

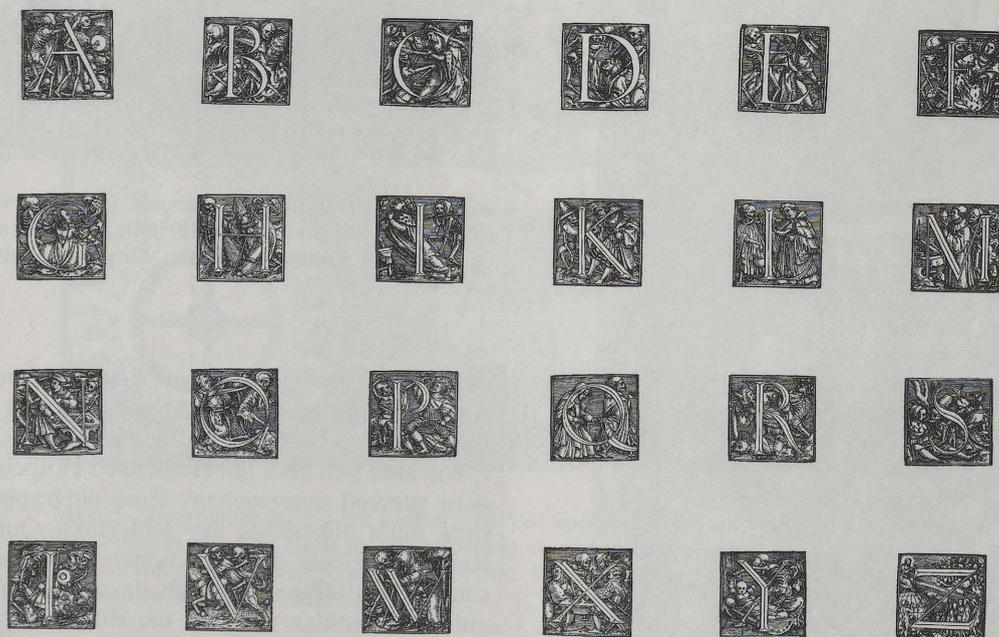
Holbeins Formschneider

von CHRISTIAN RÜMELIN

Die in Basel organisierten Ausstellungen zu den Zeichnungen und der Druckgraphik nach Holbein haben es deutlich vor Augen geführt: Holbeins Formschneider sind ein Problem. Nur selten wurden im Anschluss an Woltmanns Bemerkungen¹ Fragen behandelt, die sich spezifisch mit der Genese der Druckgraphik nach Entwürfen Holbeins und damit zusammenhängenden Problemen des Arbeitsprozesses auseinandersetzen.² Nicht zuletzt deswegen beschränkt sich auch die Diskussion um diese Form künstlerischer Produktion bei Holbein weitgehend auf die Einordnung in das weitere Œuvre, in die zeitgenössische Druckgraphik, in die ikonographischen Traditionen oder in

den Verwendungszusammenhang.³ Damit bleibt aber eine Reihe von Fragen, wie die Formen der Zusammenarbeit und Kooperation sowie der gegenseitigen Abhängigkeiten von Entwerfer, Formschneider und Verleger, unberücksichtigt. So verlockend eine Auseinandersetzung mit der Druckgraphik aus einer auf Holbein biographisch-zentrierten Perspektive sein mag, sie vernachlässigt wichtige Probleme, die nicht nur mit der Entstehung der Blätter verbunden sind, sondern die entscheidend auch deren Wirkung prägen.

Die Auseinandersetzung mit so zentralen Werken, wie den «Imagines mortis»⁴ und den «Icones»⁵ zeigt, dass ge-



Hans Lützel-
burger / forms-
schneider / ge-
nant. Franck.

Abb. 1 Probedruck des Todesalphabets, von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J. Holzschnitte, Blatt: 243 × 293 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X. 2228.



Abb. 2 Die Hertzoginn, von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d.J., in: *Imagines mortis* ..., Lyon 1547. Holzschnitt, Bild: 64 × 50 mm. Bern, Stadt- und Universitätsbibliothek, Sign. Kp VI. 23.



Abb. 4 Die zweite Bitte aus dem Vaterunser: «Zuo kum dein rych», von Meister CV nach Hans Holbein d.J. Metallschnitt, Blatt: 97 × 66 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X. 2184.3.

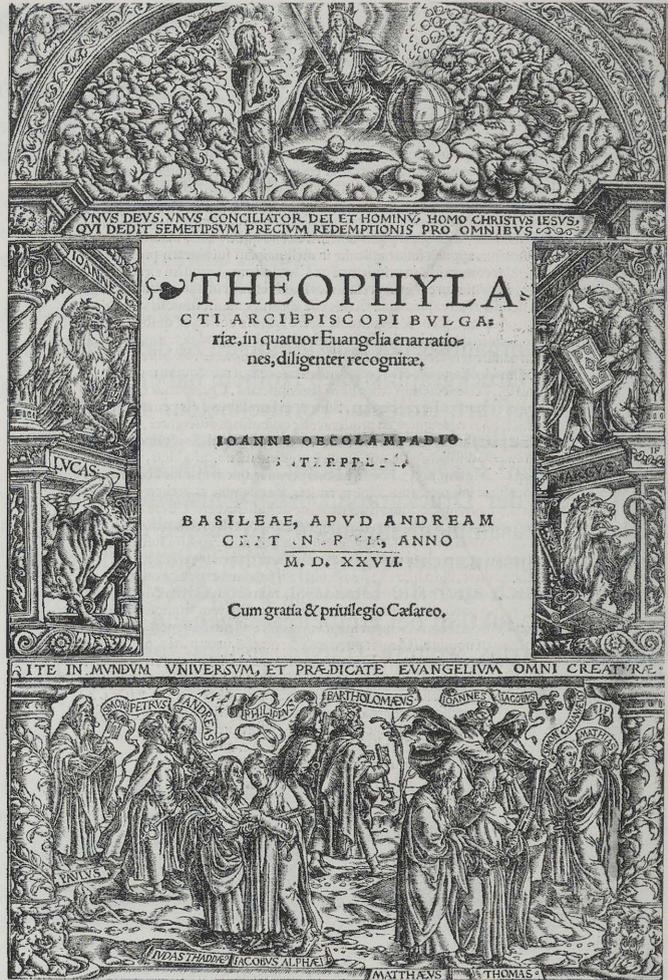


Abb. 3 Titelblatt mit Christus als Fürbitter, von Jacob Faber nach Hans Holbein d.J. Metallschnitt, Bild: 263 × 172 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1908.40h.

rade den neben Holbein beteiligten Personen und ihrem Anteil am letztendlich sichtbaren Objekt eine grössere Bedeutung als bisher zu widmen ist.

Wie lässt sich aber die Frage nach Holbeins Formschnidern sinnvoll untersuchen? Eine biographische Annäherung muss angesichts der schlechten Quellenlage ohne Resultat bleiben, eine funktionale Gruppierung ist kaum sinnvoll. Auffällig ist nämlich, dass Holbein ausschliesslich auftragsgeliefert oder für die Buchillustration tätig war und von daher eine Unterscheidung nach Verwendungszusammenhängen bereits ausscheidet.

Deshalb bleiben nur zwei Zugriffsmöglichkeiten. Zum einen ist dies eine chronologische Einordnung. Dabei lassen sich vier Gruppen unterscheiden, nämlich erstens die Schnitte bis 1522, zweitens die Blätter zwischen 1522 und 1526, drittens die Schnitte zwischen 1528 und Holbeins zweiter Englandreise und viertens die in England entstandenen Schnitte als kleinste Gruppe. Mit dieser Unterscheidung

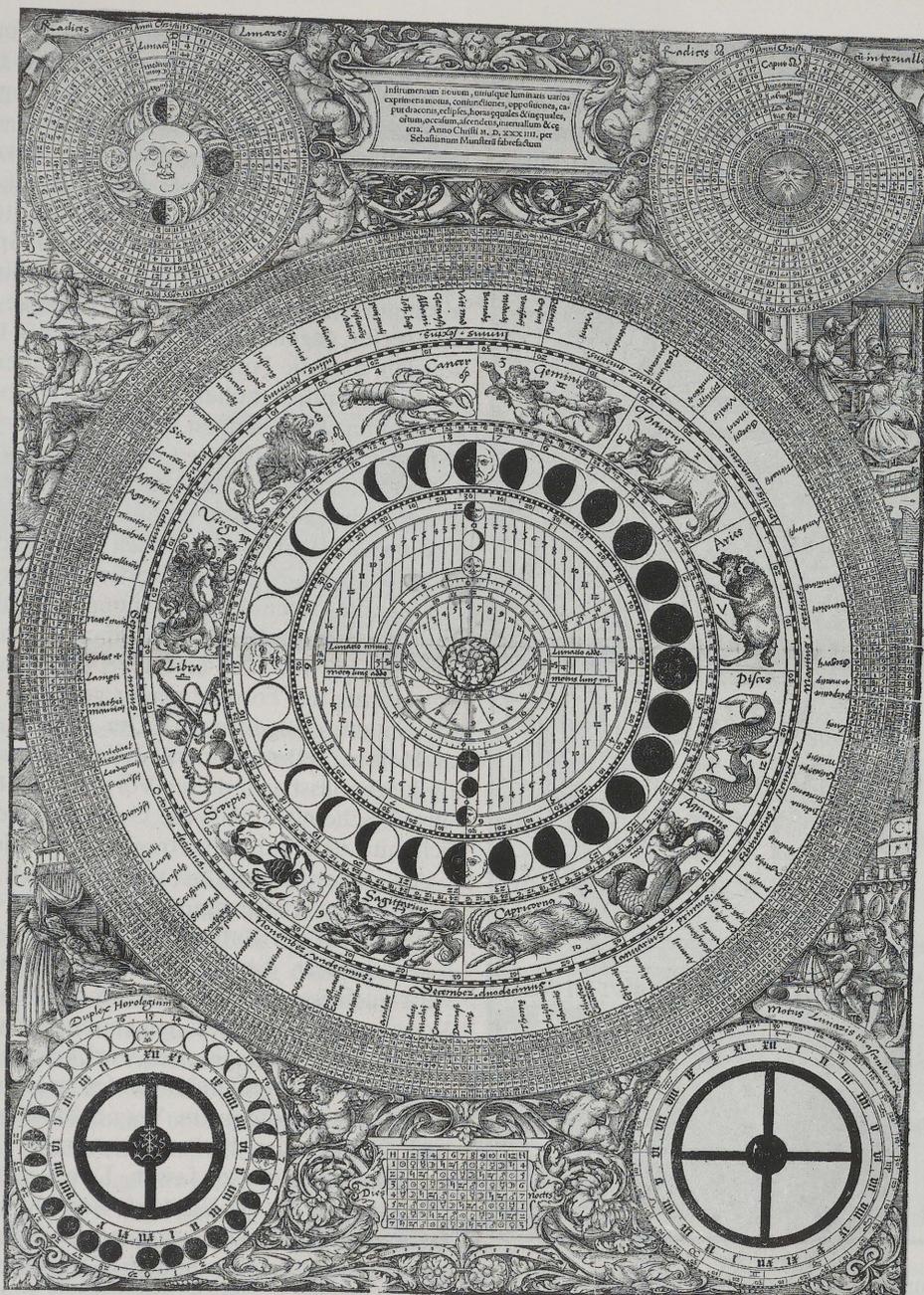


Abb. 5 Instrument der beiden Lichter, von Veit Specklin nach Hans Holbein d. J., Falttafel in: Sebastian Münster, *Canones super novum instrumentum luminarium ...*, Basel 1534. Holzschnitt von zwei Stöcken, Bild: 620 × 432 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1923.165.

dingung werden zwar Entwicklungen oder Veränderungen im Stil des Entwerfers erkennbar, sie werden aber trotzdem nicht auf die anderen beteiligten Personen bezogen.

Die zweite Zugriffsmöglichkeit ist eine primär technische Unterscheidung. Die Arbeit der Formschneider hat offensichtlich wesentlich gravierendere Auswirkungen auf die Erscheinung der Blätter als die funktionale Determinierung oder die Bindung an einen bestimmten Verleger.

Bereits diese Tatsache deutet an, dass die Differenzen, aber auch die Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Gruppen sich nur unzulänglich mit Zäsuren in Holbeins Vita begründen lassen, dass stattdessen einzig im konkreten Entstehungsprozess der Blätter eine Erklärung gefunden werden kann.

Hierfür müssen nun genau diejenigen Bereiche analysiert werden, die bislang nur ansatzweise beachtet wurden,

nämlich erstens die Form der Zusammenarbeit zwischen Holbein und seinen Formschneidern, zweitens die Bedeutung von deren Arbeit für die Wirkung und Erscheinung des Blatts und drittens der Rückbezug auf eine geänderte Entwurfspraxis, der aus der individuellen Schnittechnik resultiert.

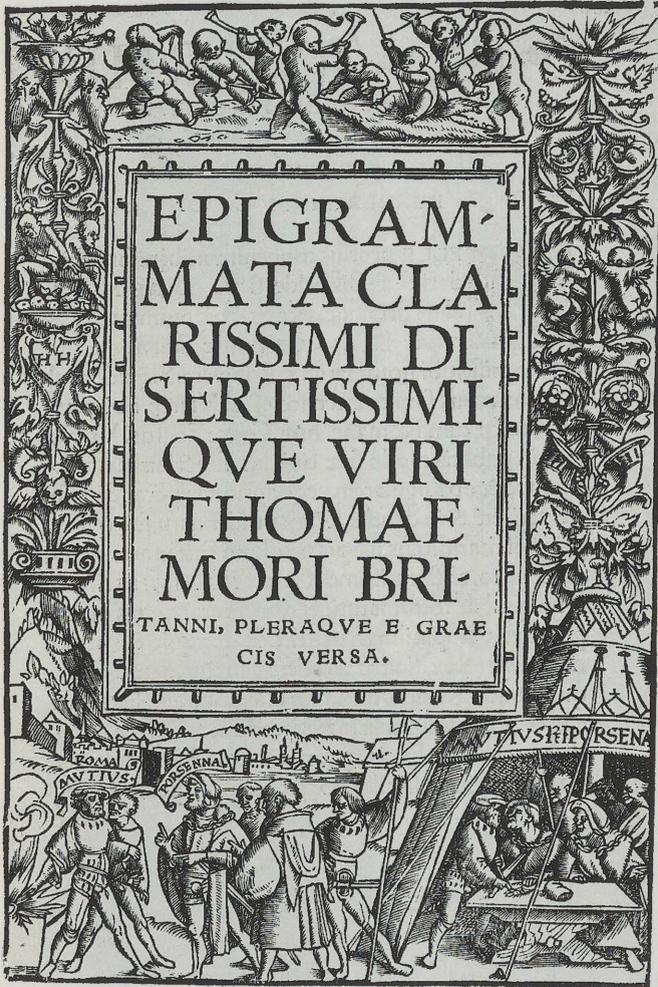


Abb. 6 Titeleinfassung mit der Darstellung des Mucius Scaevola vor Porsenna, von Hans Hermann (?) nach Hans Holbein d. J., in: Thomas Morus, *De optimo...*, Basel 1518. Holzschnitt, Bild: 185 × 123 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1923.309.

Generell steht die Klärung der Beziehung von Formschneider und Entwerfer vor einem soziologischen Problem. Üblicherweise werden Formschneider als reine Handwerker angesehen, die nicht nur über keine künstlerische Gestaltungskraft verfügen, sondern die in einem untergeordneten Verhältnis zum Entwerfer stehen.⁶ Dies deckt sich aber nicht mit zahlreichen Beobachtungen und Ergebnissen bei Holbein.

So gibt es Blätter, in denen Holbeins Formschneider ihre eigene Leistung teilweise prominent ins Bild rückten, wie Lützelburger im «Probedruckblatt des sogenannten Todesalphabets»⁷ von 1522 (Abb. 1) oder der «Hertzoginn» aus den «Imagines mortis» (Abb. 2),⁸ wie Jakob Faber im «Titelblatt mit Christus als Fürbitter»⁹ (Abb. 3), wie der Meister CV in seinen acht Metallschnitten zum Vaterunser¹⁰ von 1523/24 (Abb. 4) oder wie Veit Specklin im Instrument der beiden Lichter¹¹ von 1534 (Abb. 5). Dem stehen aber nur wenige namentliche Hinweise auf Holbein als Entwerfer gegenüber.¹² Bereits daraus kann geschlossen werden, dass die Formschneider im frühen 16. Jahrhundert einen wesentlich höheren Stellenwert beanspruchten als gemeinhin angenommen wird.

Die einzige schriftliche Quelle, die mit der Druckgraphik nach Holbein verbunden werden kann, ist bekanntlich der gerichtlich festgestellte und mit Hilfe von Hans Lux Iselin verbürgte Verfügungsanspruch der Brüder Trechsel über die Stöcke der «Imagines mortis»¹³ (Abb. 2). Die Lyoneser Verleger machten Ansprüche nur gegenüber dem Nachlass Lützelburgers geltend, nicht aber gegenüber dem Zeichner. Im Vorwort der erst 1538 erschienenen Erstauflage wird einzig der Formschneider genannt, ihm werden auch die Entwürfe zugewiesen.¹⁴ Der Auftrag erfolgte also nicht an Holbein selbst, sondern an den Formschneider. Eindeutig klären lässt sich dieser Vorgang nicht, aber es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Gebrüder Trechsel ausschliesslich mit Lützelburger vertraglich gebunden waren.¹⁵

Aus diesen Akten lässt sich aber auch eine grundlegend andere Wertschätzung der Arbeit der Formschneider ableiten. Nicht der Entwurf steht im Vordergrund des Interesses, sondern die Ausführung des Druckstocks. Nur so wird auch verständlich, warum Lützelburger indirekt im Vorwort der «Imagines» genannt und warum sein Werk als so herausragend angesehen wird, dass sich niemand daran wagte, die noch fehlenden Bilder zu schneiden.¹⁶

Mit diesen beiden im Vergichtbuch angedeuteten Tatsachen lassen sich die Probleme um Holbeins Formschneider wesentlich besser fassen. Dabei geht es grundsätzlich nicht darum, ob die Entwürfe von Holbein stammen, dies steht ausser Diskussion, sondern um die Frage der Umsetzung von der Zeichnung in die Druckgraphik. Bei Holbein ist dies, im Gegensatz beispielsweise zu Dürer, noch relativ einfach, da er ausschliesslich für den Hochdruck entwarf, also die gedankliche Umsetzung in die Negativform entfiel und einzig auf die Seitenrichtigkeit zu achten war.

Aber, wie kann man sich diesen Arbeitsprozess konkret vorstellen? Wahrscheinlich muss davon ausgegangen werden, dass Holbein die Stöcke nicht direkt gerissen, also auf die geschliffene und gekalkte Oberfläche gezeichnet hat,¹⁷ sondern dass er auf Papier entwarf.¹⁸ Dies würde auch dem im frühen 16. Jahrhundert üblichen Verfahren entsprechen haben.¹⁹ Das Blatt wurde dann entweder von seiner Rückseite her durchgegriffelt oder aber es wurde abgeklatscht und dann von der Vorderseite des Abklatsches her durchgegriffelt beziehungsweise gepaust.²⁰ Gleichgültig, welche Art der Übertragung verwendet wurde, es entstand auf

dem Stock immer eine zum Entwurf seitenverkehrte Zeichnung, die durch den Druckvorgang aber wieder in ihre ursprüngliche Ausrichtung gedreht wurde. Dies ist nicht ganz unwichtig, denn nicht nur bei Holbein sind die überwältigende Mehrzahl der Protagonisten Rechtshänder und auch dementsprechend gekleidet, zeigen also eine zu anderen Zeichnungen und zu Gemälden vergleichbare Ausrichtung.

Bei dem Vorgang der Übertragung wurde das ursprüngliche Blatt immer stark in Mitleidenschaft gezogen und im

nisten vor und verdeutlichen die Beleuchtung. Dabei wird, trotz aller Genauigkeit und Nachvollziehbarkeit des Entwurfs demjenigen, der diese Entwürfe in die andere Technik übertragen sollte, durch die Art der Zeichnung ein gestalterischer Freiraum gewährt. Gemeinsam ist diesen Blättern nämlich, wie auch der Mehrzahl der anderen Zeichnungen Holbeins, dass sie weitgehend auf Schraffuren verzichten. Während er im «Lob der Torheit»,²⁷ dem «Jünger Johannes»²⁸ oder in den Hell-Dunkel-Zeichnungen der frühen 1520er Jahre²⁹ noch ausgeprägte Parallel-

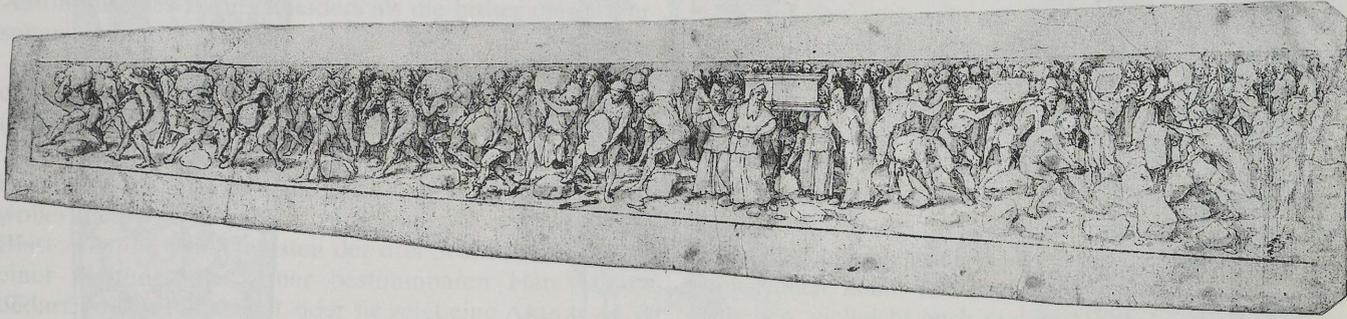


Abb. 7 Dolchscheide mit Josua, der zur Erinnerung an den Zug der Israeliten durch den Jordan Steine aus dem Fluss holen lässt, Abklatsch nach Hans Holbein d.J. Feder in Schwarz, grau laviert, Blatt: 70 und 36 × 302 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.137.

Anschluss an die beabsichtigte Funktion als ausschliessliche Vorlage für eine Druckgraphik ausgeschieden und offenbar meistens zerstört.²¹ Jedenfalls sind derartige Zeichnungen auf Papier von Holbein, die diese Bearbeitungsspuren zeigen, nicht überliefert beziehungsweise wurden im Falle einer nicht erfolgten Umsetzung in einen Holzschnitt noch nicht als Vorzeichnung erkannt.²²

Grundsätzlich werden sich diese Blätter aber nicht von anderen Zeichnungen Holbeins unterscheiden haben und waren dementsprechend Feder- und Pinselzeichnungen.²³ Wahrscheinlich waren sie ungefähr gleich gross wie die späteren Schnitte, damit nur sehr kleinformatig und mit den grossformatigen Blättern der Rathausentwürfe, Scheibenrisse oder Porträts nur eingeschränkt vergleichbar.

Dürer und Baldung zeichneten in ihren wenigen Vorstudien zur Druckgraphik nicht generell anders als bei anderen Aufgaben. So sind sie, wie vergleichbare Blätter für Gemälde, relativ flüchtig und summarisch ausgeführt, zeigen also keine bindende Festlegung einzelner Schraffuren, sondern definieren lediglich die Komposition und die Schattenmassen.²⁴ Diese Auffassung findet sich auch bei Holbein, allerdings in seinen Entwürfen für Dolchscheiden und Schmuck, wie in dem Abklatsch der «Dolchscheide mit Josua»²⁵ (Abb. 7) aus der Mitte der 1530er Jahre oder in dem Medaillonentwurf mit «Elias bittet um Regen»²⁶ (Abb. 8). Zwar sind sie ebenfalls nur skizzenhaft, doch eindeutig auf eine Umsetzung in eine andere Technik hin angelegt. Die kleinformatigen lavierten Federzeichnungen legen dabei nur die Komposition fest, stellen die Protago-



Abb. 8 Elias bittet um Regen, von Hans Holbein d.J. Pinsel in Schwarz, grau laviert, Zirkelein- stich in der Mitte und blindgeritzter Kreis, Blatt (allerdings unregelmä- sig, von daher grösstes Mass): 46 × 47 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabi- nett, Inv.-Nr. 1662.165.65.

und seltener Kreuzschraffuren einsetzt, verzichtet er später weitgehend darauf und setzt nur noch flächige Schattenbil- dungen ein, meist durch Lavierung in Federzeichnungen.³⁰ Derartig flächenhafte Blätter lassen sich aber nicht direkt in die technisch bedingte ausschliessliche Linearität des Hochdrucks umsetzen. Denkbar ist, dass die Konturen die-



Abb. 9 Dolchscheide mit dem Parisurteil, Pyramus und Thisbe, Venus und Amor, von Hans Holbein d. J. Feder in Schwarz, Blatt: 281 × 69 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.138.



Abb. 10 Dolchscheide mit dem Parisurteil, Pyramus und Thisbe, Venus und Amor, Nachzeichnung nach Hans Holbein d. J. Feder in Schwarz, Darstellung: 268 × 62 mm. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. B IV/4.

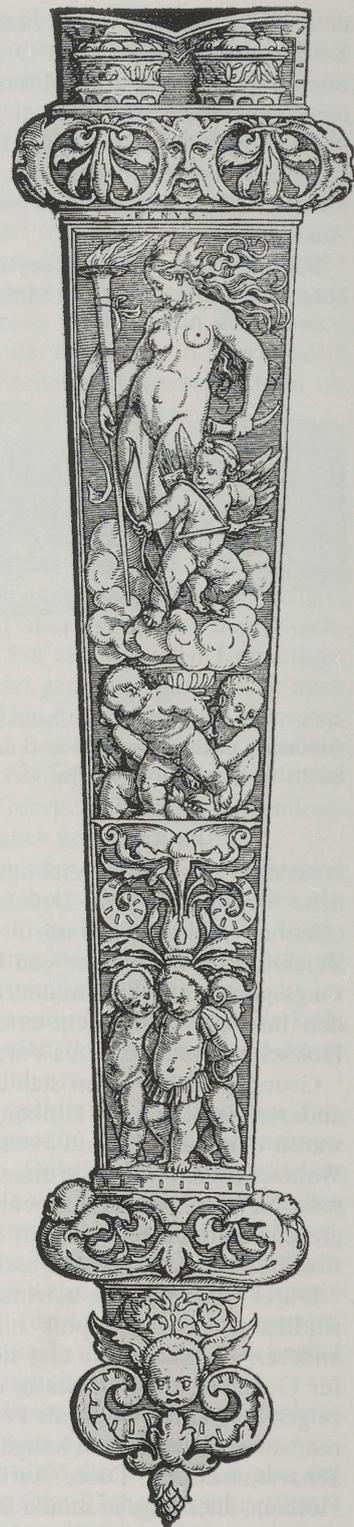


Abb. 11 Dolchscheide mit Venus und Amor, von Hans Lützelburger (?) nach Hans Holbein d. J. Holzschnitt, Bild (grösstes Mass): 240 × 53 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X 2125.

ser Vorzeichnungen durchgepaust und die Schraffuren in einem separaten Arbeitsgang durch den Formschneider festgelegt wurden. Damit wird auch verständlich, warum in den gleichzeitig entstandenen Holzschnitten die Figuren und die Räumlichkeit grundsätzlich gleich aufgefasst wurden, auch wenn sich mitunter in der schnittechnischen Behandlung der Einzelformen markante Unterschiede ergeben.

Dies bedingt nun, dass der Entwerfer und der Formschneider sehr eng zusammenarbeiten, um die vom Zeichner beabsichtigten Wirkungen adäquat umzusetzen, und es bedingt zugleich eine wesentlich grössere künstlerische Autonomie des Formschneiders als die bisher diesen Personen zugestandene.

Verdeutlichen lässt sich dies in der Gegenüberstellung des Entwurfs der «Dolchscheide mit dem Parisurteil»³¹ (Abb. 9) und der Dessauer Kopie³² (Abb. 10).

Dabei stellt sich die zentrale Frage nach dem Verhältnis, in dem Basler und Dessauer Zeichnung zueinander stehen, wobei dieses nicht einfach zu bestimmen ist. Das Basler Blatt zeigt die Protagonisten der drei Szenen entweder in einer Haltung, die keiner bestimmaren Handhaltung bedarf, wie im Parisurteil, oder sie zeigt eine Aktion – z. B. bei der sich mit ihrer Linken erstechenden Thisbe und dem den Bogen in der Rechten haltenden Amor –, die im Gegensinn zur üblichen Handhaltung ausgeführt wird. Bei einer seitengleichen Übertragung auf einen Stock würden diese beiden Figuren ihre jeweilige Handlung aber dann in der üblichen Art ausführen, bei einer Umsetzung in eine dreidimensionale Form dagegen wären die Figuren seitenverkehrt, was schlechterdings unvorstellbar ist. Nun wurde für die Dessauer Zeichnung vorgeschlagen, dass sie die Nachzeichnung nach einem Holzschnitt³³ oder aber nach einem Abklatsch sei³⁴. Gleichgültig, wie nun deren Funktion bewertet wird, das Blatt ist jedenfalls nicht eigenhändig,³⁵ verdeutlicht aber als Beleg aus dem Umfeld Holbeins eine andere Zeichenauffassung.

Offensichtlich ist sie nicht einfach eine Kopie, denn die Zeichnung zeigt wiederum einen den Bogen in der rechten Hand haltenden Amor, hier allerdings im obersten Feld, dagegen eine sich mit der Rechten erstechende Thisbe. Das Problem der Seitenrichtigkeit ist also in diesem Blatt nicht gelöst. Diese Zeichnung unterscheidet sich aber fundamental von eigenhändigen Blättern Holbeins, denn sie ist vollständig schraffiert, und zwar hauptsächlich in einer für Holzschnitte typischen, meist waagrechten Parallelschraffur. Dabei weist diese Schraffur nicht zwingend auf eine druckgraphische Umsetzung, sondern lässt auch eine Umsetzung in ein dreidimensionales Objekt als möglich erscheinen. Trotz dieser unterschiedlichen Funktion vermag sie eine wertvolle Vorstellung davon zu geben, wie Holbeins ursprüngliche Entwürfe für eine andere Technik angepasst und umgesetzt wurden. Die bei ihm erkennbare schnelle Strichführung, die Unruhe des Konturs, die nur summarische Behandlung der Binnenzeichnung und die sich auf die wichtigsten Einzelelemente beschränkende Architektur sind einer detaillierten Behandlung gewichen.

Die Schraffur und damit die Dreidimensionalität der einzelnen Körper und Formen sind genau wiedergegeben, die Konturen bestehen aus festen und breiten Einzellinien, und die Binnenzeichnung sowie die architektonischen Details sind weitgehend ausgeführt. Obwohl in diesem Blatt Unstimmigkeiten bestehen und die Funktion nicht in einer Vorbereitung eines Holzschnitts bestand, ist doch zumindest denkbar, dass sich die Umsetzung einer Zeichnung in einen Riss eines Holzschnitts ähnlich präsentierte. Ein grundsätzlicher Unterschied zur Art der Umzeichnung in der Behandlung von Schraffur, Binnenzeichnung und Räumlichkeit besteht nicht. Warum also direkte Risse Holbeins auf den vorbereiteten Stock annehmen, wenn aus anderen Bereichen Zeichnungen bekannt sind, die eine Vorstellung der Umsetzung geben können? Damit ist zwar nicht geklärt, wer diese Umzeichnung vornahm, ob also ein Reisser diese Übertragung anfertigte oder – was wahrscheinlicher ist – ob sie der Formschneider selbst riss; doch ist dies nur sekundär.

Das Problem ist nun, dass sich diese Überlegungen nur an Zeichnungen der 1530er Jahre anstellen lassen, da offensichtlich keine früheren Schmuckentwürfe erhalten geblieben, vielleicht auch nie entstanden sind. Wenn nun aber diese Art der Zeichnung als Resultat eines Prozesses verstanden wird, der sich im zeichnerischen Œuvre auch ablesbar niedergeschlagen hat, so zeigt sich, dass Holbeins Entwürfe für den Holzschnitt offensichtlich auch einem Wandel unterlagen, und zwar im Austausch mit den Formschneidern. Es ist also nicht, wie Reinhardt ausführte,³⁶ eine Ausbildung der Formschneider auf eine getreue Umsetzung Holbeinscher Entwürfe zu erwarten, sondern eine gemeinsame Auseinandersetzung um die individuell unterschiedliche Umsetzbarkeit dieser Entwürfe durch die verschiedenen Formschneider.

Der Vergleich der beiden Zeichnungen zu Dolchscheiden mit dem Holzschnitt der «Dolchscheide mit Venus und Amor»³⁷ (Abb. 11) macht deutlich, worin die Schwierigkeit der Umsetzung besteht. Zwar entstanden die Zeichnungen deutlich später als der Holzschnitt, sind dementsprechend von einer anderen, wesentlich reiferen zeichnerischen Fertigkeit und Auffassung geprägt, doch ergeben sich einige aufschlussreiche Gemeinsamkeiten.

Rein formal korrespondiert die Dessauer Zeichnung mit dem genannten Holzschnitt, auch wenn bis auf den eigentlichen Abschluss mit den beiden Voluten, dem mittigen Puttenköpflein und dem Blattwerk nur wenig gestalterische Gemeinsamkeiten bestehen. Entscheidender ist aber die Auffassung der Figuren und des Raumes. Sowohl in der Dessauer Zeichnung wie im Holzschnitt findet sich ein linkshändiger Amor, in der Zeichnung im Begriff den Pfeil abzuschliessen, im Schnitt den Bogen in der Rechten und den Pfeil in der Linken haltend. Die Linkshändigkeit dieser Figur scheint also kein zentrales Anliegen dieser Art von Druckgraphik gewesen zu sein, im Gegensatz zu den erzählerischen Darstellungen. In beiden Blättern werden die Figuren nun ähnlich behandelt. Während von der Basler Skizze zur Dessauer Nachzeichnung eine Zunahme der

Genauigkeit der Schattenzonen und Binnenzeichnung festzustellen war, diese aber nur ausnahmsweise explizit festgelegt wurde, erscheinen in dem Holzschnitt aus dem Umkreis von Lützelburger diese Punkte geklärt. Der Kontur der Figuren ist fest und stark beruhigt, er deutet also nicht mehr die zeichnerische Suche nach einer Form an, sondern führt das Ergebnis vor. Dabei werden die Figuren



Abb. 12 Acht Illustrationen zu einem Hortulus Animae, von Jacob Faber nach Hans Holbein d.J. Metallschnitte, Blatt: 153 × 274 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X 2170.

in ein enges Gefüge von durchlaufenden Parallelschraffuren gesetzt, das ihnen gleichsam als Fläche und Folie ihrer Aktion dient. Die Binnenzeichnung ist nicht auf einzelne physiognomisch deutliche Merkmale beschränkt, sondern zeigt auch kleinere Einzelheiten. Die Schraffur der Körperschatten, teilweise zur Akzentuierung der Binnenzeichnung eingesetzt, verläuft nicht in Richtung der jeweiligen Körperform, sondern in der Beleuchtungsrichtung. Die Plastizität der Figuren ergibt sich also nicht aus einer körperbetonten Schraffur, sondern aus einer auf die Beleuchtungswirkung abzielenden Behandlung. Dies ist nun aber seinerseits ein Spezifikum der Zeichnungen Holbeins. Während die Dessauer Zeichnung eine an Holzschnitte gemahnende Schraffur aufweist und deshalb einen direkten und einfachen Vergleich ermöglicht, wird im Basler Blatt gänzlich darauf verzichtet. Überhaupt fällt ja auf, dass Holbein nur äusserst selten in seinen Zeichnungen Schraffuren einsetzte und meist mit Hilfe von Lavierungen die Körperschatten erzeugte. Der Holzschnitt setzt damit zwar die offensichtliche Wirkungsabsicht Holbeins um, doch wird dies mit anderen Mitteln erreicht.

Leider ist dies das einzige Beispiel, das wenigstens annähernd einen Vergleich von Zeichnungen und Druck-

graphik ermöglicht, auch wenn die Blätter zu unterschiedlichen Zeiten entstanden sind. Während sich an einem solchen Beispiel die Umsetzung einer zeichnerischen Formulierung nachvollziehen lässt, ergibt sich aus der Gegenüberstellung von Blättern verschiedener Formschneider untereinander eine Vorstellung über den unterschiedlichen Umgang mit dem Zeichnungen und Ideen Holbeins. Auch



Abb. 13 Die Ausgießung des Heiligen Geistes, von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d.J., in: Das neue Testament, Basel 1522. Holzschnitt, Bild: 83 × 65 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X. 2176.

wenn seine Auffassung insgesamt weder statisch noch immer einheitlich ist, zeigt sich doch in der Druckgraphik generell ein wesentlich stärkerer Wandel als in den gleichzeitigen Zeichnungen. Wahrscheinlich war dies durch den Entwurfsprozess bedingt. Immerhin mussten die Zeichnungen in eine Druckgraphik umsetzbar sein, was anderer Voraussetzungen bedarf als die Übertragung in ein Gemälde oder in eine Kabinettsscheibe.

Holbein setzte sich im Hinblick auf eine druckgraphische Umsetzung viermal mit dem Motiv des Pfingstwunders auseinander.³⁸ Einmal wurde es in erst 1548 erschienenen Metallschnitten nach Entwürfen von 1519 von Jacob Faber ausgeführt,³⁹ ein weiteres Mal um 1521/22 ebenfalls von Faber⁴⁰ als Metallschnitt (Abb. 12), einmal 1522 von Hans Lützelburger als Holzschnitt (Abb. 13) und schliesslich um 1523 vom Meister CV wiederum als Metallschnitt (Abb. 4).

Die Schnitte weisen in der Stellung Marias und ihrer Behandlung beziehungsweise in der Raumauffassung einige

grundsätzliche, auf den Entwerfer zurückgehende Gemeinsamkeiten auf. Der Bildraum ist jeweils leicht von oben gesehen, die Figuren sind im vorderen Teil angeordnet, wobei in den beiden Stücken von Faber (Abb. 12) und demjenigen Lützelburgers (Abb. 13) keine Tiefenräumlichkeit entwickelt wird, sondern die Figuren vielmehr jede perspektivische Entwicklung verhindern.

Aufschlussreicher sind aber die hier grundlegenden Unterschiede. Diese können nicht ausschliesslich auf den Entwurf zurückgeführt werden, sondern resultieren aus der individuellen Schnitttechnik. Dabei ist es offensichtlich nur sekundär, ob in Metall oder in Holz geschnitten wird, denn es betrifft hauptsächlich die Behandlung der Schraffur und vor allem die Kontinuität der Beleuchtung.

Zuerst zur Art der Schraffur: Alle drei Formschneider verwenden ausschliesslich Parallelschraffuren in meist leicht gebogenen Linien. Technisch ist dies für den Holzschnitt insofern sinnvoll, als damit Ausbrüche einzelner Linien aufgrund der Holzstruktur vermieden werden; zudem ist in beiden Verfahren der Schnitt einer Parallelschraffur einfacher und besser kontrollierbar.

Die Unterschiede liegen in der Behandlung der Schatten. Faber (Abb. 12) kontrahiert sie in seinem Schnitt des Pfingstwunders zu fast homogenen Dunkelmassen, die der einzelnen Linie keine Eigenwirkung zugestehen. Die Linien selbst verlaufen meist waagrecht, erinnern also etwas an Holzschnittlinien. Was dort aber durch den Schneidprozess technisch bedingt ist, wird hier zu einer ästhetischen Auffassung, die eben keine technische Determinierung hat. Einzig in den Umhängen der beiden vorderen Seitenfiguren, in den von der Taube ausgehenden Strahlen und in den Wolken sind auch Diagonalschraffuren eingesetzt, die allerdings keine entscheidende Bildwirksamkeit entfalten.⁴¹

Hiervon unterscheiden sich sowohl Lützelburger (Abb. 13) wie der Meister CV (Abb. 4). Ausser den Strahlen schraffiert Lützelburger ausschliesslich die Schattenzonen, und zwar meist mit waagrechten und nur ausnahmsweise mit diagonalen Linien. In den tieferen Schatten werden die Linien zwar etwas verlängert und ihr Abstand verringert, doch erscheinen sie nicht in der homogenen Dunkelheit der Metallschnitte Fabers.

Zu beiden Auffassungen im Gegensatz steht die Behandlung beim Meister CV. Dieser überzieht den gesamten Metallstock mit einer engen, ebenfalls waagrechten Parallelschraffur, wobei er weder zwischen einzelnen Schattenzonen noch zwischen Vorder- und Mittelgrund differenziert.

Diese drei Auffassungen zeigen nun deutliche Auswirkungen auf die Behandlung der Körperlichkeit und des Konturs. Es ist schlechterdings nicht vorstellbar, dass dies von Holbein vorgegeben sein könnte, denn die drei Formschneider unterscheiden sich fundamental in diesen Punkten. So ordnet Faber (Abb. 12) in seinem Metallschnitt die deutlich sichtbare Konturlinie dem Schraffurgefüge unter und gibt ihr, ausser in den Wolken, keine dominierende Erscheinung. Grössere Lichtpartien, die dem Körperver-

lauf folgenden Schattenzonen und die markante, aber vom Schraffurgefüge unabhängige Binnenzeichnung prägen die Wirkung des Blatts. Trotz der starken Kontraktion der Schattenzonen entsteht somit eine plastische Wirkung, die an jene Holbeinscher Zeichnungen gemahnt.

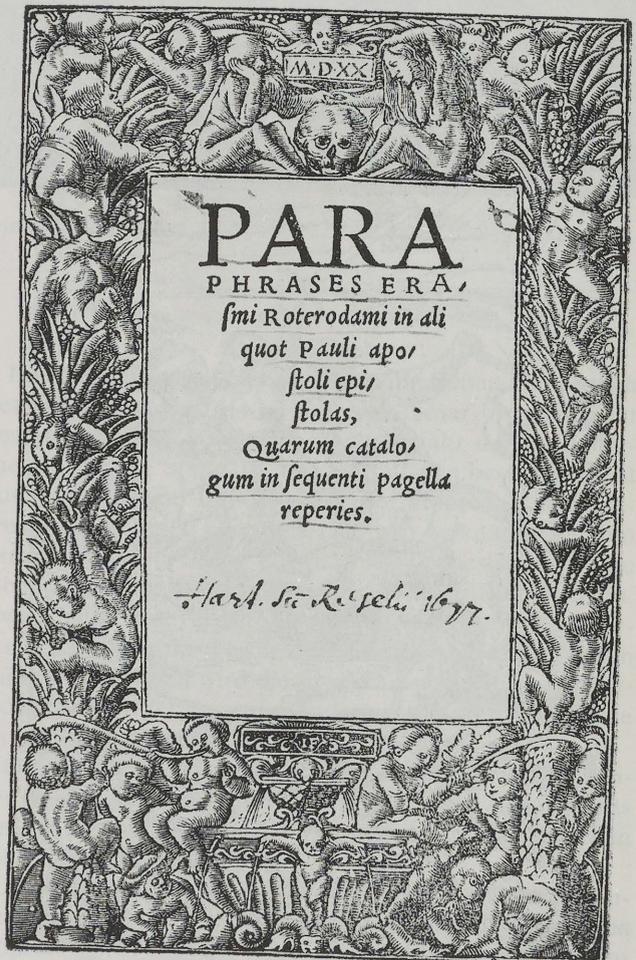


Abb. 14 Titeleinfassung mit Kindern, von Jacob Faber nach Hans Holbein d. J., in: D. Erasmus, Paraphrases in aliquot ..., Basel 1522. Metallschnitt, Bild: 126 × 80 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1911.10.

Ähnlich, wenn auch in der resultierenden Wirkung vollkommen anders, behandelt der Meister CV den Kontur (Abb. 4). Allerdings muss die Körperlichkeit durch den Kontur und die Binnenzeichnung erzeugt werden, da sich die Figur selbst in gleichförmiger Parallelschraffur nur geringfügig von der Hintergrundgestaltung abhebt. Dem Kontur kommt hier also eine die Figur konstituierende Funktion zu, die sich derart ausgeprägt bei keinem anderen Formschneider Holbeins findet.

Deutlich zeigt sich dies im Vergleich der beiden Metallschnitte mit dem Holzschnitt Lützelburgers. Dieser setzt

seine Linien leicht bogenförmig an. Dabei stehen die Einzellinien relativ weit auseinander und wirken dementsprechend eigenständiger als in den Metallschnitten. Die Schattenausdehnung folgt primär der Beleuchtungsrichtung und wird damit, im Gegensatz zu den beiden Metallschnitten, der Richtigkeit von Figur und Beleuchtung untergeordnet.

tens der Anspruch der Formschneider gegenüber ihrer Vorlage.

In der Druckgraphik nach Holbein ist um 1522, also mit dem Eintreffen Lützelburgers in Basel, eine tiefgreifende Zäsur sichtbar, die weder in Holbeins Gemälden noch in dessen Zeichnungen ein Äquivalent hat. In den früheren



Abb. 15 Die vier apokalyptischen Reiter, von Hans Hermann nach Hans Holbein d. J., in: Das Gantz neüw Testament ..., Basel 1523. Holzschnitt, Bild: 124 × 75 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X.2181.3.



Abb. 16 Das Lamm Gottes und der Fall Babylons, von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., in: Das Gantz neüw Testament ..., Basel 1523. Holzschnitt, Bild: 124 × 75 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X.2181.14.

Kontur und Binnenzeichnung erzeugen bei Lützelburger folglich gemeinsam die Körperlichkeit, wobei nicht eine der beiden Arten über die andere dominiert. Aus dieser Behandlung resultiert auch die an die Zeichnungen Holbeins erinnernde Wirkung, indem sie die dort mit Lavierungen erzeugten Schattenzonen adäquat wiederzugeben suchen.

Mit dieser Beobachtung sind nun zwei Problemkreise angesprochen: erstens die Unterschiede zwischen den verschiedenen Formschneidern sowie deren Wandel und zwei-

Titelblättern oder Illustrationen, wie im «Titelblatt mit Mucius Scaevola» von 1516⁴² (Abb. 6) oder in Jakob Fabers «Titeleinfassung mit Kindern und altem Paar»⁴³ (Abb. 14), erscheinen die Figuren relativ grob geschnitten, mit einer zuweilen derben Physiognomie, einer nur bedingt realistischen Plastizität, einer teilweise inkonsequenten Beleuchtung und einer nur angedeuteten Tiefenräumlichkeit. Noch in um 1522 entstandenen Schnitten zeigen sich diese Merkmale, wobei sie bei Faber etwas weniger ausgeprägt sind als bei Hans Hermann oder beim Meister CV, auch wenn



Abb. 17 Christus vera lux, von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d.J. Holzschnitt, Bild: 84 × 277 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1914.318.

selbst er eine grosse Bandbreite der Umsetzungsqualität aufweist. Offenbar änderte sich aber 1522 der Arbeitsprozess Fabers grundlegend. Die Illustrationen zum «Hortulus animae» (Abb. 12) müssen, nach der Datierung der Maria als Himmelskönigin zu schliessen, um 1522 entstanden sein. Dabei unterscheiden sich die frühen Schnitte, wie derjenige des «Titelblatts mit Kindern und altem Paar» (Abb. 14), vom Basler Probedruckblatt massiv. Dort variieren die einzelnen Linien nur bedingt, ergeben eine, später auch beim Meister CV zu beobachtende, homogene Schraffurfläche, aus der sich die Figuren nur teilweise lösen. Die Binnenzeichnungen sind zwar angelegt, doch erzeugen sie zusammen mit den Schraffuren keinen realistischen dreidimensionalen Eindruck. Demgegenüber sind in Schnitten ab 1522, wie im Probedruckblatt zum «Hortulus animae» oder dem «Titelblatt mit Christus als Fürbitter» (Abb. 3), die Einzellinien markant länger, mit deutlicherem Zwischenraum und ohne die zu ausgeprägten Dunkelzonen tendierende Kontraktion der Schatten. Faber schneidet die Stöcke nun umfassender, indem er weniger druckende Linien stehenlässt. Dies wirkt sich auch auf die Behandlung der Körperlichkeit, die Art der Schraffur und die Entwicklung der Tiefenräumlichkeit aus. Die Schraffur wird nun der Binnenzeichnung und der Plastizität untergeordnet, ist damit weniger bildbestimmend als eher Mittel zur Erzeugung einer ausgeprägten Bildräumlichkeit. Damit scheint sich Faber aber offensichtlich an Holzschnitten zu orientieren.

Aber auch diese Schnitte von Hermann, Lützelburger, Weiditz oder Umkreis⁴⁴ und Veit Specklin zeigen auffällige Heterogenitäten bezüglich der Durcharbeitung.

So determiniert die Funktion die Gestaltung des «Titelblatts mit Mucius Scaevola vor Porsenna» (Abb. 6), indem das Blatt formal in vier Einzelleisten aufgeteilt wird, die inhaltlich nicht miteinander verbunden sind. Erst einige Jahre später wird Holbein von dieser Gestaltung abkommen und dann die einzelnen Bereiche inhaltlich und formal miteinander verbinden.

Die Wirkung resultiert aber aus der Behandlung durch den Formschneider. Zwar liess sich dieser bis jetzt nicht bestimmen, doch zeigt sich hier ungefähr der am Oberrhein bekannte Standard. Die Schraffuren bestehen meist aus relativ langen Linien, die weder Anatomie noch Beleuchtungsrichtung beachten. Dadurch wirken die Figuren verhältnismässig flach, entwickeln nur beschränkt eine lebendige Plastizität und eine realistische Räumlichkeit. Zwar deuten konvergierende Linien und eine differenzierende Linienstärke gegen den Hintergrund einen tiefen Bildraum an, doch wird dieser nicht primär durch schnitttechnische Mittel erzeugt, sondern durch perspektivische Hilfskonstruktionen.

Offenbar konnten sich aber die später für Holbein tätigen Formschneider mit ihm über die Art des Schnitts einigen, denn eine so grosse Diskrepanz ergibt sich in den späteren Blättern nicht mehr.

Auffällig ist aber, dass sich die Behandlung der Räumlichkeit, die Art der Schraffur und die Auffassung des Konturs von Hermann, Lützelburger, Weiditz oder Umkreis und von Specklin markant unterscheiden. Hermann und Lützelburger schnitten gemeinsam um 1523 die Illustrationen zu einem Neuen Testament.⁴⁵ Hermann (Abb. 15) schraffiert breiter, seine Linien sind meistens länger, setzen etwas anders an und nehmen im Vergleich zu denjenigen Lützelburgers (Abb. 16) einen anderen Verlauf. Die Konturlinie ist bei Hermann wesentlich dominanter in ihrer Erscheinung, begrenzt die jeweilige Körperform, wogegen sie bei Lützelburger die Binnenzeichnung und die Schraffur unterstützt und damit nur ein Merkmal zur Konstitution eines Körpers ist. Die Stöcke Hermanns wirken generell grossflächiger und gröber geschnitten, diejenigen Lützelburgers dagegen kleinteilig und sehr differenziert. Auch in der Behandlung der Räumlichkeit unterscheidet sich Hermann von anderen Formschneidern, indem seine Schnitte häufig Diskontinuitäten des Tiefenraumes aufweisen. Wenn überhaupt die Bildtiefe konkretisiert wird, erscheint das Raumkontinuum durchsetzt von Brüchen

und begrenzt von einer hoch liegenden Horizontlinie.⁴⁶ Diese Merkmale finden sich weder bei Holbeins Zeichnungen noch in Schnitten Lützelburgers, Specklins oder bei Weiditz.



Abb. 18 Abrahams Opfer, von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., in: *Historiarum Veteris Testamentum Icones...*, Lyon 1538. Holzschnitt, Bild: 61 × 97 mm. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Sign. Ba graph. 1538.01.

einen eben nicht die Körper erzeugenden, sondern nur die Binnenzeichnung unterstützenden Kontur. Zwar sind diese drei Werke erst zwischen 1524 und 1526 entstanden und damit relativ spät, doch enthalten auch frühere Arbeiten Lützelburgers um 1522 oder dessen Stücke, die nicht nach einem Entwurf von Holbein geschnitten wurden, wie die «Waldschlacht zwischen Bauern und nackten Männern» nach Nicolaus Hogenberg, zumindest ansatzweise diese Charakteristika.

Dagegen unterscheiden sich die Schnitte von Weiditz oder aus seinem Umkreis, wie etwa der «Ablasshandel» (Abb. 19), die Mehrzahl der Stücke der «Icones», oder die beiden Astronomen aus Münsters «Instrument der beiden Licher» (Abb. 20) beziehungsweise die Stücke von Specklin für die «Icones», die Kopien für Froschauer, die Tafel aus Münsters Buch (Abb. 5) oder der «Erasmus im Gehäus»⁴⁷ (siehe den vorhergehenden Beitrag von C. P. Warncke, S. 294, Abb. 2), zwar in allen schnittechnischen Bereichen deutlich von Lützelburgers Arbeiten, weisen aber, im Gegensatz zu den Metallschnitten von Faber und dem Meister CV, keine grundsätzliche Differenz auf. Es ist nicht eine generelle, auch nicht technisch bedingte, sondern lediglich eine persönliche Abweichung. Die Körperlichkeit ist bei allen individuellen Eigenheiten und der etwas ande-

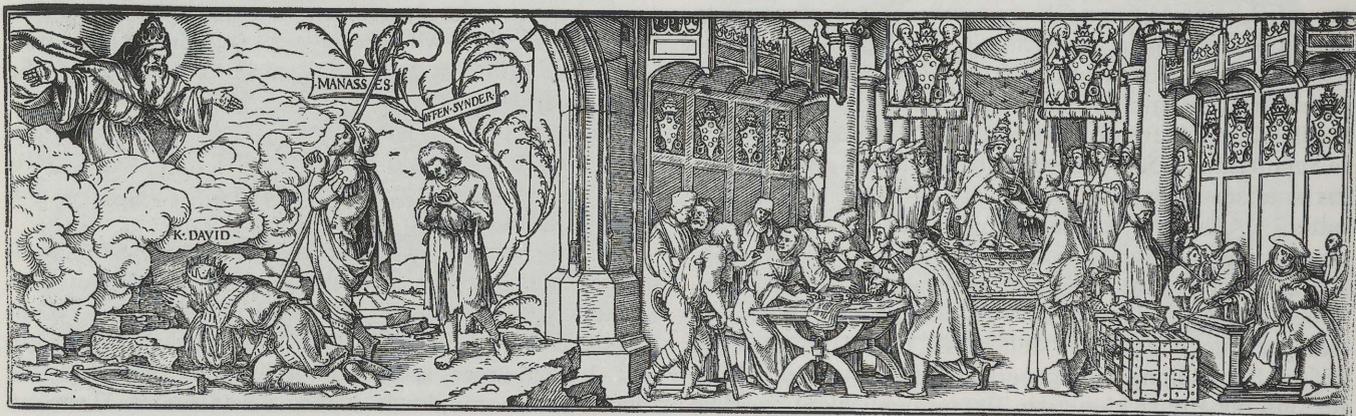


Abb. 19 Der Ablasshandel, von Hans Weiditz (?) nach Hans Holbein d. J. Holzschnitt, Bild: 80 × 270 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X. 2124.

Die grundlegenden Unterschiede konkretisieren sich bei einer Untersuchung anderer Holzschnitte nach Holbein.

Lützelburgers Stücke «Christus vera lux» (Abb. 17), «Abrahams Opfer» aus den «Icones» (Abb. 18) oder die «Hertzoginn» aus den «Imagines mortis» (Abb. 2) zeigen dabei eine stupende Räumlichkeit und Präzision in der Einzelform, die durch eine ausgeprägte Binnenzeichnung, die Unterordnung der Schraffur unter die Bildgesamtwirkung, die Berücksichtigung der Beleuchtungsrichtung und

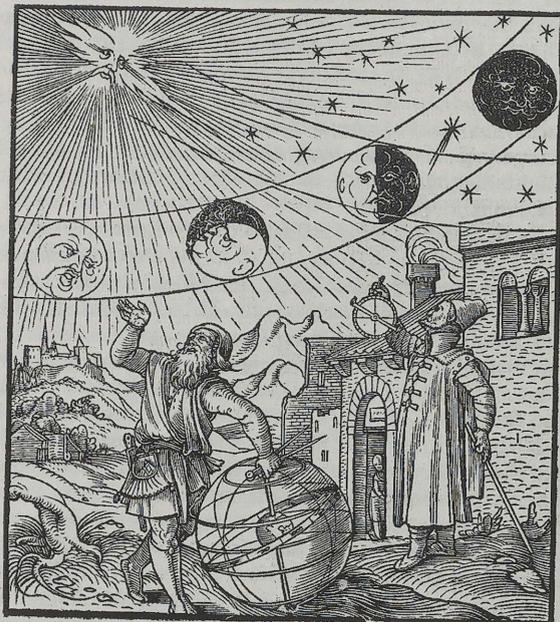
ren Schnittechnik doch grundsätzlich ähnlich, die Schraffuren zumindest vergleichbar behandelt, und der Kontur wird summa summarum der Schraffur und Binnenzeichnung untergeordnet.

So gesehen scheinen diese Holzschnitte das Resultat einer Auseinandersetzung zwischen Holbein und diesen drei Formschnidern zu sein. Ausgehend von Lützelburgers Bemühungen um eine adäquate Wiedergabe der Entwürfe Holbeins verändert sich die Erscheinung der Druck-

graphik nach Holbein tiefgreifend, beschränkt sich dabei aber nicht auf den Holzschnitt, sondern umfasst auch die Arbeiten Jacob Fabers. Teilweise werden nun für Holbeins Zeichnungen typische Charakteristika, wie die stark ausgeprägte Tiefenräumlichkeit, in der Druckgraphik umsetzbar, und es ergeben sich durch die Zusammenarbeit von Formschneider und Entwerfer neue Möglichkeiten. Die in den Zeichnungen Holbeins fast durchwegs einheitliche Beleuchtungsrichtung wird ab 1522 zunehmend einer realistischen Wirkung angenähert, was sich auch auf die Druckgraphik auswirkt: Fast gleichzeitig mit Holbeins Bestrebungen nehmen dort der Anteil der Schraffuren und die Bedeutung des Konturs für die Konstitution der Figur ab. An ihrer Stelle bestimmen nun die Art und die Behandlung der Schattenzonen und der Binnenzeichnung den Eindruck des Blattes. Die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, hohe Präzision der Schnitte erlaubt differenziertere Kompositionen, die die Aktion der Protagonisten plausibler erscheinen lässt. Damit findet die in Holbeins Zeichnungen erkennbare zunehmende Auseinandersetzung mit der sichtbaren Realität und das Bestreben einer genauen Aufnahme der Dinge eine Entsprechung in den Schnitten von Lützelburger, Weiditz und Specklin. Was in der Zeichnung ein individuelles Charakteristikum Holbeins ist, bedarf im druckgraphischen Blatt mit seinen eigenen technischen Möglichkeiten aber der Vermittlung durch eine andere Person. Demnach gehen der hohe Realitätsgrad und die zwar nicht singuläre, aber trotzdem bemerkenswerte Räumlichkeit im wesentlichen auf die Bemühungen der Formschneider zurück und nicht auf Holbeins zeichnerische Erfassung. Erst in der Umarbeitung durch die Formschneider werden Holbeins Zeichnungen druckbar, wobei das Resultat nicht eine getreue Wiedergabe ihrer typischen zeichnerischen Qualität, sondern eine Transformierung in die andersgeartete Sprache des gedruckten Bildes darstellt.

CANONES SVPER

NOVVM INSTRVMENTVM LVMINARIVM, DO-
centes quo pacto per illud inueniantur Solis & Lunæ mediij
& ueri motus, lunationes, coniunctiones, oppositiones, caput
draconis, eclipses, horæ inæquales, & nocturnæ æquales,
ortus solis & occasus, ascendens cœli, interuallum, au-
reus numerus, &c. Per Sebast. Munsterum.



Franciscus Rapsius noëus. 1538.

1920. 87.

Abb. 20 Zwei Astronomen beobachten die Bewegungen der Sonne und des Mondes, von Hans Weiditz (?) nach Hans Holbein d. J., in: Sebastian Münster, *Canones super novum instrumentum luminarum* [...], Basel 1538. Holzschnitt, Bild 118 × 104 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1920. 87.

ANMERKUNGEN

¹ ALFRED WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit*, 2. umgearb. Aufl., 2 Bde., Leipzig 1874–1876, S. 187–202. – Auf die nur noch forschungsgeschichtlich interessante Literatur bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts soll hier nicht eingegangen werden. Diese wurde in den grundlegenden Untersuchungen bereits eingearbeitet. Neue, hier zu berücksichtigende Aspekte ergeben sich daraus nicht.

² Eine seltene Ausnahme bildet: HEINRICH ALFRED SCHMID, *Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 20, 1899, S. 240–247. – HANS KOEGLER, *Kleine Beiträge zum Schnittwerk Hans Holbeins d. J. Der Meister CS*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 4, 1911, S. 389–408. – HANS KOEGLER, *Wechselbeziehungen zwischen Basler und Pariser Buchschmuck in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, in: *Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums*, Basel 1936, S. 180–181.

³ Siehe als Überblick: SALOMON VÖGELIN, *Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins des Jün-*

ger, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 2, 1879, S. 162–190 und S. 312–338. – HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 233–262. – HANS KOEGLER, *Ergänzungen zum Holzschnittwerk des Hans und Ambrosius Holbein*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 27, 1907, S. 85–111. – HANS KOEGLER, *Zum graphischen Werk der Brüder Holbein*, in: *Jahresberichte der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*, 1919/1920, S. 35–60. – FRANK HIERONYMUS, *Oberrheinische Buchillustration 2. Basler Buchillustration 1500–1545*, Katalog der Ausstellung in Basel (Universitätsbibliothek), Basel 1984. – HOLLSTEIN's *German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700*, vol. XIV: *Ambrosius Holbein to Hans Holbein the Younger*, XIV A/XIV B: *Hans Holbein the Younger*, ed. TILMAN FALK, comp. ROBERT ZIJLMA, Roosendaal 1988 (im folgenden zit.: HOLLSTEIN). – Zuletzt umfassend: CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum, Kupferstichkabinett), Basel 1997. – Christian

- Müller sei an dieser Stelle für die zahlreichen fruchtbaren Gespräche und Anregungen herzlich gedankt.
- 4 Siehe zu den «*Imagines mortis*» zuletzt: FRANK PETERSMANN, *Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J.*, Bielefeld 1983. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV A, Nr. 99 1–58. – KONRAD HOFFMANN, *Holbeins Todesbilder*, in: *Ikographia*. Anleitung zum Lesen von Bildern, Festschrift Donat de Chapeaurouge, hrsg. von BAZON BROCK / ACHIM PREISS, München 1990, S. 97–110. – WALTER RÖLL, *Figuren-Bände (Bilderbücher) des 16. Jahrhunderts als Buchtyp*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 57, 1992, S. 198–225, speziell S. 205–207. – KONRAD KOPPE, *Kostbare illustrierte Bücher des 16. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek Trier. Hans Baldung Grien, Urs Graf, Ambrosius und Hans Holbein*, Katalog der Ausstellung in Luxemburg (Nationalbibliothek) und Trier (Stadtbibliothek), 1995, S. 223–225. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 105.
- 5 Siehe zusammenfassend zuletzt: KONRAD KOPPE (vgl. Anm. 4), Nr. 74. – CHRISTIAN RÜMELIN, *Holbeins «Icones», ihre Formschneider und ihre Nachfolge*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 47, 1996, S. 55–72. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 106–108.
- 6 Auf diesen Aspekt soll hier nicht näher eingegangen werden. Siehe als Überblick zuletzt: DAVID LANDAU / PETER PARSHALL, *The Renaissance Print 1470–1550*, New Haven/London 1994, S. 21–23. – Tilman Falk hat den Artikel «*Formschneider*» für das Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte vorbereitet. Ihm sei an dieser Stelle herzlich für die zahlreichen Anregungen gedankt.
- 7 «*Probedruck der Lateinischen Grossbuchstaben, sogenanntes Todesalphabet*», Holzschnitt von Hans Lützelburger nach Hans Holbein, 243×293 mm (Blatt), je ca. 24×24 mm (Einzeldarstellung), siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Nr. 252. – HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 258. – HANS KOEGLER (vgl. Anm. 3), S. 95. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), Basel 1960, Nr. 410. – HANS REINHARDT, *Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins d. J.*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 34, 1977, S. 246. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV B, Nr. 146. – KONRAD HOFFMANN (vgl. Anm. 4), S. 97–99. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 158. – Die angegebenen Masse beziehen sich grundsätzlich auf die Darstellungsgröße, es steht Höhe vor Breite. Wenn nicht anderes erwähnt, handelt es sich beim berücksichtigten Exemplar um dasjenige des Kupferstichkabinetts Basel.
- 8 Hans Lützelburger nach Hans Holbein, «*die Hertzoginn*», aus: *Imagines mortis ...*, Lyon, Gebr. Trechsel, 1547, Holzschnitt, Bild: 64×50 mm, siehe dazu: HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV A, Nr. 99,37. – CHRISTIAN RÜMELIN (vgl. Anm. 5), S. 57–58. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 105–36.
- 9 Metallschnitt von Jacob Faber nach Hans Holbein, 263×172 mm, siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Bd. II, S. 217–218. – HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 256. – HANS KOEGLER 1936 (vgl. Anm. 2), S. 196. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 391. – HANS REINHARDT (vgl. Anm. 7), S. 244. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 424. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV A, Nr. 67 a, b. – KONRAD KOPPE (vgl. Anm. 4), Nr. 70. – CHRISTIAN MÜLLER 1997 (vgl. Anm. 3), Nr. 54a.
- 10 Metallschnitte des Meister CV nach Hans Holbein, jeweils ca. 86×65 mm, siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Bd. II, S. 222. – HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 244, 259. – HANS KOEGLER 1907 (vgl. Anm. 3), S. 89. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 397. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 436. – HANS REINHARDT (vgl. Anm. 7), S. 237–239. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV A, Nr. 65 a–h. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 99 a–h.
- 11 Holzschnitt von zwei Stöcken von Veit Specklin nach Hans Holbein, 620×432 mm, siehe dazu: HANS KOEGLER 1907 (vgl. Anm. 3), S. 103–104. – HANS KOEGLER, *Holzschnitte für Sebastian Münsters Instrument der zwei Lichter*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 31, 1910, S. 255. – PAUL LEEMANN-VAN ELCK, *Der Buchschmuck der Zürcher-Bibel bis 1800, nebst Bibliographie der in Zürich bis 1800 gedruckten Bibeln, Alten und Neuen Testamenten*, Bern 1938, S. 52, 54–55. – PAUL LEEMANN-VAN ELCK, *Hans Holbein d. J. in der Zürcher Bibelillustration*, in: *Maso Finiguerra* 5, 1940, Nr. 18–19, S. 223–238, hier S. 235–236. – PAUL LEEMANN-VAN ELCK, *Die Offizin Froschauer. Zürichs berühmte Druckerei im 16. Jahrhundert – Ein Beitrag zur Geschichte der Buchdruckerkunst anlässlich der Halbjahrtausendfeier ihrer Erfindung*, Zürich/Leipzig 1940, S. 89–90. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 424. – HANS REINHARDT (vgl. Anm. 7), S. 251. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), S. 501–502 und Nr. 447. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV A, Nr. 93b. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 116b. – Zu den Bezügen zu den Icones siehe zuletzt CHRISTIAN RÜMELIN (vgl. Anm. 5), S. 56 und Anm. 17.
- 12 So die «*Titeleinfassung in Form einer Renaissancenische*», Holzschnitt, 180×120 mm, siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Nr. 234. – HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 248. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 341. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 236. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV, Nr. 10. – KONRAD KOPPE (vgl. Anm. 4), Nr. 45. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 11. – Die mit HH monogrammierten Stöcke lassen eine andere Interpretation zu. Es sind im einzelnen: «*Titeleinfassung mit Mucius Scaevola vor Porsenna*», Holzschnitt, 181×119 mm, (Abb. 6), siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Nr. 223. – HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 248. – HANS KOEGLER 1911 (vgl. Anm. 2), S. 397. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 339. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 237. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV, Nr. 12. – KONRAD KOPPE (vgl. Anm. 4), Nr. 46. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 13. – Hans Hermann nach Hans Holbein – Umkreis oder Conrad Schnitt?, «*Titeleinfassung mit der Geschichte des Tantalus und der Druckermarken Curio*», Holzschnitt, 190×127 mm, siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Nr. 222. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 369. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 377. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV A, S. 29. – KONRAD KOPPE (vgl. Anm. 4), Nr. 56. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 27. – Hans Hermann nach Hans Holbein oder Hans Herbst?, «*Titeleinfassung mit der Cebestafel B*», Holzschnitt, 276×185 mm, siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Nr. 227a. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 370. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 378. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV B, Nr. 158. – KONRAD KOPPE, (vgl. Anm. 4) Nr. 60c. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 29. – das «*Wappen der Stadt Freiburg i. B.*», vorgesehen für die neuen Stadtrechte und Statuten 1520, Holzschnitt, 270×178 mm, siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Nr. 219. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 348. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), S. 373. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV, S. 179. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 86. – «*Madonna mit Kind zwischen den Schutzheiligen der Stadt Freiburg i. B., Georg und Lambert*», Holzschnitt, 270×180 mm, siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Nr. 217. – HANS KOEGLER 1907

(vgl. Anm. 3), S. 86. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 347. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 363. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV, Nr. 17b. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 87). – In der Cebestafel B steht in der linken untern Ecke «Herman HH», das sinnvollerweise, wie wahrscheinlich auch die verschiedenen Monogramme HH, nur auf Hans Hermann deuten kann. Inwieweit Hans Hermann auch mit den Initialen Holbeins monogrammierte, bzw. ob die Möglichkeit einer Verwechslung von beiden bereits eingeplant wurde, ist bislang nicht geklärt, ebenso ob hinter einigen dieser Monogramme sich nicht auch Hans Herbst verbergen könnte.

¹³ EDUARD HIS, *Die Basler Archive über Hans Holbein, den Jüngern, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen*, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 3, 1870, S. 165–166: «an Sant Johans baptiste abent 1526: Da hat Melchior trechsel, von Lyon, für die formen, so e von meister..... formenschniders seligen wegen empfangen, zu bürgen geben, Hans Luxen yselin ob Jemans derselben formen halp, ansprach zehaben vermeint, dem sol derselb bürg vor disem gricht grecht werden, red und Andtwurd geben. Also haben beid teil, nemlich Hans Lux yseli bj dem eyd minen hern getan, als obstat bürg zu sind, Sodann Melchior trechsel, bj dem eyd sinen hern getan, den bürgen schadlos zu halten, minem Hern Schulthes glopt unv versprochen.» Daneben (ebda. S. 165) findet sich der Vermerk einer beglaubigten Vorschusszahlung der Gebrüder Trechsel in «Fröhnungen und Verboten», indem: «Uff Hannsen Formschniders seligen gut [verbieten:] Melchior trechsel, von Lyon, für XVIIJ gld. XV ss in münzt schuld.» Da die Gebrüder Trechsel mit Hilfe von Iselin die Stöcke der Imagines einfordern, liegt der Schluss nahe, dass diese Vorschusszahlung tatsächlich auf diese Stöcke erfolgte. – HANS REINHARD (vgl. Anm. 7), S. 248, und FRANK PETERSMANN (vgl. Anm. 4), S. 101–103 werteten diese Stellen im bezug auf die Entstehung der Imagines mortis aus. Hier interessiert aber hauptsächlich der Bezug zwischen Formschneider und Entwerfer und nicht die Bezüge zwischen Basler Künstlern und Lyoneser Verlegern.

¹⁴ ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), S. 266–269. – FRANK PETERSMANN (vgl. Anm. 4), S. 97–103.

¹⁵ Auch bei den «Icones» ergibt sich kein Anhaltspunkt, dass Holbein für diese Verleger direkt tätig gewesen war, denn erst ab der dritten Auflage von 1539 wird er in einem Lobgedicht von Nicolas Bourbon namentlich genannt. Zudem, und das kommt erschwerend hinzu, kann der Weiterverkauf beziehungsweise die Weitergabe der Stöcke von Basel nach Lyon, sei es durch einen Verleger oder durch einen Formschneider, nicht ausgeschlossen werden. Der von FRANK PETERSMANN (vgl. Anm. 4), S. 99–100, vorgeschlagene Bezug zu einer Lyon-Reise 1524 ist nur vage und wenig wahrscheinlich. Zwar ist die Reise Holbeins nach Frankreich unbestritten, doch ist ein Aufenthalt in Lyon nicht belegt. Siehe zu den bildlichen Auswirkungen im Rahmen der Imagines mortis: HANS REINHARD (vgl. Anm. 7), S. 247–248. – Siehe generell zu dieser Reise zuletzt: CHRISTIAN MÜLLER, *Die Zeichnungen von Hans Holbein d. J. und Ambrosius Holbein* (= Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Teil 2A), Basel 1996, Kat. Nr. 150 und 151. – CHRISTIAN MÜLLER, in: *Dürer – Holbein – Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum, Kupferstichkabinett), 1997, und Berlin (Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz), 1998, Nr. 25.13 und 25.14. – Denkbar ist eine Weitergabe der Stöcke der «Icones» aufgrund ihrer ikonographischen Bindung

an Vulgaten bzw. die üblichen biblischen Bildprogramme. Vgl. hierzu zuletzt CHRISTIAN RÜMELIN (vgl. Anm. 5), S. 63–68. – Siehe auch die sehr fundierte Untersuchung von MARIA NETTER, *Freiheit und Bindung in der Bibelillustration der Renaissance. Eine ikonographische Studie zu Hans Holbeins d. J. «Icones»*, Diss. Basel 1943, Kurzdruck Bern 1953 (Separatum des H. 4, mit eigener Paginierung). – Die Weitergabe von Stöcken und die Arbeit Holbeins für Pariser Verleger zeigen sich auch in der Verlegermarke für Conrad Resch, Metallschnitt von Jacob Faber nach Hans Holbein, 127×81 mm, siehe dazu u.a.: HANS KOEGLER 1936 (vgl. Anm. 2), S. 188, 226, Nr. 15. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 410. – KONRAD KOPPE (vgl. Anm. 4), Nr. 58. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 122. – Zu den Bezügen zwischen der Pariser und der Basler Buchillustration siehe generell: HANS KOEGLER 1936 (vgl. Anm. 2). – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3).

¹⁶ Siehe die entsprechende Stelle des Vorworts bei ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), S. 266–267. – FRANK PETERSMANN (vgl. Anm. 4), S. 98.

¹⁷ Ein anschauliches Beispiel sind Dürers ungeschnittene Terenz-Stöcke im Kupferstichkabinett Basel, die eben diesen Vorgang nachvollziehbar machen. Vgl. zuletzt CHRISTIAN MÜLLER, in: *Dürer – Holbein – Grünewald* (vgl. Anm. 15), Nr. 10.4 und Nr. 10.4.1.–10.4.12.

¹⁸ ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), S. 194, geht davon aus, dass Holbein direkt riss. Aus dem Nichtvorhandensein von Zeichnungen auf Papier kann aber nicht zwingend geschlossen werden, dass keine derartigen Zeichnungen entstanden. Siehe auch die Bemerkungen bei CHRISTIAN RÜMELIN (vgl. Anm. 5), S. 56–57. Im Anschluss daran kann ein Durchschneiden durch ein geöltes Papier, wie es vereinzelt in Quellen genannt wird, für qualitätsvolle Schnitte ausgeschlossen werden.

¹⁹ Eine Zusammenfassung der Forschung zu Holbeins Zeichnungen erfolgte u. a. bei: CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d. J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum, Kupferstichkabinett), Basel 1988. – HANS-PETER LANDOLT, *Zu Hans Holbein d. J. als Zeichner. Holbein ein Altdeutscher?*, in: Festschrift to Erik Fischer. European Drawings from six centuries, Copenhagen 1990, S. 263–277. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15). – *Dürer – Holbein – Grünewald* (vgl. Anm. 15).

²⁰ Generell zu diesem Zeichnungsvorgang siehe JOSEF MEDER, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919, S. 534–543. Bezogen auf die Vorlagenfunktion beim Hochdruck siehe die bereits angeführten Stellen bei DAVID LANDAU / PETER PARSHALL (vgl. Anm. 6) und den bislang unpublizierten Artikel von TILMAN FALK (vgl. Anm. 6). – Zur Technik vgl. u. a. die fundierte Darstellung bei JEAN-MICHEL PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois. Ouvrage enrichi des plus jolies morceaux de sa composition & de sa gravure*, 2 Bde., Paris 1766. – ADAM von BARTSCH, *Anleitung zur Kupferstichkunde*, Wien 1821, §§ 111–123. – ARTHUR M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, 2 Bde., New York 1965 (1. Aufl. 1935), hier Bd. 1, S. 1–28. – MAX J. FRIEDLÄNDER, *Der Holzschnitt*, 4. Aufl. Berlin 1970, S. 3–9. (1. Aufl. Berlin 1917).

²¹ Dass dies immer direkt im Anschluss an die Übertragung erfolgte, erscheint eher unwahrscheinlich. Zumindest ergeben sich aus den Kopien von Veit Specklin für die Folio-Bibel von Christoph Froschauer Anhaltspunkte, dass diesem Zeichnungen und nicht nur Probedrucke der zu diesem Zeitpunkt noch nicht publizierten Stöcke der «Icones» vorgelegen haben mussten, und zwar auch von Stöcken, die nicht von ihm für die «Icones» geschnitten wurden, sondern von Weiditz oder

- Umkreis. Siehe zur Beteiligung von Specklin, der Frage der Kopien und der Händescheidung in den «Icones» zuletzt: CHRISTIAN RÜMELIN (vgl. Anm. 5), S. 55–61.
- ²² Wesentlich spätere Vorbereitungszeichnungen zu Holzschnitten sind unter anderem von Tobias Stimmer und Christoph Murer bekannt. Zu Stimmer siehe ausführlich: *Tobias Stimmer (1539–1584). Spätrenaissance am Oberrhein*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), Basel 1984. – Zu Murer: PAUL TANNER, *Christoph Murers Entwürfe zu Holzschnitten in einer 1578 in Basel erschienen Ausgabe der Trionfi von Petrarca*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 41, 1990, S. 233–241.
- ²³ Da es sich wahrscheinlich bei diesen Vorzeichnungen um Pinsel- oder lavierte Federzeichnungen handelte, zielt eine mögliche Untersuchung der Schraffuren der Schnitte in eine falsche Richtung. Die Schraffur wäre bei diesen Zeichnungen erst beim Reissen oder Schneiden festgelegt worden und dürfte eher der Orientierung des Formschneiders als derjenigen des Zeichners entsprechen.
- ²⁴ Vgl. die Berliner Zeichnung Dürers zur «Geburt Mariae», KdZ 7. Siehe hierzu zuletzt FEDJA ANZELEWSKY, in: *Dürer – Holbein – Grünewald* (vgl. Anm. 15), Nr. 10.15. – Siehe auch Baldungs Basler «Studie zum behexten Stallknecht», zuletzt: CHRISTIAN MÜLLER, in: *Dürer – Holbein – Grünewald* (vgl. Anm. 15), Nr. 12.16, S. 224–225. – Andere, allerdings in ihrer Funktion und Stellung sehr spezielle Zeichnungen sind diejenigen zum «Weisskunig». Siehe dazu: KARL RUDOLF, «Das gemäl ist also recht». *Die Zeichnungen zum «Weisskunig» Maximilians I. des Vaticanus Latinus 8570*, in: *Römische Historische Mitteilungen* 1980, Heft 22, S. 167–206 – Zum «Weisskunig» zuletzt: HANS-MARTIN KAULBACH, *Neues vom Weisskunig*, Katalog der Ausstellung in Stuttgart (Staatsgalerie, Graphische Sammlung), Stuttgart 1994.
- ²⁵ Hans Holbein – Abklatsch, «Dolchscheide mit Josua», Feder in Schwarz, grau laviert, 70 und 36×302 mm (Blatt), Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.137. Siehe dazu zuletzt: CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15), Nr. 186.
- ²⁶ Hans Holbein, «Elias bittet um Regen», Pinsel in Schwarz, grau laviert, Zirkeleinstich in der Mitte und blindgeritzter Kreis, 46×47 mm (Blatt, allerdings unregelmässig, von daher grösstes Mass), Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.165.65. Siehe dazu zuletzt: CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15), Nr. 202. – Vgl. auch die verwandten Zeichnungen bei CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15), Nr. 196–201 und Nr. 203–209.
- ²⁷ Zu den Illustrationen zum «Lob der Torheit» (Basel, Öffentliche Kunstsammlung Kupferstichkabinett, 1662.166) siehe ausführlich u.a. zuletzt: HANS REINHARDT, *Hans Herbster. Un peintre bâlois, originaire de Strasbourg*, in: *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 26, 1983, S. 135–150. – ERIKA MICHAEL, *The Drawings by Hans Holbein the Younger for Erasmus «Praise o Folly»*, New York/London 1986. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15), Nr. 10–91.
- ²⁸ Hans Holbein d. J., «Jünger Johannes», Silberstift und Pinsel in Braun auf bräunlich grundiertem Papier, weiss gehöht, 102×142 mm (Blatt), Basel, Öffentliche Kunstsammlung Kupferstichkabinett, U.II.35, siehe dazu: CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d. J. Überlegungen zu seinen frühen Zeichnungen*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 46, 1989, S. 120–121. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15), Nr. 95.
- ²⁹ Es handelt sich hierbei um die Zeichnungen «Kreuztragung Christi», Feder und Pinsel in Schwarz auf grau grundiertem Papier, grau laviert und weiss gehöht, 180×245 mm (Blatt), Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.129; «Die Heilige Familie», Feder und Pinsel in Schwarz auf rotbraun grundiertem Papier, grau laviert und weiss gehöht, 427×308 mm (Blatt), Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.139; «Maria mit Kind zwischen Säulen», Feder und Pinsel in Schwarz auf dunkelgrau grundiertem Papier, dunkelgrau laviert und weiss gehöht, 212×148 mm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.130; «Entwurf für das Aushängeschild eines Messerschmieds», Feder in Schwarz auf grau grundiertem Papier, grau laviert und weiss gehöht, 246×153 mm (Blatt), Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, U.II.11. – Siehe zu diesen Zeichnungen und ihrer Einordnung zuletzt: CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15), Nr. 108–111. – Darüber hinaus die Zeichnung «Maria mit dem Kind», Feder in Schwarz auf dunkelgrau grundiertem Papier, grau laviert und weiss gehöht, 196×143 mm (Blatt), Leipzig, Museum der bildenden Künste, NI 25, siehe dazu: *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 210. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15), S. 79.
- ³⁰ Siehe zu Holbeins frühen Zeichnungen generell: CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 28).
- ³¹ Hans Holbein, «Dolchscheide mit dem Parisurteil, Pyramus und Thisbe, Venus und Amor», Feder in Schwarz, Blatt: 281×69 mm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.138. Siehe zum Basler Blatt zuletzt: CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15), Nr. 177. – CHRISTIAN MÜLLER, in: *Dürer – Holbein – Grünewald* (vgl. Anm. 15), Nr. 25.23.
- ³² Hans Holbein d. J. – Nachzeichnung, «Dolchscheide mit dem Parisurteil, Pyramus und Thisbe, Venus und Amor», Feder in Schwarz, Darstellung: 268×62 mm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. B IV/4.
- ³³ *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 329, S. 280 und Abb. 101.
- ³⁴ CHRISTIAN MÜLLER, in: *Dürer – Holbein – Grünewald* (vgl. Anm. 15), Nr. 25.23.
- ³⁵ Diese Meinung vertrat zuerst: WOLDEMAR VON SEIDLITZ, *Zeichnungen alter deutscher Meister in Dessau*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 2, 1881, S. 3–24, speziell S. 13–14.
- ³⁶ HANS REINHARDT (vgl. Anm. 7), S. 229.
- ³⁷ Holzschnitt, Hans Lützelburger (?) nach Hans Holbein, 240×53 mm (grösste Bildmasse). – Siehe: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Nr. 203. – HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 258. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 437. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV, Nr. 5. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 4.
- ³⁸ Ein anderes Beispiel sind die «Drei Männer vor Abraham», geschnitten von Hans Lützelburger, um 1523 (siehe dazu zuletzt: CHRISTIAN MÜLLER [vgl. Anm. 3], Nr. 96), geschnitten von Hans Weiditz oder Umkreis, um 1526 (zuletzt CHRISTIAN MÜLLER [vgl. Anm. 3], Nr. 108–4), und geschnitten von Veit Specklin, um 1530. Siehe zu diesem Vergleich CHRISTIAN RÜMELIN (vgl. Anm. 5), S. 60. – Aus der Technik des Metallschnitts resultieren selbstverständlich unterschiedliche Wirkungen, und der Vorgang des Schnitts ist auch vollkommen anders, genauso wie das Format der Schnitte nicht unwesentlich für die Wirkung ist. Im Fall der Darstellungen des Pfingstwunders sind die Schnitte ungefähr gleich gross, es bestehen keine eklatanten Grössenunterschiede. Der kleinste Schnitt ist derjenige Fabers, der grösste derjenige des Meister CV. Ein solcher Vergleich verschiedener Holzschnitte, verschiedener Metallschnitte oder von Metall- und Holzschnitten untereinander offenbart Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der schnittechnischen Auffassung. Dabei müssen aber selbstverständlich immer die Spezifika der jeweiligen Technik berücksich-

sichtigt werden. Während durch einen Vergleich von drei Holzschnitten, wie den genannten «Drei Männer vor Abraham», die individuellen Unterschiede der Formschneider bei weitgehend identischen oder zumindest sehr ähnlichen Vorlagen gezeigt und dementsprechend eine Scheidung verschiedener Hände vorgenommen werden kann, zielt der Vergleich von Metall- und Holzschnitten von verschiedenen Formschneidern nach unterschiedlichen Vorlagen auf eine Präzisierung des Anteils des Entwerfers und die Bedeutung der Arbeit des Formschneiders für die Wirkung des jeweiligen Blatts. Dabei zeigt sich gerade durch eine Gegenüberstellung verschiedener Techniken die Bandbreite der Wirkungen des Hochdrucks und die vollkommen unterschiedliche Erscheinung von Drucken nach verschiedenen Vorlagen eines Entwerfers. Trotz dieser technischen Unterschiede manifestieren sich in der Bildauffassung Eigenheiten, die eben nicht auf den Formschneider zurückgeführt werden können, sondern die vom Entwerfer vorgegeben wurden. Inwieweit beispielsweise Holbein diesen technischen Spezifika beim Entwurf Rechnung trug, lässt sich wohl kaum eruieren und wäre zudem eine eigene Untersuchung wert, die hier aber nicht erfolgen kann.

³⁹ Es handelt sich hierbei um vierzehn Illustrationen zu: *Horae in laudem Beatissimae virginis Mariae* [...], Lyon, M. Bonhomme (für Guillaume Rouillé) 1548, siehe dazu: HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 249. – HANS KOEGLER, *Die grösseren Metallschnitt-Illustrationen Hans Holbein d. J. zu einem Hortulus animae*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 3, 1910, S. 13–17 und 217–233. – HANS REINHARDT (vgl. Anm. 7), S. 234–236. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 272. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV B, Nr. 110 a–n. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 80 a–n, speziell Nr. 80 l.

⁴⁰ Fabers Metallschnitt war gedacht als Teil eines Hortulus animae, erschien aber nie vollständig in Buchform, siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Nr. 176–183. – HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 249. – HANS KOEGLER (vgl. Anm. 39). – HANS KOEGLER, *Hans Holbein d. J.: Die Bilder zum Gebetbuch*, Basel 1943. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 382. – HANS REINHARDT (vgl. Anm. 7), S. 236–237. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 273. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV B, Nr. 109. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 81.

⁴¹ Siehe zur Gegenüberstellung von Metall- und Holzschnitt bei Holbein auch: HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 240–242. – HANS KOEGLER 1936 (vgl. Anm. 2), S. 174, 183–184.

⁴² Siehe Anm. 10.

⁴³ Metallschnitt von Jakob Faber nach Hans Holbein, 126×80 mm, siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), S. 220. – HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 241. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 358. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 366. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV A, Nr. 30. – KONRAD KOPPE (vgl. Anm. 4), Nr. 54. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 22.

⁴⁴ Weiditz oder Umkreis wurde erst jüngst von Rümelin in die Diskussion um die Formschneider der «Icones» eingebracht; siehe dazu CHRISTIAN RÜMELIN (vgl. Anm. 5), S. 55–62, speziell S. 61–62. – Neben der Heterogenität der «Icones»-Stöcke, der Differenzen zwischen Blättern wie dem «Ablasshandel» (Abb. 19) und «Christus vera lux» (Abb. 17) und den offensichtlichen Unterschieden zu Specklin muss vor allem bedacht werden, dass Weiditz um 1522 von Augsburg nach Strassburg zurückkehrte. Nach den grossen Illustrationsserien zum Petrarca scheint er aber als Entwerfer nur noch eingeschränkt in Erscheinung getreten zu sein, galt aber als berühmter und

geachteter Bürger. Die genannten, nun eben Weiditz oder Umkreis zugeschriebenen Stöcke zeigen deutlich, dass es sich bei diesem Formschneider um jemanden handeln muss, der mit der Augsburger Art des Feinschnitts sehr vertraut war. – Die inzwischen weitgehend veraltete Literatur zu Weiditz beziehungsweise dem Petrarca-Meister ist zusammengestellt bei CHRISTIAN RÜMELIN (vgl. Anm. 5), S. 70, Anm. 35. Auf eine nähere Diskussion ob Weiditz nun der Petrarca-Meister sei oder nicht, ist hier nicht einzugehen. Es ist aber davon auszugehen, dass Weiditz die Schnitte zum Petrarca entworfen hat. – Siehe darüber hinaus: FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 153 h, Nr. 224 a, Nr. 227, Nr. 228, Nr. 230, Nr. 231, Nr. 234, Nr. 337d und Nr. 419a.

⁴⁵ Diese Entwürfe sind eine kopienartige Auseinandersetzung mit Cranachs Entwürfen für Luthers Septembertestament, die ihrerseits auf Dürers Apokalypse zurückgehen. Zu diesen Bildern siehe: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Nr. 150–170. – HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 255. – HANS KOEGLER 1907 (vgl. Anm. 3), S. 101. – FRITZ BAUMGART, *Hans Holbein d. J. als Bibelillustrator*, Berlin 1927, S. 31–35. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 399. – HANS REINHARDT (vgl. Anm. 7), S. 239. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV A, Nr. 49. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 94.1–21.

⁴⁶ Dies gilt nicht nur für diese Illustrationen zum Neuen Testament, sondern auch für die «Titeleinfassung mit der Geschichte des Tantalus» (siehe: ALFRED WOLTMANN [vgl. Anm. 1], Nr. 222. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* [vgl. Anm. 7], Nr. 369. – FRANK HIERONYMUS [vgl. Anm. 3], Nr. 377. – HOLLSTEIN [vgl. Anm. 3], Bd. XIV A, S. 29. – CHRISTIAN MÜLLER [vgl. Anm. 3], Nr. 27), für die «Texteinfassung mit Tabula Cebetis (sogenannte Cebestafel B)» (siehe dazu: ALFRED WOLTMANN [vgl. Anm. 1], Nr. 227a. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* [vgl. Anm. 7], Nr. 370. – FRANK HIERONYMUS [vgl. Anm. 3], Nr. 378. – HOLLSTEIN [vgl. Anm. 3], Bd. XIV B, Nr. 158. – KONRAD KOPPE [vgl. Anm. 4], Nr. 60c. – CHRISTIAN MÜLLER [vgl. Anm. 3], Nr. 29), für die «Texteinfassung mit Tabula Cebetis (sogenannte Cebestafel D)» (siehe dazu: ALFRED WOLTMANN [vgl. Anm. 1], Nr. 227. – HEINRICH ALFRED SCHMID [vgl. Anm. 2], S. 253. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* [vgl. Anm. 7], Nr. 371. – FRANK HIERONYMUS [vgl. Anm. 3], Nr. 380. – HOLLSTEIN [vgl. Anm. 3], Bd. XIV A, Nr. 39. – KONRAD KOPPE [vgl. Anm. 4], Nr. 60a. – CHRISTIAN MÜLLER [vgl. Anm. 3], Nr. 30 und Nr. 30b), für die «Titeleinfassung mit der Tortur des Marcus Crassus» (siehe dazu: ALFRED WOLTMANN [vgl. Anm. 1], Nr. 225. – HEINRICH ALFRED SCHMID [vgl. Anm. 2], S. 253. – HANS KOEGLER 1907 [vgl. Anm. 3], S. 88. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* [vgl. Anm. 7], Nr. 372. – FRANK HIERONYMUS [vgl. Anm. 3], Nr. 384. – HOLLSTEIN [vgl. Anm. 3], Bd. XIV A, Nr. 38. – KONRAD KOPPE [vgl. Anm. 4], Nr. 59. – CHRISTIAN MÜLLER [vgl. Anm. 3], Nr. 34) und einige der *Illustrationen zur Apokalypse im Neuen Testament* von Thomas Wolff, Basel 1523, speziell CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 94.3, 94.5, 94.9–13.

⁴⁷ Holzschnitt von Veit Specklin nach Hans Holbein, 285×152 mm. Siehe dazu: ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 1), Nr. 206a. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 7), Nr. 433. – HANS REINHARDT (vgl. Anm. 7), S. 253–255. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 3), Nr. 456. – HOLLSTEIN (vgl. Anm. 3), Bd. XIV, Nr. 9. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 7–9. – Der Stock (Kupferstichkabinett Basel, 1823.148) zuletzt besprochen bei CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 3), Nr. 10.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3-9, 11-17, 19, 20: Öffentliche Kunstsammlung Basel
(Fotos: Martin Bühler).

Abb. 2: Archiv des Autors.

Abb. 10: Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau.

Abb. 18: Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart (Foto:
Joachim Siener).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Erscheinung der Holzschnitte nach Entwürfen von Hans Holbein d. J. wird entscheidend geprägt von der Auffassung und Arbeit der Formschneider. Dabei müssen neben kompositorischen Merkmalen vor allem die sich in Schraffuren manifestierenden Beleuchtungseffekte, Figurenauffassung und Körperlichkeit beachtet werden. Diese wurden aber nicht von Holbein festgelegt, sondern durch die Formschneider bestimmt. Wahrscheinlich basierte deren Arbeit auf lavierten Federzeichnungen Holbeins auf Papier, die für den Schnitt zuerst übertragen werden mussten und die nur summarisch die Licht- und Schattenmassen definierten. Die genaue Festlegung der einzelnen Schraffurlagen erfolgte dann nicht durch Holbein während des Entwurfs, sondern erst bei der Übertragung der Entwürfe auf den Druckstock. Damit erhalten aber die Formschneider eine wichtigere Stellung als ihnen bisher zugestanden wurde, sie werden neben dem Entwerfer zu einer bildbestimmenden, künstlerisch formenden zweiten Kraft, die in Auseinandersetzung mit Holbein die Erscheinung und Wirkung entscheidend prägen.

RIASSUNTO

L'immagine creata con la tecnica della silografia, eseguita partendo dai disegni preparati da Hans Holbein il Giovane, viene caratterizzata in maniera decisiva dall'interpretazione e dal lavoro svolto dagli incisori. In tale contesto è necessario osservare, oltre alle caratteristiche compositive, gli effetti della luce, della concezione delle figure e della forma del corpo, elementi che si manifestano soprattutto nel tratteggio. Tali criteri non venivano però stabiliti da Holbein, ma dagli incisori. Probabilmente il loro lavoro poggiava su disegni a penna acquerellati, eseguiti da Holbein su carta, i quali dovevano poi essere trasposti per l'incisione e definivano soltanto in maniera sommaria gli effetti del chiaroscuro. Nell'ambito dell'esecuzione del disegno non era Holbein a definire i singoli tratteggi ma gli incisori al momento della sua trasposizione sulla matrice di legno. Detta procedura assegnava però agli incisori una posizione di maggiore rilievo rispetto al passato. A fianco del progettista, essi acquisirono una posizione determinante che permise loro di definire e formare dal profilo artistico l'immagine, di cui, nell'ambito del dialogo con Holbein, caratterizzavano in maniera determinante l'aspetto e l'effetto.

RÉSUMÉ

L'apparition des gravures sur bois à partir de croquis de Hans Holbein le Jeune est marquée de manière décisive par la conception et le travail des graveurs. A cet effet, il faut tenir compte, outre les caractéristiques de la composition, aussi et surtout des effets d'éclairage qui se manifestent dans les hachures, de la conception des figures et de l'aspect corporel. Cependant, ces éléments n'étaient pas établis par Holbein, mais par les graveurs. Probablement, Holbein basait son travail sur des dessins à la plume lavés exécutés sur papier, qui devaient tout d'abord être transférés pour la gravure et qui ne définissaient que sommairement les proportions entre ombres et lumière. L'emplacement de chaque hachure n'était pas établi de façon précise par Holbein durant le croquis, mais seulement au moment de transférer les esquisses sur la planche. Mais ainsi les graveurs assumaient un rôle plus important que celui qui leur avait été attribué jusque là; à côté du réalisateur de l'esquisse, ils devenaient la deuxième force créatrice et artistique qui, en confrontation avec Holbein, était à même d'influencer de manière décisive l'apparition et l'effet d'une œuvre.

SUMMARY

The approach and the work of the cutter decisively influenced the appearance of woodcuts made after Hans Holbein's drafts. This involves not only features of the composition but above all the lighting effects produced by hatching and the treatment of figures and volume, for the latter were left to the cutter's discretion. The cutter probably worked from washed ink drawings on paper by Holbein, which first had to be transferred to the block for cutting and showed only cursory indications of light and shadow. The layers of hatching were thus not defined by Holbein in the design stage but rather in the process of transferring the design to the block. The cutters are shown to play a weightier role than hitherto assigned to them; functioning as a second artistic force in collaboration with Holbein, they make a decisive impact on the appearance and effect of the outcome.