

Christian Rümelin

## Hans Holbein und die Druckgraphik

Holbeins Verhältnis zur Druckgraphik bringt die paradoxe Situation mit sich, dass ihm zwar seit dem 19. Jahrhundert einige hundert Blatt zugeschrieben werden,<sup>1</sup> er selbst aber nicht als Druckgraphiker tätig war. Sein Beitrag beschränkt sich auf Entwürfe, die von Formschneidern in Metall- oder Holzschnitte umgesetzt wurden.<sup>2</sup> Hierin unterscheidet er sich grundlegend von manchen wenig älteren Zeitgenossen wie Albrecht Dürer, Hans Burgkmair, Lucas Cranach oder Hans Baldung Grien. Diese hatten teilweise die Ausführung ihrer Druckplatten oder Stöcke übernommen oder überwachten sie zumindest.

Aus diesem Umstand ergeben sich die Fragen nach erstens dem Verhältnis von Entwurf und seiner Umsetzung und zweitens der Einordnung der Druckgraphik in den Kontext des weiteren Werks. Ein unvoreingenommener Blick darauf war bislang oft nicht möglich, da die Forschung sehr stark zwischen Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphik differenzierte. Wenn überhaupt, fand die Druckgraphik nur im Zusammenhang mit Datierungsfragen von Zeichnungen oder frühen Gemälden Berücksichtigung. Aber auch die Diskussion um einzelne Titeleinfassungen, um Folgen oder die wenigen Einzelblätter war sehr stark von spezifischen Fragen geprägt, was zur Vernachlässigung des Zusammenhangs mit anderen Werken Holbeins führte.

Eine Annäherung an die Druckgraphik nach Entwürfen Holbeins muss deshalb einen anderen Ausgangspunkt nehmen. Eine rein chronologische Behandlung ermöglicht zwar eine Darstellung der Abfolge verschiedener Themen, die Erörterung spezifischer Fragen – wie die nach dem Verhältnis von Licht und Schatten oder Problemen der Raumorganisation –, und hierbei könnten auch Zeichnungen und Gemälde Berücksichtigung finden. Allerdings kann ein solches Vorgehen die spezifischen Arbeitsabläufe und die Entstehungsbedingungen von Druckgraphik nicht ausreichend erklären. Um sich diesem Komplex anzunähern, ist es nötig, zuerst den Entstehungsprozess einer Druckgraphik und die damit verbundenen Arbeitsschritte zu beleuchten, bevor sich künstlerische Entwicklungen darstellen lassen.

Die Wirkung einer Druckgraphik ist stärker als bei anderen Medien von den technischen Bedingungen des Druckstockes abhängig. Holbein entwarf ausschliesslich für den Hochdruck, sei es als Metall-

oder als Holzschnitt. Diese Technik ist dem Buchdruck nahe verwandt und konnte dementsprechend einfach mit dem Druck von Texten kombiniert werden. Wie bei Buchstaben stehen die druckenden und später eingefärbten Linien des Holzschnitts erhaben aus dem Material hervor. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts waren mit dem Schnitt der Druckstöcke meist Spezialisten betraut, sogenannte Formschneider, die alle nicht druckenden Teile eines Entwurfs im Holzstock wegzuschneiden hatten. Hierin liegt der fundamentale Unterschied zu Tiefdrucken, wie Kupferstich und Radierung. Dort liegen die druckenden Linien vertieft in der Metallplatte. Sie wurden im 16. Jahrhundert vom entwerfenden Künstler selbst, und nicht von einer dritten Person mit dem Grabstichel eingegraben oder mit Säure geätzt. Dementsprechend ist der entwerfende Künstler eines Holzschnitts am Druck als dem eigentlichen Endprodukt nur noch mittelbar beteiligt, jedoch verantwortlich für die Komposition und die generellen Merkmale des Bildes. Mit der Vollendung des Schnitts ging der Druckstock üblicherweise an den Verleger über, der ihn zumeist bestellt hatte und nach Bedarf verwenden konnte. Holbein schuf, abgesehen von sieben Einblattholzschnitten, ausschliesslich Buchillustrationen, Titelblätter oder ornamentale Einfassungen, die ebenfalls als Buchschmuck Verwendung fanden.

Der Formschneider konnte aber nur schneiden, was auf dem geschliffenen und vorbereiteten Block sichtbar war. Und gerade hier zeigt sich eines der grössten Probleme bei Holbeins Drucken. Ungeschnittene Blöcke mit seinen Entwürfen oder Zeichnungen auf Papier, die sich mit einer Druckgraphik direkt in Verbindung bringen lassen, also als Vorzeichnungen anzusprechen wären, haben sich nicht erhalten. Dokumente, die den Arbeitsprozess erläutern, sind für Holbein unbekannt, so dass sich diese Frage letztlich nur aus Vergleichen mit anderen Künstlern und aus Überlegungen zu eigenen Zeichnungen beantworten lässt.

Grundsätzlich kann für den Hochdruck in zwei Arten entworfen werden, entweder mittels einer Zeichnung, die der Künstler direkt auf den vorbereiteten Holzstock ausführte, oder aber auf Papier.<sup>3</sup> Beide Verfahren wurden im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert angewandt. So verdeutlichen ungeschnittene Stöcke für eine nicht zustande gekommenen Terenz-Ausgabe die Vorgehensweise eines di-





1 Albrecht Dürer, *Der dichtende Terenz*, Feder auf Holzstock, um 1492, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

rekten Risses auf den Holzstock (Abb. 1).<sup>4</sup> Dürer, dem diese Entwürfe zugeschrieben werden, zeichnete mit der Feder direkt auf die vorbereiteten Holzstöcke und definierte dabei nicht nur die Konturen, sondern auch die Schattierung. Die Zeichnung musste sich aber auf lineare Mittel beschränken, da flächige Schatten nicht umsetzbar waren. Lediglich Schraffuren, vorzugsweise Parallelschraffuren, standen als Mittel zur Verfügung, um Schattenzonen zu definieren und damit Körper zu modellieren.

Bei der zweiten Möglichkeit, einer Zeichnung auf Papier, ergab sich eine andere Ausgangslage. Hier übertrug ein Spezialist, der sogenannte Reisser, die Zeichnung auf den Druckstock (Abb. 2). Die dem Reisser vorliegende Zeichnung konnte Lavierungen oder andere flächige Zeichentechniken aufweisen, die von ihm in Schraffuren umgesetzt und damit für den Formschneider in eine tatsächlich schneidbare Struktur übertragen wurde.

Die Schwierigkeit bei Holbein ist, dass sich keine der beiden Methoden letztlich beweisen lässt. Zeichnungen, die als Vorzeichnungen für Druckgraphik anzusprechen wären oder die zumindest Vorstudien bilden, sind nicht bekannt. Allerdings können einige Zeichnungen zumindest eine Vorstellung davon geben, wie Holbeins Vorstudien möglicherweise ausgesehen haben. Diese Zeichnungen stammen aus allen Schaffensperioden, hauptsächlich aber nach seinem Aufenthalt in Luzern und vor seiner zweiten Englandreise, also zwischen 1519 und 1532. So zeigt beispielsweise eine Hellschattzeichnung wie die *Kreuztragung Christi* (Kat. 41) eine vergleichbare Auffassung, wie sie in Einblattholzschnitten begegnet, etwa dem *Hercules Germanicus* (Abb. 3) oder *Christus unter dem Kreuz* (Kat. D. 1). Einzelformen, wie die Hände, die spätmittelalterliche Staffelung von Figuren übereinander, der fehlende Mittelgrund oder der Ausblick in die Landschaft neben der Hauptfigur, ähnlich dem *Scheibenriss mit einem Schweinehirten* von etwa 1519 (Kat. 40), unterstreichen die Verwandtschaft der beiden Holzschnitte mit zeitgleichen Zeichnungen.

## Der Reisser.



**Ich bin ein Reisser frů vnd spet/  
Ich entwůrff auff ein Linden Bret/  
Bildnuß von Menschen oder Thier/  
Auch gewechß mancherley monier/  
Geschriffte/auch groß Versal buchstaben/  
Historj / vnd was man wil haben/  
Künstlich/das nit ist außzusprechen/  
Auch kan ich diß in Kupffer stechen.**

**Der**

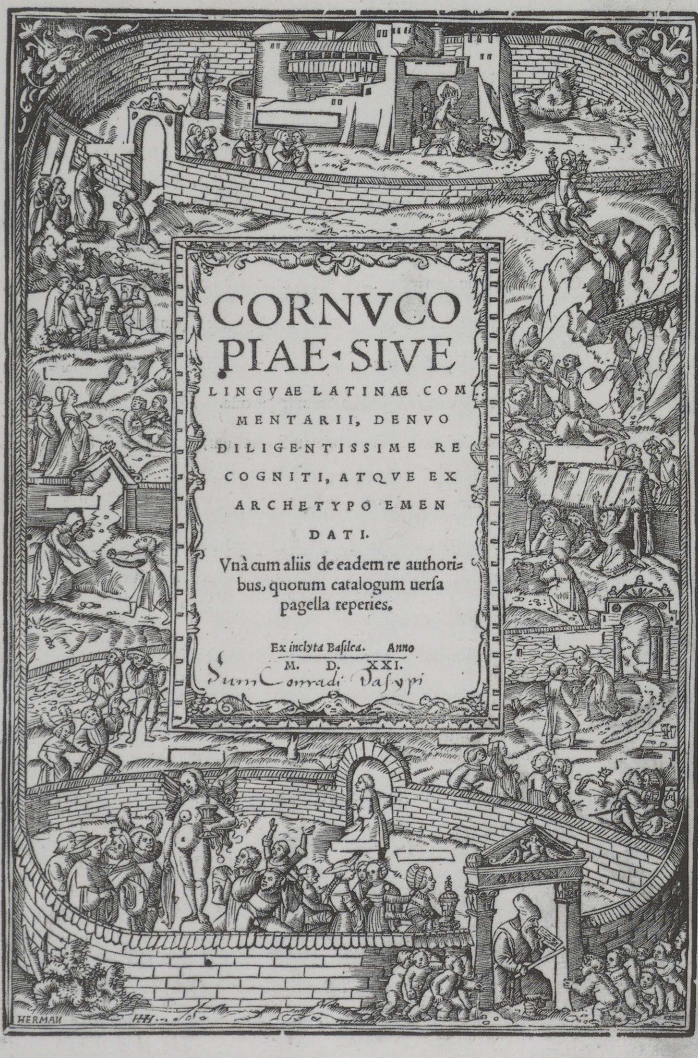
2 Jost Amman, *Der Reisser*, Holzschnitt, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

Thematisch beinhaltet das Blatt *Luther als Hercules Germanicus* nicht nur eine Kritik an der katholischen Kirche, sondern auch einen Kommentar von Luthers Situation. Vor dem Protagonisten liegen erschlagene Kirchenmänner auf dem Boden. Holbein verweist damit auf den Kampf von Hercules gegen die neunköpfige Hydra. Das Blatt bezieht sich aber auch auf Luthers Disputation gegen Johann Eck sowie auf das gegen ihn anhängige Ketzerverfahren, das 1519 ausgesetzt wurde. Es handelt sich also nicht nur um eine Kritik an der katholischen Kirche selbst,<sup>5</sup> wie in den etwas späteren Blättern *Christus vera lux* (Kat. D. 2) und dem *Ablasshandel* (Kat. D. 3), sondern auch um eine zeitgenössische Schilderung der Ereignisse.<sup>6</sup> Luther wird jedoch nicht einfach mit Hercules gleichgesetzt,<sup>7</sup> sondern mit der spezifischen Form des Hercules Germanicus. In der Figur des Hercules schlägt Luther wild um sich, der Fähigkeit zur verbalen Argumentation durch eine Maulkette beraubt, was auf das Ketzerverfahren hinweist. Er ist nicht als Hercules Gallicus, der argumentierende und









4 Hans Herman, *Tabula Cebetis B*, 1521, Holzschnitt, Kopie nach Hans Holbein d. J. und Jacob Faber, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

einzelnen Motiven, mussten aber zuerst umgezeichnet und in ein Schraffursystem übersetzt werden.

Dieser enge Zusammenhang von Zeichnungen und Druckgraphik lässt sich aber nicht nur für die wenigen Einzelblätter nachweisen, sondern in einigen Fällen auch für Titeleinfassungen und Folgen. Dabei scheinen die Holz- und Metallschnitte hinsichtlich ihrer kompositionellen Lösungen zumeist den Zeichnungen zu folgen. So haben die Darstellungen des Pflingstwunders in den beiden Folgen zu einem *Hortulus animae* (Kat. D. 16) formal den *Scheibenriss mit Maria* (Kat. 97) zur Voraussetzung. Selten ergibt sich jedoch auch der umgekehrte Fall, dass nämlich die Holzschnitte Gemälden vorausgingen. Beispiele hierfür sind sowohl das Erdgeschoss des Hertensteinhauses in Luzern, in dem eine Formulierung aus einer Titeleinfassung nochmals verwendet wird (Kat. D. 7), als auch die thronende *Maria mit Kind zwischen den Schutzheiligen der Stadt Freiburg* (Kat. D. 15), welche die Komposition der *Solothurner Madonna* (Kat. 83) vorbereitet.

Diese Ähnlichkeiten unterliegen allerdings selbst einem Entwicklungsprozess. Holbeins Druckgraphik reflektiert dementsprechend seine künstlerischen Bestrebungen und spiegelt gleichfalls seine Entwicklung wider. Bereiche, die auch in Zeichnungen oder Gemälden einer Entwicklung unterliegen, wie die Räumlichkeit oder die Auffassung des Lichts, werden schliesslich auch in und für die Druckgraphik angepasst. Dabei kommt es bedingt durch den nicht zuletzt bei einigen Folgen sehr umfangreichen Arbeitsprozess verschiedentlich zu zeitlichen Diskrepanzen zwischen Entwürfen oder vergleichbaren Zeichnungen und den entsprechenden Holz- oder Metallschnitten. Trotzdem liefern diese Besonderheiten, die räumlichen Merkmale und speziell Holbeins Auffassung von Raum oder Licht-Schattenverhältnissen einen Anhaltspunkt für eine Periodisierung seiner Entwurfstätigkeit.

Holbeins druckgraphisches Œuvre kann in sechs Phasen unterteilt werden, die zugleich verschiedene Aufgaben oder Schwerpunkte der Entwurfsarbeit umfassen. Für alle zweifelsfreien Blätter lässt sich eine zeitgenössische, manchmal allerdings etwas spätere Erstverwendung nachweisen. Diese trägt nicht nur dazu bei, die Entwürfe und verwandte Zeichnungen zu datieren, sondern lässt auch Veränderungen in Komposition, Räumlichkeit und Licht- und Schattenbehandlung deutlich werden.<sup>11</sup>

Eine erste Phase fällt auf den Beginn von Holbeins Tätigkeit in Basel 1516 und 1517. Er entwarf einige Titeleinfassungen, Buchstaben und Ornamente, die allerdings noch stark italienischen Vorbildern folgen. Häufig bleiben die narrativen Einzelszenen oder auch Darstellungen spielender Kinder unverbunden neben den jeweiligen Ornamenten bestehen. Erst in der zweiten Phase, die nach seiner Rückkehr aus Luzern 1519 einsetzt und 1522 mit dem Auftrag zur Ausmalung des Grossratsssaales endet, werden derartige Szenen stärker verbunden. Gleichzeitig verändert sich die Auffassung des Bildraumes. Zunächst noch deutlich spätmittelalterlichen Modellen verhaftet, erkennbar etwa in der Verwandtschaft von einigen Hell-Dunkelzeichnungen mit den beiden frühen Einblattholzschnitten, aber ebenso in der thronenden *Maria mit Kind für die Freiburger Stadtrechte* (Kat. D. 15), ändert sich die Raumauffassung bereits kurz nach 1520. Dies mag mit den acht Rissen für vier Scheibenpaare oder mit den Fassadendekorationen für das Haus «Zum Tanz» (Kat. 60–62) zusammenhängen. Auffällig ist, dass die Verbindung von menschlicher Figur und architektonischem Rahmen nach diesen Fassadendekorationen enger wird und die Figuren beginnen, zumindest vor der Architektur zu agieren und nicht mehr losgelöst von der Umrahmung in einem separaten Feld. Diese Bestrebung lässt sich auch in der gleichzeitigen Tafelmalerei etwa im *Oberried-Altar* (Kat. 65) erkennen. Die mitunter phantastische Architektur bleibt zumindest in diesem Altar und in einigen Titeleinfassungen im Hintergrund, während die Figuren bildparallel an der vorderen Kante agieren.

Der Vergleich der 1520 datierten aber erst 1521 verwendeten *Einfassung mit der Geschichte vom armen Jüngling und den Lastern* (Abb. Müller 1997, Nr. 20) als einer der frühesten<sup>12</sup> mit der *Einfassung mit Christus als Fürbitter vor Gottvater, den vier Evangelistensymbolen und der Aussendung der Apostel* (Kat. D. 14) als der spätesten von Faber geschnittenen Titelein-



fassungen verdeutlicht dies. Die frühe Einfassung folgt in ihrer Struktur der Autoreneinfassung von Urs Graf (Abb. Müller, Urs Graf, D35),<sup>13</sup> die auch der *Titeleinfassung mit griechischen und römischen Philosophen und Schriftstellern sowie der Krönung Homers durch Kalliope* (Kat. D. 11) als Anregung diente. Allerdings kombinierte Holbein die Arkaden mit einer Architektur, die er in ähnlicher Form auch in den acht Rissen für vier Scheibenpaare (Kat. 52–59) verwendete. Faber schnitt die Schatten als gleichförmige Massen in langen Parallelschraffuren, die kaum auf das Volumen der Figur Bezug nehmen oder Räumlichkeit zu evozieren suchen. Sie erzeugen eine in gleichzeitigen Zeichnungen nicht bekannte Beleuchtung, die auf die Umsetzung durch den Formschneider zurückgeführt werden kann. Eine Hauptschwierigkeit für den Schneider lag in Holbeins detaillierter Darstellung, die offensichtlich in dieser Form für Faber in den kleinen Schnitten nicht umsetzbar war. Neben den Figuren selbst, deren Binnenzeichnung und Details nur mangelhaft ausgebildet sind, sind auch die Stellung der Figuren zueinander und ihr Verhältnis zur umgebenden Architektur davon betroffen. Häufig erscheinen die Figuren flach in eine Raumschicht gedrückt, auch wenn eine Schrittstellung oder ausgreifende Geste Räumlichkeit andeutet. Zudem bleibt die räumliche Positionierung der Architektur unklar.

Wie sich aber schliesslich die Schnittechnik entwickelte, um die Anforderungen umzusetzen, zeigt sich in der fortschreitenden Detailbehandlung durch Faber. Bereits in der wenig später geschnittenen *Titeleinfassung mit Kindern und einem alten Paar* sind die Formen deutlich runder, die Lagen der Parallelschraffuren differenzierter und kürzer. Faber versucht, Oberflächen unterschiedlich darzustellen und damit die in Zeichnungen angelegte Differenzierung im Metallschnitt auszudrücken.<sup>14</sup> Dies wird in der *Tantaluseinfassung* weitergeführt, bei der die verschiedenen Oberflächen erstmals optisch unterschieden werden.<sup>15</sup> Die anfänglich vorliegende Gleichförmigkeit von Formen und die Zusammenfassung von Schattenmassen wird gemildert und zugleich die Möglichkeit entwickelt, durch ein differenzierendes Licht- und Schattenverhältnis eine gesteigerte Raumwirkung zu erzielen. Eine weitere Steigerung zeigt die *Einfassung mit Christus als Fürbitter vor Gottvater, den vier Evangelistensymbolen und der Aussendung der Apostel* (Kat. D. 14). Zwar bleiben die kurzen, prägnanten Parallelschraffuren für Binnenzeichnung und Schatten bestehen, doch erscheinen sie nicht mehr als Zusammenballung, sondern nehmen gegenüber dem Kontur bei einigen Figuren eine andere Rolle ein. Die Binnenzeichnung ist genauer ausgebildet und wird stärker von der Licht-Schatten-Modellierung unterstützt als in früheren Schnitten Fabers. Gerade diese Differenzierung führt zu einer überzeugenderen Räumlichkeit und einer stärker akzentuierenden Lichtführung, wie sie sicherlich von Holbein bereits vorher angestrebt, aber von Faber zunächst nicht umsetzbar war.

Von diesen Bestrebungen wurden aber nicht lediglich Titelseiten, wie die *Tantaluseinfassung* oder solche, die selbst keine eigentliche Geschichte zum Thema hatten, wie die *Einfassung mit Kindern und einem alten Paar*, erfasst. Auch in einigen Folgen, so den beiden für einen *Hortulus animae* (Kat. D. 16), findet sich diese Auffassung, verbunden mit dem Versuch, eine Abfolge der Bewegung zu definieren. Doch

entsteht dadurch noch keine Räumlichkeit. So bleiben in den beiden *Druckermarken von Valentin Curio* (Kat. D. 27) und *Andreas Cratander* (Kat. D. 28) die Figur und Architektur isoliert. Sie zeigen zwar die Bestrebungen Räumlichkeit zu schaffen, noch nicht aber deren konkrete Umsetzung.

Erst mit der Ankunft von Hans Lützelburger in Basel im zweiten Halbjahr 1522 änderte sich die Situation. Mit ihm erfolgt eine stärkere Konzentration auf den Holzschnitt und zudem ein grundlegender Wechsel in der Struktur von Titeleinfassungen und der Erscheinung von Folgen. Diese dritte Phase erstreckt sich von Lützelburgers Ankunft bis zu Holbeins Abreise nach Frankreich, wohl Ende 1523, und ist durch eine Verstärkung der Erzählstruktur in Kombination mit einer neuen Räumlichkeit gekennzeichnet. Mit einem Paukenschlag begann diese neue Phase, durch die überraschende Räumlichkeit, Komplexität und ruhige Lichtführung, die in der *Titeleinfassung mit Petrus und Paulus* (Kat. D. 9) erstmals zutage tritt. Die Figuren agieren erstmals in einem Raum, der in seiner Ausdehnung klar definiert wird.<sup>16</sup>

Als Lützelburger 1522 in Basel eintraf, hatte er bereits eine Schnittechnik entwickelt, die Räumlichkeit evozieren und gleichzeitig Licht- und Schattenverhältnisse differenziert darstellen konnte. Bereits in seinen frühesten Arbeiten nach Entwürfen Holbeins, wie in der *Titeleinfassung mit Petrus und Paulus* oder den Schnitten für Petrus Altes Testament (Müller 1997, Nr. 96b) zeigt sich diese Qualität. Faber selbst versuchte diese Feinheit zu erreichen, denn nur wenig später beschleunigte sich bei ihm der Prozess der Wirkungssteigerung.<sup>17</sup> Sowohl die *Titeleinfassung mit griechischen und römischen Philosophen und Schriftstellern* (Kat. D. 11) als auch die *Texteinfassung mit Bacchanal* (Kat. D. 13) zeigen eine markante Änderung in der Raumauffassung, die einen Höhepunkt in der *Einfassung mit Christus als Fürbitter* findet. Während Faber in den Jahren zuvor nur leichte Änderungen in der Schnittauffassung vorgenommen hatte, änderte er seine Schnittechnik nach Lützelburgers ersten in Basel gefertigten Holzschnitten umfassend, um mit dessen verfeinerter und detaillierter Auffassung mithalten zu können. Dieser Prozess verlief aber nicht lediglich in eine Richtung. Gerade bei den Initialen war der Metallschnitt gegenüber dem Holzschnitt in einem Vorteil, sowohl hinsichtlich einer feineren Gestaltung der Buchstabenhintergründe als auch der grösseren Stabilität beim Druck. Allerdings war diese Technik zeitintensiver und für den Verleger teurer. Um ein gleiches Ergebnis auch im Holzschnitt zu erzielen, musste Lützelburger erst eine Technik entwickeln, die ein Ausbrechen der feinen Stege beim Druck verhinderte.

Die nun feineren Holzschnitte ermöglichten eine neue Erzählstruktur. Die spätmittelalterliche Auffassung konnte aufgegeben werden, um beispielsweise die zeitliche Dimension eines Ereignisses darzustellen oder einen inhaltlichen Diskurs zwischen Darstellung und Text des Buches selbst aufzunehmen, was in der Mehrzahl der Fälle sicherlich vom Verleger oder dem Herausgeber erwartet wurde. Holbein war in seiner Themenwahl insofern an Vorgaben gebunden. Die von Lützelburger geschnittenen Titeleinfassungen reflektieren eine neue Auffassung, die neben der neuen Schnittechnik eine andere



Form der Zusammenarbeit zwischen Formschneider und Entwerfer voraussetzt. Eine erste Möglichkeit dieser Zusammenarbeit und technischen Entwicklung ergab sich bei der Bearbeitung der drei Alphabete, von denen Lützelburger das *Todesalphabet* zudem als Werbeblatt verwendete (Kat. D. 25).

Auch durch Holbeins Frankreichreise wurde dieser Prozess nicht unterbrochen. Zwar änderten sich nach seiner Rückkehr die Auffassung der Figur in dem sie umgebenden Raum und die Lichtverhältnisse, nicht aber grundsätzlich die Erzählstruktur oder die Darstellung von Bewegung. Der technische Wandel, möglicherweise auch andere Holzarten für die Druckstöcke<sup>18</sup> und eine veränderte Schnitttechnik von Lützelburgers Holzschnitten und Fabers Metallschnitten führten zu einer Wirkungssteigerung, welche die folgende vierte Phase, die bis zu seiner Abreise nach England andauerte, prägen sollte.

Es wird dies die produktivste Phase Holbeins hinsichtlich seiner Entwurfstätigkeit. Die Wirkungssteigerung, die er wohl gemeinsam mit den Formschneidern entwickelt hatte, erreichte den Punkt der adäquaten Umsetzbarkeit seiner Vorstellungen, wie in den *Bildern des Todes* (Kat. D. 21) oder den *Icones* (Kat. D. 22). Jedoch war dieser Prozess für beide Seiten langwierig, und es scheint eine grundlegende Änderung der Zusammenarbeit zwischen Holbein und den Formschneidern eingetreten zu sein.

Zu Beginn seiner Tätigkeit als Entwerfer für Druckgraphik scheint Holbein lediglich die Entwürfe geliefert zu haben. Ob hierbei der Verleger oder der Formschneider jeweils Auftraggeber war, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Holbein selbst scheint sich nach Abgabe seiner Entwürfe nicht weiter um deren Ausführung gekümmert zu haben. Doch zeigt sich nach 1522 neben einer Änderung der Figuren- und Raumauffassung eine neue Feinheit der Schnitte, was auf eine umfassendere Auseinandersetzung mit den jeweiligen Formschneidern hindeutet. Wohl bereits um 1523 müssen sowohl Faber wie hauptsächlich Lützelburger verstärkt an Holbein mit dem Vorschlag einer engeren Zusammenarbeit herangetreten sein. Zahlreiche Alphabete entstanden zu diesem Zeitpunkt, die zuweilen aber erst deutlich später von verschiedenen Druckern ausgeführt wurden. Die Ausleihe von Zieralphabeten oder auch Druckstöcken war zu dieser Zeit nicht ungewöhnlich, lässt zugleich aber Rückschlüsse auf die Besitzverhältnisse der Druckstöcke zu. Zumindest die drei Alphabete, die Lützelburger 1523 schnitt, müssen in seinem Besitz verblieben sein. Daher dürfte er auch der Auftraggeber gewesen sein. Diese enge Zusammenarbeit sollte nicht nur dem Entwerfer, sondern auch dem Formschneider ein Auskommen sichern. Schon vor seiner Ankunft in Basel war Lützelburger auf diese Weise mit einem Blatt von Nikolaus Hogenberg erfolgreich gewesen. Das Werbeblatt mit dem *Todesalphabet* hatte wohl eine gleiche Aufgabe. Allerdings lässt sich daraus nicht schliessen, dass sich Faber oder Lützelburger als Winkeldrucker betätigen wollten. Sie konnten aber mit den Alphabeten ihre Kunstfertigkeit unter Beweis stellen und durch einen späteren Verkauf ihre Anfangsinvestition amortisieren.

Im Jahr 1523, vor seiner Reise nach Frankreich, schuf Holbein auffallend viele Entwürfe für Druckgraphik. Dies hängt ursächlich mit der Auftragslage für Gemälde zusammen. Während er neben

zahlreichen oder grossen Gemäldeaufträgen kaum Zeit fand, für Druckgraphik zu arbeiten, war es ihm nun, aufgrund mangelnder Aufträge, möglich, auch umfassendere Folgen zu entwerfen. Diese Folgen reflektieren zwar die Errungenschaften der Gemälde und Zeichnungen, werden aber nur zwischen dem Aufenthalt in Frankreich und der ersten Reise nach England zu einem eigenständigen Medium. Grund hierfür waren wohl die relativ wenigen Aufträge, die Holbein zu dieser Zeit in Basel hatte und ihm die Gelegenheit bot, sich besonders intensiv mit den Entwürfen beschäftigen zu können und schliesslich eine unbekannte erzählerische Dichte zu entwickeln. Während er vor 1522 Fragen der Räumlichkeit, Licht-Schatten-Verhältnisse oder Lichtverteilung, die Stellung der Figur im Raum oder die Erzählstruktur weitgehend anhand von Zeichnungen entwickelt hatte, die meist mit Gemälden in Zusammenhang stehen, übernahmen sowohl die *Bilder des Todes* als auch die *Icones* nun diese Funktion.

Dies geht aber noch mit einer anderen Besonderheit einher. Die Hälfte der Einblattholzschnitte entstand zwischen 1522, also der Ankunft Lützelburgers, und 1529, kurz nach Holbeins erster Englandreise. Neben Lützelburgers Schnitten des *Christus unter dem Kreuz* (Kat. D. 1), *Christus vera lux* (Kat. D. 2) und zwei Dolchscheiden (Kat. D. 4) entstand noch der *Ablassbandel* (Kat. D. 3). *Luther als Hercules Germanicus* war bereits 1519 geschnitten worden, zwei weitere Einblattholzschnitte entstanden noch 1532/35 mit einem *Jüngsten Gericht* (Abb. Müller 1997, Nr. 6) sowie wohl 1538 der *Erasmus im Gebäus* (Kat. D. 5). Angesichts der hohen Produktion für die Buchillustration bleibt aber die niedrige Anzahl von Einzelblättern ein Phänomen. Gründe hierfür dürften sowohl das hohe wirtschaftliche Risiko für Formschneider und Entwerfer als auch eine mangelnde Nachfrage am Oberrhein gewesen sein. Entwurf, Formschnitt, Druck und Vertrieb mussten bei Einblattholzschnitten entweder vom Entwerfer selbst, wie im Falle Dürers, oder einem Formschneider und Winkeldrucker besorgt werden, verursachten aber erhebliche Kosten. Offensichtlich scheuten sowohl Holbein als auch Herman, Lützelburger und Wechtlin diese Kosten. Alles in allem ist die Anzahl der Einzelblätter in Basel und Strassburg im Vergleich zu Augsburg und Nürnberg erheblich geringer, was vermutlich durch zu geringe Nachfrage bedingt war.

Gerade die weitere Entwicklung von Holbeins Entwurfstätigkeit für Druckgraphik stützt die Einschätzung, dass er dieser Tätigkeit keine grosse Priorität beimass. Hatte Holbein seine Entwurfstätigkeit nach seiner ersten Englandreise, der fünften Phase, sehr eingeschränkt, so brach sie nach seiner zweiten Englandreise und der damit letzten, sechsten Phase, fast völlig ein. Für die Buchillustrationen griff er auf die Formschneider zurück, mit denen er bereits vorher zusammengearbeitet hatte. In England waren offensichtlich keine ausreichend guten Formschneider vorhanden. Und die wenigen Schnitte, die zweifelsfrei auf Entwürfe Holbeins zurückgehen, zeigen wiederum die gleiche technische Unsicherheit, wie es für einige um 1519 entstandene Titeleinfassungen charakteristisch war.<sup>19</sup> Allerdings waren die Gründe gänzlich andere. Während Holbein in Basel auf ein gut eingeführtes, funktionierendes und weitverzweigtes Verlagswesen mit entsprechend guten Formschneidern zurückgreifen



konnte, hatte England dies nicht zu bieten. Die Entwicklungen, die Holbein mit seinen Formschneidern und Verlegern in Basel gemacht hatte, mussten in England wiederholt werden. Dementsprechend sah sich Holbein in der schnittechnischen Umsetzung und Beschränkung der Räumlichkeit wieder in die Anfänge seiner Entwurfstätigkeit für Druckgraphik zurückversetzt.<sup>20</sup> Zudem waren die Interessen des englischen Hofes andere. In Basel hatte Holbein Entwürfe für eine grosse Anzahl humanistisch interessierter Verleger gefertigt,

während die Anforderungen des Hofes und dessen andersgelagerte Nachfrage nach Bildern andere waren. Dieser war primär speziell an Porträts und Goldschmiedeentwürfe interessiert. Nur in einem Punkt war die Situation in Basel und England vergleichbar: dem schnellen Aufgreifen holbeinesker Formen aufgrund von dessen Erfolg. Wie auch in Basel griffen Formschneider, Verleger oder andere Entwerfer Holbeins Ideen auf und schufen ihre Werke in deutlicher Nähe zu dessen Formensprache.

- 1 Siehe als Übersicht noch immer grundlegend Woltmann 1866/1868; Koegler 1907; Ausst.-Kat. Basel 1960; jüngst Reinhardt 1977; Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration; Hollstein, XIV-XIVb, und Müller 1997.
- 2 Ein Versuch der Klärung bei Rümelin 1998, mit einer Konzentration auf die Frage der Formschneider. Der von Warncke 1998 vertretene Ansatz kann kaum neue Erkenntnisse erbringen, da er weder die Bedeutung der Formschneider noch der Verleger berücksichtigt und damit die Frage der Arbeitsteilung, Bedingungen, Anregungen und Kooperationen negiert.
- 3 Siehe zur Problematik des Formschneiders generell: Tilman Falk, «Formschneider, Formschnitt», in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, München 2004, Bd. X, Sp. 190–224. Zu Holbeins Formschneider siehe Rümelin 1998.
- 4 Die Stöcke zu diesem Terenz befinden sich im Kupferstichkabinett Basel, allerdings ist die Diskussion über diese Zuschreibung noch nicht abgeschlossen. Siehe die Zusammenfassung von Rainer Schoch, in: Schoch/Mende/Scherbaum, Bd. 3, Nr. 262.
- 5 Luther selbst hatte diese Kritik in seiner Schrift *De Captivitate Babylonica Ecclesiae Praeludium*, Wittenberg 1520, nochmals bekräftigt.
- 6 Bezeichnenderweise ist der Holzschnitt in der Stumpfschen Chronik gegenüber der Seite für 1519 eingeklebt, nimmt damit direkt auf diese Ereignisse Bezug.
- 7 Siehe zur Hercules-Ikonographie in der deutschen Druckgraphik zuletzt: Walter Sparr, «Herkules, der Wundermann». Mythographie und Theologie in der Dürerzeit», in: *Des Menschen Gemüt ist wandelbar. Druckgraphik der Dürerzeit*, Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel, Christian-Albrechts-Universität (2. Mai–27. Juni 2004), hrsg. v. Ulrich Kuder und Dirk Luckow, Kiel 2004, S. 19–23.
- 8 Der Hercules Gallicus findet sich zeitgleich in Basel beispielsweise in einer Titeleinfassung von Hans Franck vom März/April 1519 (Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration, Nr. 299), die nach 1521 von Hans Baldung als Grundlage für eine veränderte Fassung verwendet wurde (Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration, Nr. 300).
- 9 Siehe zuletzt: Ausst.-Kat. Basel 1960, Nr. 352; Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration, S. 275 und 509; Hollstein, XIVa, Nr. 120, und Müller 1997, Nr. 139.
- 10 Siehe zu dieser Analogie Winner 1997, speziell S. 159f. und Winners Beitrag in diesem Band, S. 97–109.
- 11 Später gedruckt oder verwendet wurden die beiden *Hortulus animae*-Folgen von 1519 und 1521/24 (Kat. D. 16 ), die *Bilder des Todes* (Kat. D. 21) und die *Icones* (Kat. D. 22).
- 12 Siehe zuletzt: Reinhardt 1977, S. 229, 232; Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration, Nr. 367; Hollstein, XIV, Nr. 23c; Ausst.-Kat. Trier 1995, Nr. 52, und Müller 1997, Nr. 20.
- 13 Zu dieser Einfassung siehe zuletzt: Anita Haldemann, in: Müller, Graf 2001, Nr. D35.
- 14 Zur *Titeleinfassung mit Kindern und einem alten Paar* siehe zuletzt Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration, Nr. 366; Hollstein, XIVa, Nr. 30; Ausst.-Kat. Trier, Nr. 54, und Müller 1997, Nr. 22.
- 15 Zuletzt: Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration, Nr. 375; Hollstein, XIVa, Nr. 33a; Ausst.-Kat. Trier 1995, Nr. 55, und Müller 1997, Nr. 26.



16 Üblicherweise wird mit dieser Titeleinfassung eine weitere in Zusammenhang gebracht, die bislang ebenfalls Holbein zugeschrieben war. Diese zeigt ebenfalls Petrus und Paulus, allerdings oben und unten umgeben von den Evangelistensymbolen und den Kirchenvätern (Erstverwendung in: *Ambrosius, Omnia opera accuratissime revisa..., in tres partes nitidissime excusa...*, Basel, Adam Petri, Juni/August 1516 [2]). Siehe: Passavant, Nr. 118 [vielleicht Holbein d. J.]; Woltmann, II, S. 220, P. 118 [nicht Holbein]; Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration, Nr. 113, 235; Hollstein, XIV, Nr. 11; Müller 1997, Nr. 12; Ausst.-Kat. Augsburg 1997, Nr. 8; Hieronymus 1997, Nr. 32). Hieronymus und Müller hatten zuletzt noch an der Zuschreibung festgehalten, obwohl zahlreiche Punkte dagegensprechen. Erstens findet sich ein derart grosses Format bei Holbein nicht vor 1522. Zweitens ist die direkte Übernahme von Schäufoleins Titeleinfassung ohne weitere Änderung für Holbein sehr ungewöhnlich. Auch in Fällen, in denen er bestehende Modelle übernehmen musste, wie später in seiner *Einfassung mit Petrus und Paulus* (Kat. D. 9) oder der *Apokalypse* (Kat. D. 18), werden Räumlichkeiten oder Lichtverhältnisse verändert und nicht fast wörtlich übernommen. Der dritte Grund ist die für Holbein ungewöhnliche Parallelschraffur, die sich zwar am Oberrhein verschiedentlich findet, von ihm aber nicht verwendet wird. So wurde diese verwendet beispielsweise von Hans Baldung Grien, *Titeleinfassung mit dem Thronenden Kaiser Maximilian I.* (zuletzt Ausst.-Kat. Trier 1995, Nr. 4), Hans Baldung Grien, *Titeleinfassung mit acht Brustbildnissen antiker Autoren* (Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration, Nr. 154, und Ausst.-Kat. Trier 1995, Nr. 5) oder Urs Graf, *Titeleinfassung mit nacktem Alten mit Schwert und nackter Frau, beide auf Säulen* (Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration, Nr. 235; Ausst.-Kat. Trier 1995, Nr. 24, und Müller 2001; Graf, Nr. D 37.1.). Der vierte Grund ist die grobe Verzeichnung der Figuren, die keineswegs nur auf den Formschneider zurückgeführt werden kann. Der fünfte Grund ist schliesslich die fehlende Zusammenarbeit zwischen Petri und Holbein zu diesem Zeitpunkt. – Vielmehr ist davon auszugehen, dass der Meister GZ diese Einfassung entworfen und geschnitten hatte. Im Januar 1518 finden sich in Hagenau für Thomas Anselmus eine *Titeleinfassung für die Benediktinischen Ordensregeln*, die die gleichen Charakteristika und Schnittauffassung zeigt (*Missale diligentissime castigatum et revisum Ordinis sancti Benedicti reformatorum nigrorum monachorum per Germaniam*, Hagenau: Thomas Anselmus, Januar 1518, siehe hierzu Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration, Nr. 280).

17 Gleichzeitig erwuchs ihm in der Tätigkeit des Meisters CV zunehmend Konkurrenz. Bislang wurden die frühen Metallschnitte des Meisters CV ausschliesslich direkt auf Holbein zurückgeführt, meist ohne genauere Analyse der

Räumlichkeit oder der Figurenauffassung. Dass dies durchaus problematisch ist, zeigt die *Einfassung mit Beispielen in der Macht der Liebe* (zuletzt: Ausst.-Kat. Basel 1984, Buchillustration, Nr. 427; Hollstein, XIVa, Nr. 60; Ausst.-Kat. Trier 1995, Nr. 71 [als Umkreis Hans Holbein], und Müller 1997, Nr. 52). Erst Koppe (Ausst.-Kat. Trier 1995, Nr. 71, speziell S. 211) zweifelte an dieser Zuschreibung, wollte aber trotzdem noch einen Entwurf Holbeins oder zumindest eine verwandte Zeichnung hierin erkennen. Allerdings lassen sich beiden Szenen oben (Pyramus und Thisbe) und unten (Parisurteil) nur unter Schwierigkeiten in eine inhaltliche Kongruenz mit den beiden anderen Themen (links David und Bathesba, rechts Salomos Götzendienste) bringen. Das spiegelt sich auch in der räumlichen Anordnung der beiden Themenkomplexe wider. Die räumliche Anordnung bleibt mit der zuerst logisch erscheinenden, tatsächlich aber unmöglichen Architektur den reinen Anforderungen einer Titeleinfassung untergeordnet und berücksichtigt dabei weder die Logik einer Scheinarchitektur, noch nimmt sie Rücksicht auf eine thematische Geschlossenheit der Einfassung selbst. Diese Inkonsistenz und das Fehlen einer vergleichbaren Einfassung bei Holbein führen letztlich zur Einschätzung, dass der Meister CV diese Einfassung selbst entwarf und schnitt. Dass dieser Meister CV für den Schnitt verantwortlich zeichnete, ergibt sich aus dem Vergleich mit einigen anderen, entweder monogrammierten oder schlüssig zugeschriebenen Metallschnitten. Diese anderen Metallschnitte zeigen, wie auch hier zu beobachten, eine unklare Behandlung der räumlichen Situation, speziell in der Absetzung der Figuren vom Hintergrund oder der sie umgebenden Raumsituation. Bei genauerer Analyse zeigt sich aber, dass der Meister CV zumindest zu Beginn seiner Tätigkeit in Basel wohl nicht nach Entwurf Holbeins geschnitten hat, sondern nach eigenen Entwürfen, die allerdings Holbeins Ideen direkt nachfolgen. Der Meister CV tritt gegen 1522 mit Metallschnitten auf, aber offensichtlich ohne Auftrag. So sind die Alphabete erst einige Jahre nach ihrer vermutlichen Entstehung verwendet worden, was für eine Fertigung auf Vorrat und gegen eine Bestellung spricht. Erst einige Titeleinfassungen, die sich wohl an die Alphabete anschlossen, und Druckermarken entstanden schliesslich für Verleger. Die erste erschien im September 1523 zu einem Zeitpunkt, als Holbein bereits weitgehend für den Holzschnitt und nicht mehr wie zuvor für Metallschnitte entwarf. Es mag ein Anreiz für Petri gewesen sein, sich eine Titeleinfassung im Stil Holbeins zu beschaffen, die sich thematisch an anderen Entwürfen orientierte, wie die *Titeleinfassung mit Marcus Curtius* (zuletzt: Müller 1997, Nr. 51; Ausst.-Kat. Augsburg 1997, Nr. 22, und Hieronymus 1997, Nr. 117). Auch die *vier Evangelistensymbole* waren wohl lediglich Kopien

nach Faber (siehe Kat. D. 14), wie auch die Kopie nach Lützelburgers *Einfassung mit Cleopatra und Dionysius von Syrakus* (Kat. D. 10). Dies steht in deutlichem Widerspruch zu denjenigen Schnitten, die der Meister CV direkt nach Holbein schnitt. Es scheint, dass sich der Meister CV mit den Kopien und dieser Einfassung genügend Aufmerksamkeit erworben hatte, um in direkte Aufträge involviert zu werden. Erst dann, speziell den Schnitten zum Vaterunser und zum Hortulus animae, klärte sich die Raumauffassung, die Stellung der Figuren und die verwendeten Schraffuren.

18 Erst jüngst wurden die beiden Holzarten des Stocks für den *Erasmus im Gebäus* bestimmt (siehe hierzu Kat. D. 5). Auf einem Träger aus Kirschholz wurde erstaunlicherweise eine grossformatige Lage von Buchsbaum für den eigentlichen Schnitt verwendet. Dies ist aussergewöhnlich, da bislang davon ausgegangen wurde, dass lediglich Obsthölzer verwendet wurden. Die Eigenschaften des hier verwendeten Holzes lassen aber einen wesentlich detaillierteren Schnitt zu, was möglicherweise mit ein Grund für die geänderte Wirkung der Holzschnitte war. Obwohl nicht beweisbar, ist grundsätzlich nicht auszuschliessen, dass gerade in der Verwendung dieses Holzes möglicherweise bereits seit der Mitte der 1520er Jahre die geänderte Wirkung der Holzschnitte ihren Ursprung hat.

19 Herausragendes Beispiel ist hier sowohl die Titelseite für die *Coverdale Bible* (siehe zuletzt: Hollstein, XIVa, Nr. 94, und Foister 2004, S. 159–165) als auch eine Titelseite für eine Oktavbibel, die lediglich als Unikat in der Staatlichen Graphischen Sammlung München erhalten ist. Siehe hierzu zuletzt: Hollstein, XIVa, Nr. 95, und Foister 2004, S. 163f.

20 Es würde diesen Rahmen sprengen, aber es scheint, dass zahlreiche Holzschnitte, die Holbein zugeschrieben werden und während seiner Zeit in England entstanden, zu unrecht mit ihm direkt in Verbindung gebracht werden. Zweifellos schuf Holbein auch in England einige Entwürfe für Druckgraphik, doch zeigt die bisherige, unzureichende Diskussion um diese Blätter, dass zwischen der generellen Formensprache, einem Schnitt nach einem bestimmten Vorbild und dem tatsächlichen Entwurf für eine Druckgraphik nicht unterschieden wurde. Die unkritische Zuweisung sämtlicher Holzschnitte mit einem an Holbein erinnernden Formenrepertoire, speziell einiger in seiner Nachfolge entstandener Schnitte (Foister 2004, S. 165–169), leistet dies zumindest nicht in ausreichendem Masse. Dies wäre noch nachzuholen und wird wohl in einer stärkeren Differenzierung bezüglich Schnitten direkt nach Holbein, Schnitten die von seinem Formenrepertoire angeregt sind und Schnitten nach Werken Holbeins, die aber kein Entwurf für Holzschnitte waren, resultieren.