vgl. Anm. 84), S. 250–251, Nr. 214 und 215. – ANGELICA DÜLBERG (vgl. Anm. 86), S. 285–286. – NIKOLAUS RÖTHLIN, *Vom Bewusstsein des Todes an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 97, 1997, S. 5–12. – Umstritten ist, ob die rechten Flügel ursprünglich Bestandteile der Gemälde waren. Ich gehe mit Dülberg davon aus, dass dem so ist. Sollten die beiden Porträts aber ursprünglich allein gewesen sein oder allenfalls gar zusammen ein Diptychon gebildet haben (so in einer getuschten Zeichnung 1904 von Louis Saugy rekonstruiert; vgl. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 3: Die Kirchen, Klöster und Kapellen, 1. Teil: St. Alban bis Kartause, von C. H. BAER, Basel 1941, S. 557, Abb. 306), spräche dies nicht dagegen, dass Amerbach sich durch diese Porträts hat inspirieren lassen, im Gegenteil, im zweiten Fall hätte er sogar ein genaues Vorbild für sein Diptychon gehabt.

89 Vgl. PETER G. BIETENHOLZ / THOMAS B. DEUTSCHER (vgl. Anm. 4), Bd. 3, S. 479.

90 Diese Verbindungen werden unter anderem dadurch bezeugt, dass die Mitglieder der Familie in der Kartause bestattet wurden. Bonifacius Amerbach entwarf nach Brunos Tod eine Familien-Grabinschrift (*Amerbachkorrespondenz* [vgl. Anm. 6], Bd. 2, Nr. 716, 721 und 724). – Vgl. PETER BUXTORF, *Die lateinischen Grabinschriften in der Stadt Basel*, Basel 1940, S. 76–93.

91 EMIL MAJOR, *Holz- und Metallschnitte aus öffentlichen und privaten Sammlungen in Aarau, Basel ...*, (= Einblattdrucke des XV. Jahrhunderts, hrsg. von PAUL HEITZ, Bd. 50), Strassburg 1918, Nr. 24, hat den Druck publiziert, datiert und die beiden Figuren mit Zscheckenbürlin identifiziert (siehe auch *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt* [vgl. Anm. 88], S. 573,

Anm. 1). – ALBERT SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 22: *Die Drucker in Basel II*, hrsg. von MARIA MOELLER / WIELAND SCHMIDT, Leipzig 1940, S. 40 und Abb. 1276. – FRANK HIERONYMUS, *Oberrheinische Buchillustration. Inkunabelholzschnitte aus den Beständen der Universitätsbibliothek*, Katalog der Ausstellung in Basel (Universitätsbibliothek), Basel 1972, Nr. 51. Später datierte Hieronymus den Holzschnitt auf um 1495 oder 1502–1505 (FRANK HIERONYMUS, *Oberrheinische Buchillustration 2. Basler Buchillustrationen 1500–1545* [= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 5], Basel 1984, Nr. 10a, S. 7–8).

92 Weniger originell, aber demselben Milieu und derselben Geisteshaltung entsprungen scheint mir das Porträt des Johannes Zimmermann (Xylotectus), das von einigen Hans, von Rowlands nun aber Ambrosius Holbein zugesprochen wird; JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 10), Nr. R8. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 41), S. 183–184, Nr. 155. Das Bild entstand 1520, also kurz nach Amerbachs Porträt, in Basel. Es zeigt den Chorherrn und Kanonikus in weltlicher Kleidung Harfe spielend, wohl ein Ausdruck seiner humanistischen Neigungen. Im Hintergrund lauert der Tod mit dem Stundenglas. Das Epigramm auf dem Bild erinnert von der formalen Gestaltung und dem wiederum vor dem Hintergrund der Pest zu verstehenden Inhalt her stark an Amerbachs Epigramme: «Pingere fallacem non prava φιλαυτία formam / fecit, sed placidos quae terit hora dies, / vt videas evi quam sit mutabilis aura / tempore vel morbo forma cadatque breui. / Dum sex diuino complerem munere lustra, / talis Ioannes tunc Xilotectus eram.» («Nicht verkehrte Selbstverliebtheit, sondern die Zeit, die die angenehmen Tage weniger werden lässt, war der Grund, die trügerische Schönheit zu malen, damit du siehst, wie wechselhaft die Gunst des Alters ist und in wie kurzer Zeit Schönheit durch Alter oder Krankheit zerfällt. Damals, als ich mit göttlicher Hilfe sechs Fünfjahresperioden vollendete, sah ich, Johannes Xylotectus, so aus.»)

93 ANGELICA DÜLBERG (vgl. Anm. 84), S. 169–170.

94 Vgl. seine detaillierte Anweisung für die Herstellung der von Ludwig Ringler ausgeführten Wappenscheibe; dazu auch HOLGER JACOB-FRIESEN / BEAT RUDOLF JENNY / CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), S. 94–95, Nr. 43.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 5, 6: Öffentliche Kunstsammlung, Basel.
Abb. 2–4, 9: Universitätsbibliothek, Basel.
Abb. 7: Öffentliche Kunstsammlung, Basel (Foto: Martin Bühler).
Abb. 8: Historisches Museum, Basel (Foto: Maurice Babey).

ZUSAMMENFASSUNG

Auf der Universitätsbibliothek Basel werden von Bonifacius Amerbach stammende Entwürfe zu einem Bildepigramm aufbewahrt. Aus dem Epigramm geht hervor, dass Holbein 1519 neben dem erhaltenen Porträt ein weiteres Porträt Amerbachs malen sollte, das Amerbach ohne Bart gezeigt hätte. Wie es scheint, ist es allerdings nie ausgeführt worden. Das Bild hätte in engem Bezug zu dem erhaltenen Porträt, mit dem es vielleicht zu einem Diptychon hätte vereinigt werden sollen, vermutlich Amerbachs Abwendung von äusserem Schein und seine Rückbesinnung auf innere Werte symbolisieren sollen. Auslöser könnte der Pesttod vieler Freunde und Familienangehöriger Amerbachs um 1518/19, vor allem seines Bruders Bruno, gewesen sein. Falls Holbeins «Mann mit dem Schlapphut» wirklich, wie vorgeschlagen wurde, Amerbach darstellt, könnte diese Zeichnung mit diesem Projekt in Verbindung stehen. Jedenfalls bekommen wir ein lebendiges Bild von Amerbach als mitgestaltendem Auftraggeber.

RÉSUMÉ

La bibliothèque universitaire de Bâle conserve une série de croquis de Bonifacius Amerbach destinés à une épigramme imagée. On apprend du texte qu'en 1519 Holbein avait été chargé d'exécuter, outre le portrait conservé, un deuxième portrait d'Amerbach censé le représenter sans barbe. Néanmoins, il semblerait que ce tableau n'ait jamais été réalisé. Ce portrait – étroitement lié à celui existant avec lequel il devait peut-être être combiné pour former un diptyque – aurait dû vraisemblablement représenter un Amerbach se détournant des apparences pour se replonger dans un univers spirituel. Cette transformation pourrait avoir été déclenchée par la mort, suite à la peste, de bon nombre d'amis et de parents d'Amerbach, notammment son frère Bruno. En admettant, comme on l'a proposé, que la toile de Holbein «Homme au chapeau mou» représente Amerbach, ce dessin pourrait être mis en corrélation avec ce projet. Quoi qu'il en soit, il s'en dégage une image vivante d'Amerbach participant à la création de cette œuvre.

RIASSUNTO

La biblioteca dell'Università di Basilea conserva i progetti di Bonifacius Amerbach per un epigramma destinato a un quadro. Dall'epigramma risulta che nel 1519 Holbein avrebbe dovuto dipingere, oltre al quadro conservato, anche un secondo ritratto di Amerbach, nel quale quest'ultimo sarebbe stato raffigurato senza barba. Come sembra, tale dipinto non è mai stato eseguito. Nel contesto dato dal ritratto conservato, con il quale avrebbe forse dovuto formare un dittico, il secondo ritratto avrebbe dovuto presumibilmente simboleggiare il rifiuto da parte di Amerbach di valori fittizi e la sua riscoperta di valori spirituali. Tale atteggiamento potrebbe essere stato provocato dalla morte, causata dalla peste, di numerosi amici e famigliari di Amerbach, tra i quali anche suo fratello Bruno. Se, come proposto, «L'uomo con il capello» di Holbein raffigura effettivamente Amerbach, il presente disegno potrebbe essere collegato a tale progetto. In ogni caso, ne scaturisce un'immagine viva di Amerbach quale committente che partecipa attivamente all'esecuzione del progetto.

SUMMARY

Among the manuscripts of the University Library of Basle there is a series of drafts by Bonifacius Amerbach in preparation for a painting. The text informs us that, in addition to the well-known portrait of Amerbach, Holbein was to paint a second portrait, this time without a beard. However, it seems that this second portrait never reached completion. Our epigram, understandable only if read together with the one on the existing portrait, makes it clear that the two paintings were meant to be looked at as complements – possibly combined to form a diptych. They were intended to symbolise Amerbach's rejection of secular appearances and his concentration of inner values, which may have been initiated by the loss of various friends and family members (most prominent among them his older brother, Bruno), who all succumbed to the plague around 1518/19. If Holbein's portrait called "Mann mit Schlapphut" does indeed represent Bonifacius Amerbach, as has been suggested, the cartoon might in some way be connected with the projected "beardless portrait". At any rate, we discover Amerbach taking an essential part in the shaping of his own likeness.