

## HANS HOLBEINS ›ICONES‹, IHRE FORMSCHNEIDER UND IHRE NACHFOLGE

Von *Christian Rümelin*

Die beiden in Lyon ansässigen Verleger Melchior und Gaspar Trechsel publizierten 1538, nach Entwürfen von Hans Holbein, unter dem Titel ›Historiarum Veteris Testamenti Icones‹ die Holzschnittillustrationen alttestamentarischer Szenen und damit eine der bekanntesten und wichtigsten Bilderbibeln des 16. Jahrhunderts<sup>1</sup>. Zahlreiche Arbeiten entstanden zu diesen ›Icones‹, und neben den ›Imagines mortis‹ sind Holbeins Bilder zum Alten Testament der am gründlichsten erforschte Teil seines druckgraphischen Werkes<sup>2</sup>.

Bei einer näheren Beschäftigung mit den ›Icones‹ zeigt sich aber, daß bei weitem nicht alle Fragen so klar beantwortet sind, wie es auf den ersten Blick scheint. Fünf Fragenkomplexe sind dabei von besonderer Bedeutung, nämlich erstens die Datierung der Entwürfe und Schnitte der ›Icones‹, zweitens die beteiligten Personen, deren Anteil und die Rückschlüsse, die sich auf das Arbeits- und Entwurfsverfahren ziehen lassen, drittens die ikonographischen Bezüge, viertens die Funktionen dieser Bilder und schließlich fünftens die Auswirkungen und die Rezeption.

Diese Fragen wurden mit unterschiedlicher Ausführlichkeit untersucht. Am besten bearbeitet ist der dritte Komplex, der sich mit den Vorbildern und ikonographischen Bezügen auseinandersetzt. Die Studien von Baumgart<sup>3</sup>, Netter<sup>4</sup>, Hieronymus<sup>5</sup>, Kästner<sup>6</sup>, Zijlma<sup>7</sup> und Michael<sup>8</sup> verdeutlichen, daß Holbeins ›Icones‹ in ikonographischer Hinsicht, wie viele andere Bibelillustrationen, weitgehend der Tradition verhaftet bleiben, daß hier allerdings, wie auch in etwas älteren Lyoneser und Nürnberger Bibeln, der venezianische Typus der Malermi-Bibel und der Kölner Illustrationstypus zusammengefaßt werden<sup>9</sup>. Eine neue Typenbildung wird hiervon aber nicht ausgelöst. Holbeins Bilder zum Alten Testament folgen in ihrer programmatischen Grundausrichtung also bekannten Mustern, auch wenn kleinere Abweichungen festzustellen sind, die sicherlich auf eine nur nachlässige Zusammenstellung der Stöcke zurückgehen<sup>10</sup>. Dabei orientierte sich Holbein an der von Jean Sacon für Anton Koberger gedruckten, von Erhard Schön und Hans Springinklee illustrierten Bibel, die, wie andere Lyoneser Vulgaten auch, die Bilderfolge nur wenig variierten und dementsprechend einem einheitlichen Schema folgten<sup>11</sup>.

Wesentlich schlechter bearbeitet und schwieriger zu beantworten sind dagegen die beiden Leitfragen nach dem Entstehungszeitraum, nach den Formschneidern und dem Verleger. Eingegrenzt werden kann die Entstehung der ›Icones‹ auf einen Zeitraum nach Holbeins Frankreichreise 1524 und dem Erscheinen von Froschauers Foliobibel 1531<sup>12</sup>.

Froschauers Bibel von 1531 enthält zahlreiche, zum Teil seitenrichtige, zum Teil spiegelbildliche Bilder nach Holbeins Illustrationen zum Alten Testament, von denen einige schnittechnisch auffällig den Stöcken aus den ›Icones‹ gleichen, andere dagegen deutlich schlechtere Kopien sind<sup>13</sup>. Dabei muß es sich um Kopien nach den Ursprungsstöcken für die ›Icones‹ handeln und nicht um erste Umsetzungen von Entwürfen, da sich direkte Beziehungen zwischen Froschauer und Holbein bislang nicht nachweisen ließen, da die Stöcke der Froschauer-Bibel im Format identisch mit denjenigen der ›Icones‹ sind und zudem jene genauer und sorgfältiger geschnitten sowie nicht, wie bei Repliken oder Kopien zu erwarten, schlechter sind als diejenigen Froschauers<sup>14</sup>. Allerdings entstanden die Kopien für Froschauer nicht nach den Zeichnungen, sondern nach den Probedrucken der ›Icones‹, wobei nicht bei allen Stöcken die Seitenverkehrung berücksichtigt wurde. Insgesamt stehen 28 Schnitte in der Froschauer-Bibel seitenrichtig und 48 Bilder seitenverkehrt zu ihren Vorlagen<sup>15</sup>. Das Bildprogramm wurde mit einigen kleineren Korrekturen übernommen, so daß neben den Kopien auch Neuformulierungen von ebenfalls in den ›Icones‹ dargestellten Themen, Bilder, die in keinem direkten Zusammenhang mit Holbeins ›Icones‹ stehen, oder wiederverwendete ältere Stöcke eingesetzt werden.

Beide Serien entstanden offensichtlich nach dem Entwurf eines Zeichners, wobei nur die eine Serie, diejenige der ›Icones‹, direkt nach den Zeichnungen geschnitten wurde, die anderen dagegen wurden entweder nach diesen Schnitten angefertigt, oder es standen hierfür noch einige Zeichnungen zur Verfügung. Offensichtlich war deshalb ein Formschneider an beiden Serien beteiligt. Die Vermittlung dieser Stöcke scheint also auf den Formschneider zurückzugehen und nicht auf ein direktes Verhältnis von Holbein und Froschauer. Vier Schnitte von Froschauers



1 Hans Lützelburger nach Hans Holbein, ›Abrahams Opfer‹ (W. 5), 61 x 97 mm,  
aus: *Historiarum Veteris Testamenti Icones*, Lyon 1538.  
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Bibel sind mit VS bezeichnet, dem Monogramm des Straßburger Formschneiders Veit Specklin, und Specklin war dementsprechend der Hauptformschneider der Froschauer-Bibel. Die Nähe zu einigen Schnitten der ›Icones‹ führte dann dazu, diesen Formschneider auch für die ›Icones‹ anzunehmen<sup>16</sup>. Dem steht dort aber die uneinheitliche Schnittechnik und Auffassung der Figuren, der Landschaft, der Räumlichkeit und der Positionierung der Figuren im Raum gegenüber. Die ›Icones‹ Holbeins sind wesentlich weniger homogen geschnitten als die Froschauer-Bibel, und auch die anderen Serien Holbeins<sup>17</sup> wie die ›Imagines mortis‹<sup>18</sup>, die Alphabete sowie die Bibelillustrationen für Petri und Wolff<sup>19</sup> sind deutlich gleichmäßiger in ihrer Umsetzung<sup>20</sup>.

Somit müssen verschiedene Hände an der Umsetzung von Holbeins Zeichnungen beteiligt gewesen sein. Allerdings lassen sich zahlreiche Eigenarten des Entwerfers, also Holbeins, und des Formschneiders nicht klar auseinanderhalten, und es kann nicht ausgeschlossen werden, daß Wirkungen vom Entwerfer anders geplant waren, als sie der Schneider dann umsetzte. Vorzeichnungen oder Vorstudien sind nicht erhalten, wobei sie auch nicht zwingend auf Papier entstanden sein müssen. Trotzdem ergibt sich aus der spezifischen Schnittechnik und dem konkreten Arbeitsprozeß ein Anhaltspunkt.

Grundsätzlich gibt es auch im Hochdruck zwei Möglichkeiten der Vorbereitung eines Druckstockes, entweder indem der Entwerfer direkt auf den Stock zeichnet oder indem er auf Papier zeichnet, dieser Entwurf dann auf den Stock übertragen beziehungsweise das Papier mit Öl

durchsichtig gemacht wird, das nun so präparierte Blatt auf dem Stock fixiert und direkt durch die Zeichnung geschnitten wird, was aber nur ein relativ unpräzises Schneiden zuläßt<sup>21</sup>. Vermutlich entwarf Holbein seine zur Ausführung in Holz- und Metallschnitten bestimmten Bilder auf Papier, möglicherweise in einem den Scheibenrissen ähnlichen Duktus. Diese Zeichnungen wurden schließlich in einem Abklatschverfahren umgedruckt und dienten den Formschneidern als Arbeitsgrundlage, indem sie entweder die Hauptformen durchpausten beziehungsweise mit Nadelstichen auf dem vorbereiteten Stock markierten oder indem sie die Abklatsche durchsichtig machten<sup>22</sup>. Mit beiden Verfahren bleibt die Rechtshändigkeit der Figuren erhalten und wird nicht durch den Schnitt umgekehrt. Immerhin sind nicht nur in den ›Icones‹, sondern in der Mehrzahl der Holzschnitte dieser Zeit die Figuren nicht linkshändig. Zu bedenken bleibt, daß bei Holbeins enormer Produktion von Bildern für die Buchillustration und für Flugblätter bis zu seiner ersten Abreise nach England 1527 es unwahrscheinlich ist, daß Holbein jedes Bild direkt gerissen hat. Vielmehr entwarf er wohl die Bilder in richtiger Orientierung auf Papier und ließ diese Zeichnungen dann auf den Stock übertragen. Daß sich solche Zeichnungen Holbeins nicht erhalten haben, ist damit zu erklären, daß sie während der Vorbereitung des Druckstockes als Arbeitsgrundlage verbraucht wurden beziehungsweise mit der Übertragung ihre Funktion erfüllt hatten und ausgeschieden wurden. Die Umzeichnung wurde entweder von den Entwerfern, von speziellen Reißern oder aber von den Formschneidern selbst, wahrscheinlich durch Pausen der

Entwürfe auf die vorbereiteten Stöcke, vorgenommen. Damit bleiben einerseits die Eigentümlichkeiten des Entwerfers erhalten, wie die Komposition, die generelle Behandlung und räumliche Stellung der Figur, das erzählerische Moment der Darstellung sowie die Verteilung von Licht und Schatten, andererseits sind damit auch die kleinen Unterschiede in der Auffassung der Räumlichkeit oder der Figurenbildung erklärbar. Genau hierin unterscheiden sich die an den ›Icones‹ beteiligten Formschneider.

Wenigstens vier verschiedene Hände waren an den Schnitten der ›Icones‹ beteiligt. Eine erste Hand wurde in dem Schnitt ›Abrahams Opfer‹ (W. 5, Abb. 1) erkannt, der Formschneider mit Hans Lützelburger identifiziert, was auch unbestritten blieb<sup>23</sup>. Die vierte Hand fertigte die schlecht geschnittenen Bilder ›Joel‹ und ›Zacharias‹ (W. 86 und W. 90) und wahrscheinlich auch die beiden Darstellungen zu ›Job‹ (W. 63 und W. 64). Dieser Formschneider vergrößerte sehr stark die Figuren und erreichte auch nicht die räumlichen Qualitäten der anderen Hände. In einer sehr schematischen Art schraffiert er mit breiten Linien die einzelnen Flächen, variiert den Linienverlauf aber nur wenig und läßt auch die einzelnen Striche nicht den jeweiligen Formen folgen. Möglicherweise war diese vierte Hand ein Gehilfe eines der anderen Formschneider, der an einigen Stöcken mitarbeiten durfte, ansonsten aber nicht in Erscheinung trat<sup>24</sup>.

Wer schnitt dann aber die anderen Stöcke? Bislang wurden zwei Hauptthesen vertreten, die beide davon ausgehen, daß nur ein Formschneider die ganze Serie ge-

schnitten haben konnte, die Unterschiede dementsprechend nur durch eine unterschiedliche Arbeitsqualität erklärt werden könnten. Die eine Meinung tendierte dahin, daß Lützelburger der Hauptschneider gewesen sei<sup>25</sup>, die anderen sahen in Veit Specklin, der nachweislich die Stöcke für Froschauer geliefert hatte, den Hauptformschneider<sup>26</sup>. Diese Auffassungen lassen sich durch den Vergleich mit monogrammierten Schnitten zwar teilweise belegen, erklären aber noch nicht die deutlichen Unterschiede in den ›Icones‹. Lützelburger war nachweislich vor seinem Tod zu Beginn des Jahres 1526 mit den Stöcken zu den ›Imagines mortis‹ beschäftigt, die die Gebrüder Trechsel bei ihm in Auftrag gegeben hatten und die er zusammen mit Holbein ausführte<sup>27</sup>, die allerdings nicht vollendet waren. Ein Stock, ›Die Hertzoginn‹ ist am linken Bettpfosten monogrammiert (Abb. 2), andere Stöcke wie ›Abrahams Opfer‹ der ›Icones‹ (W. 5, Abb. 1) oder die einige Jahre früher entstandene ›Schlacht der nackten Männer und der Bauern‹ nach Nicolaus Hogenberg<sup>28</sup> zeigen die für Lützelburger typischen Merkmale.

Er schneidet meist in kurzen Linien und erzeugt dabei ein Gefüge von Strichelchen, die in ihrer Kontraktion eine räumliche Vorstellung oder einen Beleuchtungseindruck ergeben. Auffällig ist dabei, daß er fast nie eine senkrechte Parallelschraffur einsetzt und die Überlagerung von verschiedenen Schraffuren zu einer Kreuzschraffur vermeidet. Einzig Einzellinien dienen mitunter der beschreibenden Charakterisierung der Körper, quasi als Binnenzeichnung, doch sind sie immer nur deren Abbeviatur (Abb. 2 a). Lützelburger schneidet sehr kleinteilig und verwendet hierbei nur kurze, meist waagrechte Strichelchen, die in Halbschattenzonen durchaus doppelt ansetzen können. Die einzelne Linie wird dabei nicht ausgezogen, sondern in einer Brechung verlängert. Diese Stelle wird allerdings nicht von einer stärkeren Linie überdeckt, sondern sie bleibt in ihrer



2 a Detail

2 Hans Lützelburger nach Hans Holbein, ›Die Hertzoginn‹, 64 x 50 mm, aus: Imagines mortis, Lyon 1547. Bern, Stadt- und Universitätsbibliothek



3 Hans Lützelburger nach Hans Holbein, ›Drei Männer vor Abraham‹, 80 x 126 mm, aus: Das Alte Testament ... Basel 1523. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Eigenwirkung erhalten und akzentuiert diese Schattenpartien. Hierdurch wird der Eindruck eines räumlichen Kontinuums erzeugt, der nicht zwingend einer Binnenzeichnung bedarf, sondern bei dem sich die Wirkung durch die Schraffuren ergibt. Auffälligerweise ist diese räumliche Qualität aber nicht in allen Stöcken Lützelburgers gleichermaßen feststellbar. Gerade die Architektur scheint teilweise durch einen Gehilfen geschnitten oder vorbereitet worden zu sein und ist dementsprechend ungenau, wie beim ›Tod der Königin‹, zeigt aber teilweise auch eine stupende Räumlichkeit, wie beim ›Totentanz‹ oder dem ›Tod des Königs‹.

Der Hauptunterschied zwischen den ›Imagines mortis‹ und den ›Icones‹ ist nun sowohl die unglaubliche Feinheit des Schnittes als auch die andere Auffassung von Körperlichkeit. In Lützelburgers Stöcken entsteht ein dreidimensionaler und plastischer Eindruck. Die Anatomie ist fast immer korrekt, auch kleinere Details sind nicht verschnitten. Die einzelnen Linien beginnen meist spitz und verlaufen dann leicht geschwungen und schwellend. Sie wirken dabei aber nie schnell geschnitten oder ungenau gesetzt. Fast immer sind sie dünn und ordnen sich einer angestrebten Gesamtwirkung unter. Dabei beansprucht die einzelne Linie bei Lützelburger nie eine Eigenwirkung, sie bleibt immer in eine Gesamtheit eingebunden. Die Körper werden von teilweise breiten Konturlinien eingefasst, die zwar formbestimmend sind, aber wenigstens für Vorder- und

Mittelgrundfiguren nicht formdefinierend, sondern Formen und Schraffuren gegeneinander abgrenzen. Der Kontur definiert dabei nicht die Körperlichkeit, sondern akzentuiert die Plastizität, die durch die Schraffuren erzeugt wird. Durch diese Kombination der Linien und die Art der Schraffur ergibt sich häufig die Wirkung eines das Blatt überziehenden Liniengefüges, das nicht die Eigenwertigkeit der einzelnen Bildelemente beschränkt, sondern im Gegenteil die einzelnen Elemente in einer übergreifenden Harmonie zusammenbindet.

Dies ist der Hauptunterschied zu den beiden anderen Formschnайдern, deren Eigenarten sich deutlich hiervon absetzen.

Die Froschauer-Bibel von 1531 erscheint in ihren technischen Schnittmerkmalen relativ homogen. Zwar waren auch hier verschiedene Hände beteiligt, doch ergeben die monogrammierten Stöcke einen ersten Ansatzpunkt für die Identifikation der zweiten Hand der ›Icones‹. Dabei zeigen Stöcke, wie ›Der trunkene Noah‹, ›Drei Männer vor Abraham‹ (Abb. 5), ›Loth‹ und ›Der Turmbau zu Babel‹ (Abb. 6) eine zu Lützelburger grundsätzliche Differenz, dagegen zu Bildern wie ›Traum des Pharao‹ (W. 8) aus den ›Icones‹ eine übereinstimmende Auffassung. Sie zeigen eine andere Körper- und Räumlichkeit sowie eine andere Schnittauffassung als die anderen Stöcke der ›Icones‹. Dort wo Veit Specklin in der Froschauer-Bibel durchschraffiert, deutet die dritte Hand der ›Icones‹ eine Schraffur nur an,



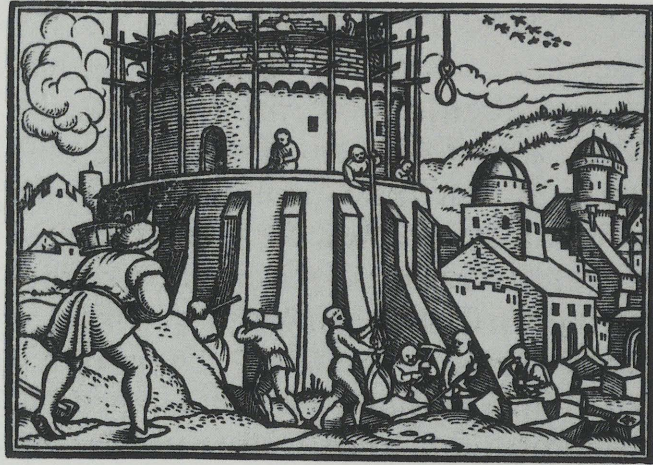
4 Hans Weiditz oder Umkreis (?) nach Hans Holbein, ›Drei Männer vor Abraham‹ (W. 4), 60 x 86 mm, aus: *Historiarum Veteris Testamenti Icones*, Lyon 1538. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



5 Veit Specklin nach Hans Holbein, ›Drei Männer vor Abraham‹, 60 x 86 mm, aus: *Die gantze Bibel...* Zürich 1531. Bern, Stadt- und Universitätsbibliothek

behält deren Linien aber deutlich kürzer. Dabei folgen die Linien den einzelnen Formen, erzeugen dadurch einen sehr plastischen Eindruck, erhalten aber trotzdem eine zu Lützelburger vergleichbare Klarheit und Offenheit. Während Lützelburger und die dritte Hand nur die Schattenzonen durchschraffieren, nicht dagegen die helleren Halbschatten, läßt Specklin nur die Lichtzonen unschraffiert und arbeitet ansonsten die Schattenpartien durch. Dabei erhält der Kontur eine höhere Eigenwertigkeit als bei Lützelburger oder der dritten Hand. Die Form wird nicht durch einen Wechsel der Schraffur erzeugt, sondern durch die Umfassungslinie begrenzt. Die Schraffuren füllen dann diese Formen nur noch aus. Ähnlich verhält es sich bei der Binnenzeichnung. Die mitunter monoton erscheinenden

Strichlagen werden unterstützt von die Binnenzeichnung definierenden Linien, erzeugen selbst aber keinen eigenwertigen Eindruck. Dabei wirken die Striche durchwegs länger und gleichmäßiger, bei einem im Vergleich zu den ›Icones‹ etwas größeren Abstand. Dies führt zusammen mit der Verwendung formerzeugender Binnen- und Außenlinien zu einer mangelhaften Differenzierung von Halbschatten und Lichtzonen. Unabhängig hiervon erscheinen die Architekturformen und die räumliche Perspektive mitunter von Brüchen durchsetzt, die ansonsten weder bei Lützelburger noch bei der dritten Hand vorkommen und die nur auf den schnellen Schnitt der Bibel von 1531 sowie auf die mangelnde Erfahrung in der Umsetzung Holbeinischer Zeichnungen zurückzuführen sind. Die ebenfalls von



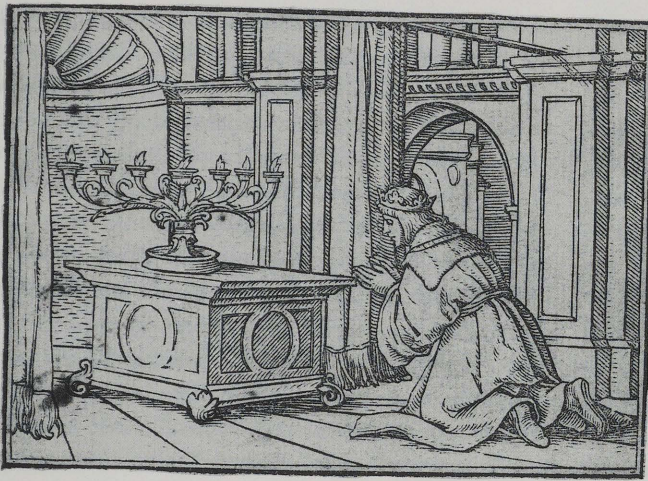
6 Veit Specklin nach Hans Holbein, ›Turmbau zu Babel‹, 60 x 86 mm, aus: Die ganze Bibel ... Zürich 1531. Bern, Stadt- und Universitätsbibliothek

Specklin nach einem Entwurf Holbeins geschnittene Tafel der Sonnen- und Mondfinsternisse aus Sebastian Münsters ›Canones‹ zeigt zwar dieselben Eigenarten der Binnenzeichnung, der Schraffur und der Konturierung, nicht dagegen die flüchtigen Perspektiven<sup>29</sup>.

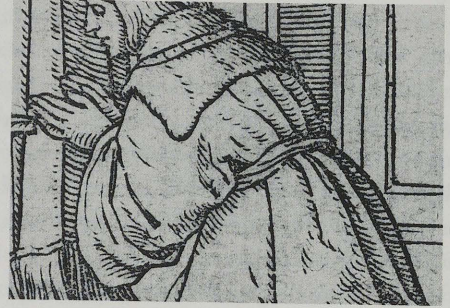
Diese Merkmale, die nun zur Differenzierung der beiden Hauptformschneider genutzt werden können, treffen nur auf einige Bilder der ›Icones‹ zu. Am besten charakterisieren lassen sich die Unterschiede der drei Formschneider in einer Gegenüberstellung von Lützelburgers Schnitt der ›Drei Männer vor Abraham‹ für das Alte Testament von 1523<sup>30</sup> (Abb. 3) mit dem Stock Specklins für Froschauer (Abb. 5) und demjenigen der ›Icones‹ (W. 5, Abb. 4). Die Konzeption der Bilder ist fast identisch. Abraham kniet vor drei in einer Reihe vor ihm stehenden Männern, die ihrerseits zwischen einem Baum und dem Haus Abrahams stehen. Die Unterschiede zwischen den drei Schnitten nach Entwürfen Holbeins und, trotz des etwas engeren Ausschnittes bei dem Schnitt Lützelburgers von 1523, sind offensichtlich und können nur durch die unterschiedliche Auffassung der Formschneider erklärt werden. Gerade die etwas gröbere Behandlung, die unklare Räumlichkeit und Differenzierung der schwierig zu schneidenden Schattenpartien der Gewänder in der Froschauer-Bibel zeigen, daß in den ›Icones‹ ein anderer Formschneider tätig war. Dies ergibt sich auch aus dem Vergleich der Schraffuren und der Form der Linienbildung. Die einzelne Linie liegt in den Schnitten der dritten Hand aus den ›Icones‹ deutlich enger als bei Specklins Stöcken von 1531, ist insofern mit denjenigen Lützelburgers vergleichbar, verläuft aber anders.

In den drei Blättern aus den ›Icones‹, ›Drei Männer vor

Abraham‹ (W. 5, Abb. 4), des ›betenden Salomo‹ (W. 54, Abb. 7) oder der ›Segnung der Menge‹ (W. 55, Abb. 8), setzen die Schraffurlinien meist an einer Innenseite oder einer starken Linie der Binnenzeichnung an und scheinen von dort auf den Kontur zuzulaufen (Abb. 7 a), während sie bei Lützelburger gegen die Wölbung eines Körpers zu laufen vorgeben (Abb. 2 a). Zwar sind sie sowohl bei Lützelburger wie bei der dritten Hand leicht gebogen, doch unterscheiden sie sich in ihrer Wölbungsrichtung und in ihrer Differenzierung. Lützelburgers Linien sind, wenn sie in einer Parallelschraffur verwendet werden, deutlich enger, zugleich variieren sie in ihrer Qualität, während die dritte Hand zwar eine, im Vergleich mit anderen Formschneidern, erstaunliche Feinheit erreicht, die sich aber nicht mit derjenigen von Lützelburger messen kann. Hinzu kommt eine grundsätzlich andere Behandlung der Schraffur. Im Gegensatz zu Lützelburger und Specklin legt die dritte Hand die Schraffuren sowohl in die Hauptrichtung der Form, wie in ›Drei Männer bei Abraham‹ (W. 5, Abb. 4) bei den Armen, Beinen oder dem Baum oder auch ganz ähnlich in den beiden Salomo-Darstellungen (W. 54 und W. 55, Abb. 7 und 8), bezieht sie aber als parallele Struktur zugleich auf die Binnenzeichnung, die damit einen vollkommen anderen Charakter erhält als bei Lützelburger. In den ›Icones‹ werden Kontur und Binnenzeichnung somit zu gleichwertigen Elementen der Bildgestaltung, die sich in einem anderen Sinne ergänzen als bei Lützelburger. Die Konturlinie erzeugt bei dieser dritten Hand weder eindeutig die Form, noch unterliegt sie ausschließlich einer unterstützenden Funktion. Erst zusammen mit den Schraffuren ergibt sich der räumliche Eindruck.



7 a Detail



7 Hans Weiditz oder Umkreis (?) nach Hans Holbein, ›Betender Salomo‹ (W. 54), 60 x 86 mm, aus: *Historiarum Veteris Testamenti Icones*, Lyon 1538. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Damit lassen sich die Schnitte der ›Icones‹ auf vier Hände verteilen, nämlich auf Lützelburger, auf Specklin, auf die dritte Hand und auf eine nicht identifizierbare vierte Hand<sup>31</sup>. Dabei teilen sich Specklin und die dritte Hand den Hauptteil der Arbeit, wobei Specklin einige Stöcke, aber nicht markant weniger schneidet.

Die Identifikation der dritten Hand gestaltet sich schwierig, da keine Quellen zur Druckgraphik Holbeins und den beteiligten Personen bekannt sind<sup>32</sup>. Allerdings finden sich einige Holzschnitte nach Holbein, die sich nur schwer ins Œuvre von Lützelburger einpassen lassen, auch wenn sie ihm bislang zugeschrieben wurden. Die beiden Flugblätter ›Christus das wahre Licht‹ und ›Ablaßhandel‹ (Abb. 9) wurden bislang, trotz ihrer offensichtlichen Un-

terschiede, Lützelburger zugewiesen<sup>33</sup>. Die Figur Davids in der linken Bildhälfte des zweiten Flugblattes zeigt aber im Vergleich zur Szene des ›betenden Salomo‹ (Abb. 7) nicht nur eine auffallend ähnliche Gestaltung, sondern auch schnittechnisch eine Behandlung, die der Mehrzahl der Stöcke der ›Icones‹ entspricht. Diese Auffassung differiert nun aber sowohl in der Räumlichkeit wie der Auffassung der Figur von dem anderen Flugblatt und den ›Imagines mortis‹, so daß nur schwer derselbe Formschneider hier praktisch gleichzeitig am Werk gewesen sein kann. Auch das Titelblatt von Münsters ›Canones‹ scheint von diesem Formschneider geschnitten worden zu sein<sup>34</sup>. Specklin diese Schnitte zuzuweisen, fällt angesichts der monogrammierten Schnitte aus Froschauers Bibel und der Tafel zu



8 Hans Weiditz oder Umkreis (?) nach Hans Holbein, ›Segnender Salomo‹ (W. 55), 60 x 86 mm, aus: *Historiarum Veteris Testamenti Icones*, Lyon 1538. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Münsters ›Canones‹ schwer, auch wenn hier diese dritte Hand, nicht zuletzt wegen fehlender Monogramme, schriftlicher Quellen oder sonstiger Anhaltspunkte nicht zweifelsfrei identifiziert werden kann. Wie sich aus dem Vergleich mit den Schnitten Lützelburgers und gleichzeitiger Augsburger Arbeiten aber ergibt, muß es sich bei diesem Formschneider um einen Augsburger Feinschneider handeln oder zumindest um jemanden, der längere Zeit in Augsburg tätig war und über eine dementsprechende Erfahrung verfügte. Wenigstens an drei Arbeiten war er beteiligt, neben den ›Icones‹ auch an dem ›Ablaßhandel‹ sowie dem Titelblatt der ›Canones‹ von Münster. Zugleich war dieser Formschneider auch im Umkreis von Hans Weiditz tätig, denn einige Schnitte aus den ›Devotionissime Meditationes‹ von 1520, aus den ›Sanctorum et Martyrum Christi Icones‹ von 1551 und aus den Kopien nach Holbeins Bildern der Apokalypse sind sehr ähnlich geschnitten, wobei nicht ausgeschlossen werden kann, daß Weiditz selbst hier als Formschneider tätig war<sup>35</sup>.

Wann entstanden nun aber die Entwürfe der ›Icones‹? Bislang wurde meist davon ausgegangen, daß, trotz der von Woltmann angeführten und 1527 datierten Zeichnungen nach den Probedrucken der ›Icones‹<sup>36</sup>, die Entwürfe nach Holbeins Englandsaufenthalt und kurz nach seiner Rückkehr nach Basel 1528 entstanden sein müssen. Dabei sind nur wenige Illustrationen und Arbeiten für den Holzschnitt sicher auf die Zeit während oder nach dem zweiten Basler Aufenthalt zu datieren, wie die Entwürfe für Münsters ›Canones‹, die Titelblätter für die englischen Bibeln und der ›Erasmus im Gehäuse‹; entsprechende Werke sind also angesichts der Holbein stark fordernden Arbeit an der Südwand der Rathausfresken auch nicht in nennenswertem Umfang zu erwarten.

Die Illustrationen für die ›Icones‹ sind nur eine konsequente Weiterentwicklung und Umformulierung der für Petri und Wolff vor 1524 entworfenen Bilder. Weder kompositionell noch in der Wahl der Mittel unterscheiden sich die ›Icones‹ grundlegend von diesen Arbeiten oder von den sicher vor 1526 entstandenen Blättern wie den ›Imagines mortis‹ (Abb. 2) oder ›Christus das wahre Licht‹<sup>37</sup>. Die Figuren werden in einer mittleren Distanz positioniert, allerdings ohne genaue Darstellung des Vordergrundes und unter Begrenzung des Bildausschnittes. Der Unterschied zu den ›Imagines mortis‹ ist nur, daß in den Bildern zum Alten Testament Holbein nach ersten Versuchen mit annähernd quadratischen oder hochrechteckigen Bildfeldern, wie in den Illustrationen der Apokalypse, zunehmend ein ausgeprägtes Querformat einsetzt, das sowohl

eine stark erzählerisch ausgerichtete Anordnung der Figuren zuläßt als auch die Möglichkeit bietet, die Figuren entweder in der Landschaft beziehungsweise einem detailliert dargestellten Innenraum zu plazieren oder neben ihnen einen Landschafts- oder Raumdurchblick zu gewähren, der die Szene in ihrer Raumwirkung verdeutlicht und klärt. Dies wird durch die Schnittechnik unterstützt. Die Stöcke der ›Icones‹ sind weitgehend ohne Kreuzschraffuren und ohne eine den Eindruck stark verdunkelnde übergreifende Struktur wie in den ›Imagines mortis‹ geschnitten. Statt dessen wirkt das Papier als eigenwertiges Bildmittel und reine Fläche, die in deutlichem Kontrast zu den zarten Schraffuren und Linien steht. Dies ist aber kein Spezifikum der ›Icones‹, sondern eine generelle Tendenz in den Bildern Lützelburgers und der dritten Hand. Beide scheinen von einer stärkeren Durcharbeitung des Stockes, wie in Lützelburgers ›Schlacht der nackten Männer und der Bauern‹ oder in einigen der Szenen der ›Imagines mortis‹, zunehmend abzukommen und wenigstens teilweise, wie in ›Christus das wahre Licht‹ und der ›Ablaßhandel‹ (Abb. 9), die Kompositionen Holbeins in vom Linienverlauf klar strukturierte Schnitte umzusetzen. Zwar läßt sich dieser Prozeß zeitlich nicht eingrenzen und damit nicht für die Datierung nutzen, aber die Begrenzung auf die alttestamentarischen Szenen und die genannten Einzelblätter deutet daraufhin, daß dies ein spezifisches Problem vor Holbeins Englandreise gewesen sein muß.

Zeichnungen zu den Holzschnitten sind nicht erhalten, doch zeigen Blätter der ersten Phase der Rathausgemälde, die Zeichnungen nach den Grabmälern von Jeanne de Boulogne und von Jean de Berry<sup>38</sup>, sowie die Scheibenrisse um 1525, wie dem ›Scheibenriß mit dem Terminus‹<sup>39</sup>, markante Affinitäten zu den ›Icones‹, so in der Behandlung des Raumes, in der Auffassung der Figuren oder in der Formulierung der Gewänder. Wie in diesen Blättern sind die Darstellungen in den ›Icones‹ mit einer großen Detailtreue gestaltet, die zwar aufgrund des Formats und der anderen Technik nicht genauso stark ausgeprägt ist wie in den Zeichnungen, aber die gleiche Grundtendenz erkennen läßt. Dagegen zeigen die beiden Entwürfe zur Südwand des Rathaussaales oder der Scheibenrißzyklus mit der Passion Christi eine andere Auffassung<sup>40</sup>. Die Figuren der Rathausentwürfe sind raumgreifender und stärker in ein räumliches Kontinuum eingebunden, während die Entwürfe um 1525 eher in einer Raumebene verhaftet bleiben. In diesen Rathausentwürfen werden die verschiedenen Raumschichten durch Gesten und Handlungen miteinander verbunden und nicht nur, wie in den ›Icones‹ oder den Zeichnungen



gen um 1525 durch thematische Bezüge oder die Architekturdarstellung miteinander verklammert. Dies zeigt sich besonders in der anderen Auffassung von Räumlichkeit in den ›Icones‹. Zwar gibt es in der Szene ›Salomo segnet das Volk‹ (W. 55, Abb. 8) einen der Zeichnung von ›Rehebeams Übermut‹<sup>41</sup> sehr ähnlichen Innenraum, doch findet sich in den ›Icones‹ eine so weiträumige Ansicht nicht in einer hohen Zentralperspektive, sondern immer in einer Schrägansicht. Wenn, wie in ›Mose unterrichtet die Priester‹ (W. 29), in ›Lehrender Ältester‹ (W. 51), der ›Blendung von Tobias‹ (W. 61) oder auch dem ›Ablaßhandel‹ (Abb. 9), zentral ausgerichtete Innenräume dargestellt werden, bleiben sie in ihrer Höhe beschnitten, zeigen nicht, wie in dem Rathausentwurf, einen hohen und zugleich breitgelagerten Innenraum. Auch die Landschaftsauffassung in ›Samuel flucht Saul‹ differiert von derjenigen der ›Icones‹. In diesen ist die Darstellung der Landschaft immer nur Mittel zur Inszenierung der Personen. Diese bleiben, mit Ausnahme der Massenszene mit dem ›Durchzug durch das Rote Meer‹ (W. 13), nur Kulisse und dominieren, wie auch in den Scheibenrissen der Mitte der zwanziger Jahre, über die Landschaft. Die Figuren stehen und agieren dabei von ihrer Wirkung her, im Gegensatz zu der Zeichnung ›Samuel flucht Saul‹, nicht klar in der Landschaft, sondern benützen die Landschaft lediglich als Folie.

Die Entwürfe zu den ›Icones‹ müssen dementsprechend um die Mitte des dritten Jahrzehnts und nicht erst gegen 1530 entstanden sein. Wann und für wen sie schließlich geschnitten wurden, ist damit aber noch nicht geklärt.

Holbeins ›Icones‹ erfuhren, nicht zuletzt durch die Vermittlung der Foliobibel Froschauers, eine breite Rezeption, die sich nicht nur auf die weitgehende Übernahme des Programms beschränkte, sondern die sich gerade in der formalen Gestaltung der Illustrationen äußerte<sup>42</sup>. Die deutschen

Bilderbibeln bis hin zu derjenigen von Tobias Stimmer folgen alle dem Modell Holbeins. Hans Sebald Beham<sup>43</sup>, Vogtherr und Baldung Grien<sup>44</sup>, Brosamer<sup>45</sup>, Bocksberger und Amman<sup>46</sup>, Solis<sup>47</sup> sowie Stimmer<sup>48</sup> greifen die Bilder Holbeins als Modelle auf<sup>49</sup>. Die ikonographisch wichtigsten Merkmale bleiben erhalten, und meist wird sogar die Komposition übernommen, nicht dagegen das Format des Bildfeldes, die Art der Einfassung des Bildfeldes oder die Seitengestaltung. Beham, Vogtherr beziehungsweise Baldung Grien und Brosamer verwenden annähernd quadratische Bildfelder, die die deutlich narrativen und breiträumigen Szenen Holbeins sehr stark begrenzen und den Bildern ihre ursprüngliche Weite nehmen, ein Eindruck, der durch die breiteren, meist einfachen Einfassungslinien, gegenüber der abgestuften Doppellinie bei Holbein, noch verstärkt wird. Nur Stimmer und Solis verwenden eine reiche architektonische Einfassung, die dem Bildfeld eine besondere Aufmerksamkeit garantiert.

Generell tendieren die Bilderbibeln nach Holbein, Beham und Vogtherr beziehungsweise Baldung Grien zu einer immer ausgesprägteren Dominanz des Bildes gegenüber dem Text. Während dieser bei Beham, in den ›Icones‹, bei Vogtherr beziehungsweise Baldung Grien oder Brosamer das Bildfeld gleichsam umgriff, die Illustrationen das gleichberechtigte Zentrum der Oktavseite bildeten, werden sie bei Amman, Solis und Stimmer dominant und die Texte somit zu Titeln und adressenähnlichen Zusätzen reduziert. Zwar bleibt der Text häufig vierzeilig und auch zweisprachig, doch steigt durch die Vergrößerung der Darstellung und die andere Gestaltung der Seite die Bedeutung des Bildes. Es hatte vorher nur noch schmückende oder höchstens noch erklärende Aufgaben in der Bibelgestaltung, wird nun aber zum dominierenden Element, dem sich der Text unterzuordnen hat.



9 Hans Weiditz oder Umkreis (?) nach Hans Holbein, ›Ablaßhandel‹. Basel, Kupferstichkabinett



10 Hans Sebald Beham, ›Abrahams Opfer‹, 51 x 70 mm, aus: *Biblicae Historiae, magno artificio depictae ...*, Frankfurt 1539. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Bereits Holbein hatte erstaunlicherweise kaum ikonographische Neuerungen eingeführt. Er orientierte sich an den in Lyon von Sacon und Marion für Koberger gedruckten Bibeln, die von Erhard Schön und Hans Springinkle illustriert waren. Zwar veränderte er zahlreiche Details sowie die Komposition und verdeutlichte die innerbildlichen Bezüge, vereinfachte und klärte die Räumlichkeit, behielt aber die thematische Auswahl der Lyoneser Bibeln weitgehend bei, die in ihrem Bildprogramm auf die Malermi-Bibel zurückgeht. In der Folge ergeben sich zwei verschiedene Ausrichtungen. Die eine, zu der die Bibeln von Beham, Bocksberger/Amman, Brosamer und Solis zählen, übernahmen die Schwerpunkte der ›Icones‹ und variierten das Programm selbst nur wenig, während andere, wie beispielsweise Vogtherr und Baldung Grien das Programm und damit die Ausrichtung der Bibel stark veränderten. Dabei war offensichtlich der Umfang der Bibel ausschlaggebend für deren Gestaltung und nicht theologische Überlegungen. Eine Festlegung auf die ›Icones‹ als einziges Modell fand dabei zwar nicht statt, doch zeigen die verschiedenen Schnitte, daß Holbeins Bilder bis in die 1570er Jahre die hauptsächlichen Vorlagen waren.

Exemplarisch läßt sich dies an der Auffassung und Behandlung von ›Abrahams Opfer‹ zeigen. Dieses Ereignis ist eine der wenigen Szenen, die tatsächlich in allen Bilderbibeln vorkam. Lützelburgers Schnitt (W. 5, Abb. 1) ist dabei das Modell, das von der Mehrzahl der Illustratoren aufgegriffen wird. Dabei kopieren sie entweder Holbeins Figur, wie Brosamer (Abb. 11), oder sie variieren sie unter Beibehaltung der Stellung Abrahams, wie Beham (Abb. 10), Baldung Grien, Bocksberger und Amman (Abb. 12), Solis (Abb. 13) oder auch Stimmer (Abb. 14). Holbein hatte in seinem Entwurf für die ›Icones‹ das narrative Moment die-

ser Szene besonders betont, durch die prominente Stellung und die dargestellte Aktion auch deutlich dramatisiert. Die relativ genaue Schilderung der Landschaft, der Atmosphäre und der Situierung der Protagonisten wird dabei von den nachfolgenden Illustratoren übernommen. Die Hauptunterschiede sind meist nur die Beschränkung der Szene auf das gewählte annähernd quadratische Format, wie bei Beham, Vogtherr und Baldung Grien oder Brosamer, beziehungsweise, in einem Rückgriff auf Cranachs Illustrationen, die Änderung der Hand- und Schwerthaltung. Hierdurch bleibt aber die Konzentration auf die narrative Einzelszene erhalten und wird nicht durch die ältere, im Bild dargestellte Handlungsabfolge wieder ersetzt. Allerdings nutzen Holbein, Bocksberger/Amman, Solis und Stimmer das querrechteckige Format zur Akzentuierung des Hauptgeschehens und zur Einbindung der Szene in die Landschaft, während Beham, Vogtherr beziehungsweise Baldung Grien und Brosamer das Ereignis in ein Quadrat einzuschreiben versuchen und damit nicht die gleiche Intensität der Darstellung erreichen. Holbein und größtenteils auch die nachfolgenden, deutschen Bilderbibeln reduzieren dabei aber die Bilder auf ein Hauptereignis, dem zwar teilweise Nebenergebnisse zugeordnet, die aber meist nicht als gleichberechtigte Bildelemente behandelt werden, sondern im Mittel- oder Hintergrund relativ undeutlich erscheinen und primär der räumlichen Akzentuierung und weniger der inhaltlichen Präzisierung dienen. Damit verlängern diese Bibeln eine Entwicklung, die zwar bereits bei Schön und Springinkle sowie bei Cranach erkennbar ist, aber mit der spätmittelalterlichen Illustrationstradition bricht. Ziel ist dabei, unter Beibehaltung des Bildpro-



11 Hans Brosamer, ›Abrahams Opfer‹, 61 x 70 mm, aus: *Biblia Veteris Testamenti et Historiae ...*, Frankfurt 1551. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

gramms einen anderen Bibel- und Illustrationstyp zu entwickeln, der eine stärkere Emotionalisierung ermöglicht.

Diese starke ikonographisch-traditionelle Bindung, die in allen Bilderbibeln feststellbaren klaren bildsprachlichen Mittel und die Möglichkeit der gleichzeitigen Mehrfachverwendung der Stücke sind der entscheidende Grund für die Entstehung, den schnellen Erfolg und die Funktion dieses neuen Buchtyps<sup>50</sup>.

Aus den frühen Beispielen sind keine Begründungen der Verleger bekannt, nur Rihel<sup>51</sup> und Feyerabend<sup>52</sup> verfaßten Vorworte zu ihren Bilderbibeln, in denen sie ihr verlegerisches Interesse erläuterten. Rihel trat dabei dem Vorwurf entgegen, daß Bilderbibeln oder illustrierte Bibeln eine neue Abgötterei begünstigten und also eine neuerliche Auseinandersetzung um die Verwendung von Bildern in der protestantischen Kirche initiierten könnten, wie die Diskussionen in Wittenberg um 1522 und 1525 zwischen Karlstadt und Luther<sup>53</sup> oder diejenigen, die in fast allen der Reformation zuneigenden Orten stattfanden, so auch in der

zweiten Hälfte der zwanziger Jahre in Zürich, Straßburg und Basel<sup>54</sup>. Dabei sind nach Rihels Ansicht die Illustrationen genauso unschädlich wie beispielsweise der Wein.

Üblicherweise waren die Illustrationen zum Alten Testament entweder archäologische Bilder in der Nachfolge der Postille des Nicolaus von Lyra oder Bilder der alttestamentarischen Geschichte. Vom Neuen Testament wurde meist nur die Apokalypse illustriert, wobei sich mit Dürers und Cranachs Bearbeitungen dieses Themas zwei Modelle herausgebildet hatten, die vielfach abgewandelt wurden. Damit blieb zwar die ursprünglich katholische Ausrichtung der Bibelillustration weitgehend erhalten, doch wurden diese Bilder nun im Sinne Gregors des Großen in einer memorialen Funktion als Äquivalent der Schrift gesehen und dienten dementsprechend als nicht heilsnotwendige Dinge der Religionsausübung. Luther selbst sprach dies zwar explizit erst im Vorwort zu seinem Passional von 1529 aus<sup>55</sup>, doch ist diese Idee in seiner Schrift gegen den Bildersturm bereits angelegt<sup>56</sup>. Diese Begründung der Bibelillustration



12 Johann Bocksberger und Jost Amman, ›Abrahams Opfer‹, 109 x 154 mm,  
aus: *Neuwe Biblische Figuren ...*, Frankfurt 1564.  
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

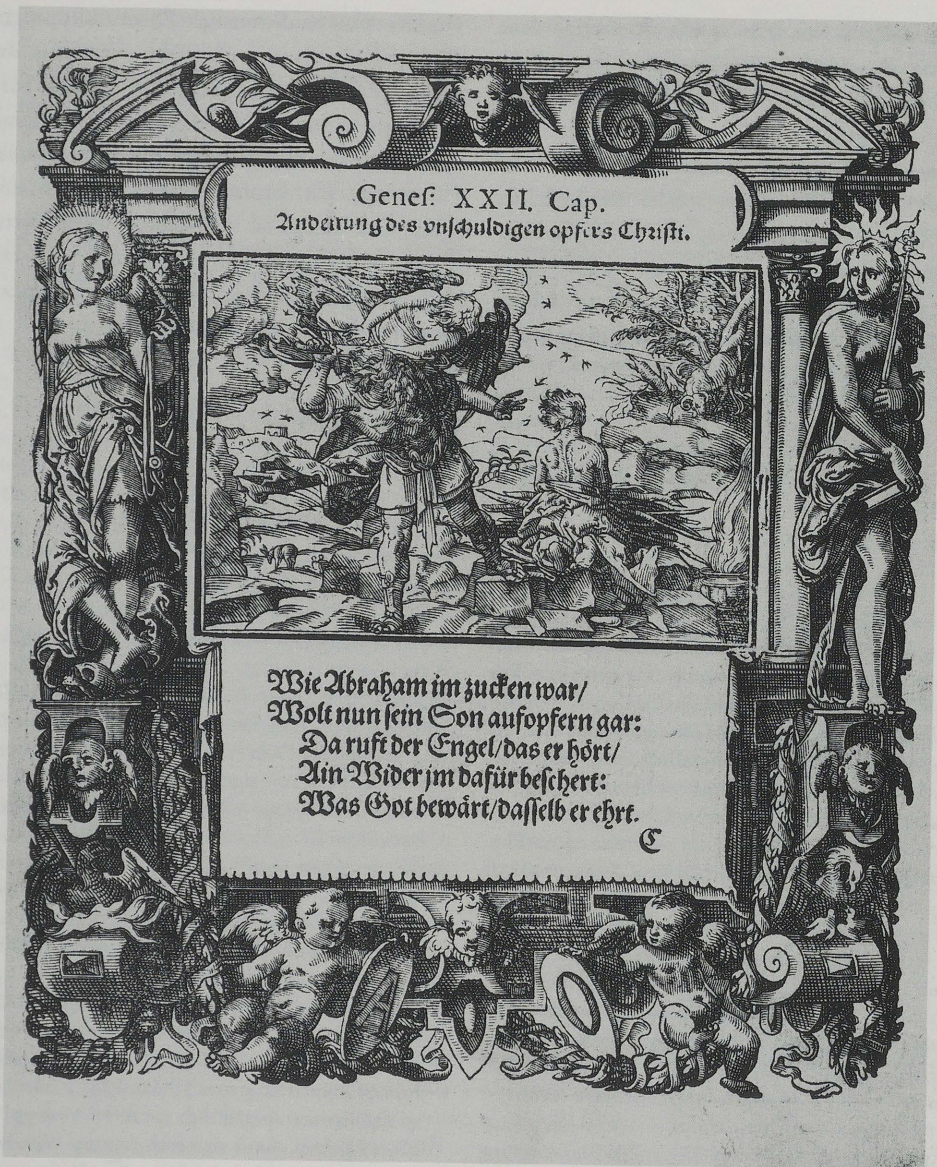
als Erinnerungshilfe für biblische Szenen legitimierte, wenigstens in den lutherisch orientierten Gemeinden, zugleich die weitere Verwendung des Bildprogramms der Vulgaten und erzeugte die für das Verständnis notwendige Kontinuität.

Welche Schlußfolgerungen lassen sich nun daraus für die ›Icons‹ von Holbein ziehen? Holbein scheint sich in seiner durchaus feststellbaren Sympathie für die Reformation<sup>57</sup> bewußt an die ikonographische Tradition und die Übernahme des Illustrationsprogramms gehalten zu haben, wahrscheinlich nicht zuletzt, um einen hohen Wiedererkennungseffekt zu erzielen und damit die Verständlichkeit der Bilder zu gewährleisten. Immerhin steht diese eher konservative Haltung in einem deutlichen Kontrast zu seinen anderen Arbeiten für Verleger, da er sich in seinen Titelblättern, in den Alphabeten oder in den ›Imagines mortis‹ weniger deutlich an die Tradition hielt.

Diese Verständlichkeit war aber für Bilderbibeln zwingend notwendig. Bei Vulgaten oder Bibelübersetzungen waren die Illustrationen nur Buchschmuck, in Bilderbibeln aber konstituierendes Element<sup>58</sup>. Üblicherweise kombinieren die Bilderbibeln eine Darstellung mit kurzen erläuternden In- und Subscriptionsen, die sowohl eine Zusammenfassung des Inhalts als auch eine Deutung präsentieren. Die Identifikation des Bildthemas und die Interpretation der Beischriften setzen aber bereits eine gute Bibelkenntnis und Bildung voraus. Wahrscheinlich war diese Struktur bereits von Anfang an geplant, und Holbein konzipierte seine Bilder zum Alten Testament auf diese Verwendung hin. Wer die entsprechenden Texte schreiben sollte, läßt sich nicht klären, bei den Kontakten Holbeins in Basel und nach Straßburg kämen aber sowohl Straßburger als auch Basler Theologen in Frage. Da der Auftrag zu den ›Imagines mortis‹, über Lützelburger erfolgt war, die Gebrüder



13 Virgil Solis, ›Abrahams Opfer‹, 118 x 153 (Rahmen), 78 x 116 (Bildfeld),  
aus: Biblische Figuren ... Frankfurt 1562. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek



14 Tobias Stimmer, »Abrahams Opfer«, 160 x 132 mm (Rahmen), 59 x 85 mm (Bild), aus: Neue Künstliche Figuren Biblicher Historien ..., Basel 1576. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Frellon nur Ansprüche wegen der Stöcke der »Imagines mortis« aber keine Forderungen gegen Holbein oder wegen der »Icones« geltend machen, scheinen diese nicht für die Lyoneser Verleger entworfen, sondern erst später von ihnen aufgekauft worden zu sein. Im Gegensatz zu den »Imagines mortis« waren die Bilder zum Alten Testament für eine Vulgata, nicht aber für eine Separat Ausgabe, durchaus mit älteren Schnitten oder mit Stöcken anderer Künstler kombinierbar. Wahrscheinlich war dementsprechend die Serie entweder für einen Basler oder für einen Straßburger Verleger bestimmt. Über die Gründe, warum dieses Projekt

schließlich nicht realisiert wurde, läßt sich nur spekulieren. Immerhin ist auffällig, daß in der zweiten Hälfte der 1520er Jahre nur noch wenige illustrierte Bibeln erschienen und auch in den 1530er Jahren sich die Produktion nicht merklich steigerte. Offensichtlich war es für Verleger wie Petri, Wolff, Köppfl oder Knoblouch, trotz ökonomisch naheliegenden Gründen, angesichts der Auseinandersetzungen um die Bilderfrage in Straßburg, Basel und Zürich, nicht opportun, Bilderbibeln zu veröffentlichen. Dementsprechend wurden in dieser Zeit, abgesehen von Froschauers Stöcken für seine Foliobibel von 1531, keine neuen Illustrationen

tionsaufträge vergeben, sondern höchstens vorhandene Stöcke nochmals abgedruckt. Wahrscheinlich wurden die noch nicht gebrauchten Stöcke der ›Icones‹ dann verkauft, wie es auch mit anderen Stöcken aus Straßburg und Basel geschehen war. Denkbar ist immerhin, daß die Gebrüder Frellon, die seit 1526 im Besitz der Stöcke der ›Imagines mortis‹ waren, über Nicolas Bourbon, der Holbein in England kennengelernt hatte, oder über eine andere Informationsquelle von diesen Stöcken erfuhren und sie aufkauften. Da sie sich, nicht zuletzt bedingt durch ihre pädagogische

Funktion, an traditionellen Illustrationsprogrammen orientierten und keine offensichtliche Kritik an der römischen Kirche beinhalteten, waren sie auch für katholische Bilderbibeln und Bibelillustrationen verwendbar. Damit aber wurde die Bilderbibel, so wie sie von Holbein entworfen worden war, konfessionsneutral. Sie hatte damit zwar weder ihre Funktion als pädagogisches Instrument noch die grundsätzlichen Möglichkeiten der Gestaltung verändert, aber ihre ursprünglich moderat protestantische Haltung war damit nicht mehr erkennbar.

#### ANMERKUNGEN

Diese Arbeit entstand während eines Aufenthalts am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, und wurde ermöglicht mit den Mitteln des Nachwuchsförderpreises der *Coniuncta florescit*. Für die zahlreichen Anregungen und Hilfe danke ich: Wolf Tegethoff, Oskar Bätschmann, Tilman Falk, Christian Müller, Margret Stufmann, Anette Michels und Peter van der Coelen. – Die Titel der deutschen Bibeln werden nicht vollständig zitiert, sondern angegeben nach: Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts, Stuttgart 1983 ff (= VD 16). Die Abbildungen sind in Originalgröße reproduziert.

<sup>1</sup> Die Erstverwendung von acht Schnitten in: *BIBLIA Utriusque Testamenti iuxta Vulgatam Translationem* ..., Lyon: M. und G. Trechsel [für Hugo à Porta], 1538. Im selben Jahr wurden 88 Stöcke verwendet in: *Historiarum veteris | INSTRUMENTI ICO|nes ad uiuum expressae. | Vnà cum breui, sed quoad fieri, dilucida aerundem expositione. | LVGDVNI, | SVB SCVTO COLONIENSI. | M. D. XXXVIII.* [Kolophon: *EXCUDERANT LVGDVNI MELCHIOR ET | GASPAR TRECHSEL | FRATRES. 1538.*] – Diese Ausgabe enthält nicht W. 1, W. 40 und W. 72. Die Numerierung folgt: Alfred Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, 2. umgearb. Aufl., 2 Bde., Leipzig 1874-1876. Die ›Icones‹ haben in ihren ersten Auflagen nicht die Szene des Sündenfalls, sondern vier Szenen aus der Genesis, die den ›Imagines mortis‹ entnommen sind. – Zu den ›Icones‹ siehe auch Peter van der Coelen, *Historiarum Veteris Testamenti Icones* (Lyon 1538-1549). Een vroege prentenbijbel met houtsneden van Hans Holbein de Jongere. Diss. Nijmegen 1988 (unpubliziert).

<sup>2</sup> Vgl. zusammenfassend zuletzt: Erika Michael, *The iconographic history of Hans Holbein the younger's Icones and their reception in the later sixteenth century*, in: *Harvard library bulletin*, III, 1992, no. 3, pp. 28-47 und *Kostbare illustrierte Bücher des 16. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek Trier*. Hans Baldung Grien, Urs Graf, Ambrosius und Hans Holbein, Kat. von Konrad Koppe, Ausst. Nationalbibliothek Luxemburg (14. Juni – 15. Juli 1995) und *Stadtbibliothek Trier* (15. Aug. – 31. Okt. 1995), pp. 218-226.

<sup>3</sup> Fritz Baumgart, *Hans Holbein d. J. als Bibelillustrator*, Berlin 1927, pp. 9-25.

<sup>4</sup> Maria Netter, *Freiheit und Bindung in der Bibelillustration der Renaissance. Eine ikonographische Studie zu Hans Holbeins d. J. »Icones«*, Diss. Basel 1943, Kurzdruk Bern 1953 (Separatum des H. 4, mit eigener Paginierung).

<sup>5</sup> Frank Hieronymus, *Oberrheinische Buchillustration 2. Basler Buchillustration 1500-1545*, Ausst. Basel, Universitätsbibliothek (31. März – 30. Juni 1984), pp. 497-503, Nr. 442.

<sup>6</sup> Manfred Kästner, *Die Icones Hans Holbeins des Jüngeren. Ein Beitrag zum graphischen Werk des Künstlers und zur Bibelillustration Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, 2 Bde., Heidelberg 1985.

<sup>7</sup> *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*, Vol. XIV-XIV B *Ambrosius Holbein to Hans Holbein the Younger, Hans Holbein the Younger*, zusammengestellt von Robert Zijlma, hrsg. von Tilman Falk, 3 Bde., Rosendaal 1988, zu den ›Icones‹ speziell Bd. XIV A, Nr. 100, pp. 207-212.

<sup>8</sup> Erika Michael, *Some sixteenth-century Venetian Bible Woodcuts inspired by Holbein's Icones*, in: *Print quarterly*, VII, 1990, no. 3, pp. 238-247 und Michael, *Iconographic history* (wie Anm. 2).

<sup>9</sup> Siehe als Zusammenfassung: Karl Adolf Knappe, *Bibelillustrationen*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, hrsg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller, Berlin, New York 1976 ff., hier Bd. VI, pp. 131-160; Kästner (wie Anm. 6), pp. 336-341 und Michael, *Iconographic history* (wie Anm. 2), pp. 31-36.

<sup>10</sup> Die Unterschiede der verschiedenen Auflagen diskutiert bei Salomon Vögelin, *Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins des Jüngeren*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, II, 1879, pp. 162-190 und pp. 312-338, hier p. 334, Hieronymus (wie Anm. 5), p. 500 und Hollstein Bd. XIV A (wie Anm. 7), p. 209, Nr. 100-72.

<sup>11</sup> Die Stöcke von Schön und Springinkle wurden von Peypus aufgekauft, der sie wiederverwendete in: *Das Alte Testament mit fleys | verteutsch.* | M. D. XXIIII [Kolophon: Gedruckt zu

Nürnberg durch Friderichen [Peypus. M. D. xxiii]. – Zu dieser Bibel vgl. Heinrich Röttinger, Die Lyoner Bibelbilder Springinklees und Schöns, in: Zeitschrift für Bücherfreunde, NF XV, 1923, pp. 107-III; Heinrich Röttinger, Erhard Schön und Niklas Stör, der Pseudo-Schön. Zwei Untersuchungen zur Geschichte des Alten Nürnberger Holzschnittes, Straßburg 1925, pp. 44-50 Nr. 16 und die Ausführungen von Hieronymus (wie Anm. 5), pp. 499 f. – Diese Frage kann nach den genannten Arbeiten als geklärt gelten, auch wenn noch einige punktuelle Präzisierungen möglich sind, wie beispielsweise bei Darstellungen der Erschaffung des Menschen, dem Paradies und dem Sündenfall. Vgl. hierzu Ruth B. Bottigheimer, Publishing, Print, and Change in the Image of Eve and the Appel 1470-1570, in: Archiv für Reformationsgeschichte, LXXXVI, 1995, pp. 199-235; Siehe auch den Aufsatz von Michael, Iconographic history (wie Anm. 2).

<sup>12</sup> Die frühere Datierung vertreten: Vögelin (wie Anm. 10), pp. 336 f.; Woltmann (wie Anm. 1), p. 265; Ulrich Christoffel, Hans Holbein d. J., Berlin 1924, p. 149 und Die Malerfamilie Holbein in Basel, Ausst. Basel, Kunstmuseum (4. Juni – 25. Sept. 1960), pp. 329-333, hier p. 333. Die spätere Datierung unterstützen: Heinrich Alfred Schmid, Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger, in: Jb. der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, XX, 1899, pp. 233-262, speziell p. 233; Heinrich Alfred Schmid, Art. Holbein, Hans d. J., in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. XVII, 1924, pp. 335-356, hier p. 346; Baumgart (wie Anm. 3), p. 68 f.; Paul Leemann-van Elck, Der Buchschmuck der Zürcher-Bibeln bis 1800, nebst Bibliographie der in Zürich bis 1800 gedruckten Bibeln, Alten und Neuen Testamenten, Bern 1938, p. 49; Paul Leemann-van Elck, Hans Holbein d. J. in der Zürcher Bibelillustration, in: Maso Finiguerra, v, 1940, Nr. 18-19, pp. 223-238, hier p. 230; Hieronymus (wie Anm. 5), pp. 501 f.; Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit, Ausst. Zürich, Helmhaus (9. Mai – 28. Juni 1981), pp. 152 f. Nr. 160; tendenziell Michael, Iconographic History (wie Anm. 2), p. 30 und Kostbare illustrierte Bücher (wie Anm. 2), pp. 223 f. – Kästner (wie Anm. 6) schließt zuerst die Frage der Datierung als nicht klärbar aus (pp. 5-7). An späterer Stelle (p. 371) weist er dann aber anhand der Ikonographie und den Übereinstimmungen mit Froschauers Foliobibel von 1531 nach, daß wenigstens der Sündenfall (W. 1) vor 1527 vorgelegen haben muß, geht gleichwohl davon aus, daß die Entwürfe erst gegen 1531 vollständig zur Verfügung standen. Für die von Leemann-van Elck 1938 (wie Anm. 12), p. 51 vorgeschlagene Datierung eines Teils der Bilder der ›Icones‹ auf einen Zeitpunkt nach der Publikation von Froschauers Foliobibel 1531 gibt es allerdings keine konkreten Hinweise.

<sup>13</sup> Zur Foliobibel Froschauers vgl. Leemann-van Elck 1938 (wie Anm. 12), pp. 34-59; Leemann-van Elck 1940 (wie Anm. 12), pp. 230-237; Zürcher Kunst nach der Reformation (wie Anm. 12), pp. 152 f. Nr. 160; Kästner (wie Anm. 6), pp. 345-371; Kostbare illustrierte Bücher (wie Anm. 2), p. 224.

<sup>14</sup> Leemann-van Elck 1938 (wie Anm. 12), p. 50 und ihm nachfolgend Zürcher Kunst nach der Reformation (wie Anm. 12), pp. 152 f. Nr. 160. Für die Annahme von Leemann-van Elck gibt es

keine Anhaltspunkte. Zudem sind einige Beispiele bekannt, in denen die Stöcke geschnitten waren, der Text als satzfertiges Manuskript vorlag, das Buch aber trotzdem nicht erschien, wie beim ›Weißkunig‹ oder erst mit enormer Verspätung herausgegeben wurde, wie beim Petrarca oder dem Cicero mit den Illustrationen von Hans Weiditz. Auf Weiditz ist zurückzukommen. Zum ›Weißkunig‹ siehe zuletzt die fundierte Diskussion in: Neues vom Weißkunig. Ausst. Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie (19. Feb. – 1. Mai 1994), Kat. von Hans-Martin Kaulbach.

<sup>15</sup> Die Zahlen beinhalten auch die mehrfach verwendeten Stöcke. Insgesamt sind also 76 Bilder direkt aus den ›Icones‹ entnommen, hinzu kommen noch diejenigen Schnitte, die sich thematisch an Holbein orientieren, das Bild selbst aber anders formulieren.

<sup>16</sup> Die Identifikation des Monogramms VS mit Veit Specklin erfolgte durch Hans Koezler, Holzschnitte für Sebastian Münsters Instrument der zwei Lichter, in: Jb. der preussischen Kunstsammlungen, XXXI, 1910, pp. 247-268, hier p. 255. Der Bezug auf Specklin als dem fast ausschließlichen Formschnneider der ›Icones‹ findet sich bei: Leemann-van Elck 1938 (wie Anm. 12), p. 52 und 54 f.; Paul Leemann-van Elck, Die Offizin Froschauer. Zürchs berühmte Druckerei im 16. Jahrhundert – Ein Beitrag zur Geschichte der Buchdruckerkunst anlässlich der Halbjahrtausendfeier ihrer Erfindung, Zürich, Leipzig 1940, pp. 89 f.; Leemann-van Elck 1940 (wie Anm. 12), p. 235 f.; Die Malerfamilie Holbein (wie Anm. 12), p. 333; Hans Reinhardt, Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins d. J., in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, XXXIV, 1977, pp. 229-260, hier p. 251; Hieronymus (wie Anm. 5), pp. 501 f. und Hollstein Bd. XIV A (wie Anm. 7) p. 207.

<sup>17</sup> Dies fiel, ohne hieraus allerdings Schlußfolgerungen zu ziehen, bereits Reinhardt (wie Anm. 16), p. 249 auf.

<sup>18</sup> Zu den ›Imagines mortis‹ siehe zuletzt: Frank Petersmann, Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J., Bielefeld 1983; Hollstein Bd. XIV A (wie Anm. 7), Nr. 99-1-58, pp. 202-206; Konrad Hoffmann, Holbeins Todesbilder, in: Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern, Festschrift Donat de Chapeaurouge, hrsg. von Bazon Brock und Achim Preiss, München 1990, pp. 97-110; Walter Röll, Figuren-Bände (Bilderbücher) des 16. Jahrhunderts als Buchtyp, in: Gutenberg-Jb., LXVII, 1992, pp. 198-225, pp. 205-207 und Kostbare illustrierte Bücher (wie Anm. 2), pp. 223-225.

<sup>19</sup> Holbein hatte vor den ›Icones‹ bereits an vier Illustrationen zum Alten und zum Neuen Testament mitgewirkt. Siehe hierzu zuletzt: Hieronymus (wie Anm. 5), p. 281, Nr. 278; pp. 409-411, Nr. 391; pp. 421-425, Nr. 399, 399a-f; pp. 481-482, Nr. 431 und pp. 269-279, Nr. 276 sowie Hollstein Bd. XIV A (wie Anm. 7), Nr. 48a-i, pp. 68-72; Nr. 49, 1-9, pp. 73-78; Nr. 63a-k, pp. 119 f.; Nr. 64a-d, pp. 121-123.

<sup>20</sup> Eine Ausnahme ist hier die Illustrationen zur Apokalypse, die Holbein für Wolff schuf und die von Hans Hermann und Hans Lützelburger geschnitten worden waren, auch wenn die Unterschiede in diesen Illustrationen nicht so augenfällig sind wie in den ›Icones‹. Vgl. hierzu Hieronymus (wie Anm. 5), p. 421-425, Nr. 399, 399a-f und Hollstein Bd. XIV A (wie Anm. 7), Nr. 49, pp. 73-78. – Die Bibel selbst: VD 16, B 4331.

- <sup>21</sup> Vgl. die sehr prägnante Beschreibung der Technik und die Rückschlüsse, die daraus gezogen werden müssen bei David Landau; Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven und London 1994, pp. 21-23.
- <sup>22</sup> Solche Abklatsche, allerdings von Scheibenrissen und Dolchscheiden, haben sich in London, British Museum und in der Graphischen Sammlung Staatsgalerie Stuttgart erhalten. Vgl. hierzu Hans Holbein d. J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlungen Basel, Ausst. Basel, Kunstmuseum (12. Juni-4. Sept. 1988), bearb. von Christian Müller, p. 165 und Abb. p. 180 und p. 184, sowie Öffentliche Kunstsammlungen Basel-Kupferstichkabinett, Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhundert, Teil 2A, Die Zeichnungen von Hans Holbein d. J. und Ambrosius Holbein, bearb. von Christian Müller, pp. 109-115, speziell p. 111 sowie pp. 123 Nr. 186 und Nr. 187. – Nach den Ausführungen Müllers und den von ihm festgestellten Spuren der Überarbeitung handelt es sich bei den Londoner und Stuttgarter Abklatschen des Passionszyklus allerdings um leicht spätere Blätter, die durch die Wasserzeichen um 1575 zu datieren sind, bei denen der Dolchscheiden dagegen um zeitgenössische Blätter. – Ein anderes Verfahren ist in den ungeschnittenen, Dürer zugeschriebenen Stücken zur Komödie des Terenz erkennbar. Hier sind die Zeichnungen in Feder auf den weiß grundierten Stock gezeichnet. Vgl. hierzu Reinhardt (wie Anm. 16), p. 251 und Anm. 150. Welches Verfahren Holbein nun angewandt hatte, läßt sich auch mit diesem Hinweis nicht klären.
- <sup>23</sup> Vgl. Reinhardt (wie Anm. 16), p. 249; Kostbare illustrierte Bücher (wie Anm. 2), p. 224 und Landau/Parshall (wie Anm. 21), p. 216.
- <sup>24</sup> Bislang konnte kein Formschneider mit dieser Hand identifiziert werden. Dies ist auch, da er nur in geringem Umfang an den *Icones* beteiligt war, von untergeordneter Bedeutung.
- <sup>25</sup> Vgl. Vögelin (wie Anm. 10), p. 336; Woltmann (wie Anm. 1), Bd. II, p. 169 und Christoffel (wie Anm. 12), p. 149.
- <sup>26</sup> Schmid, Holbeins Tätigkeit (wie Anm. 12), p. 233; Reinhardt (wie Anm. 16), p. 249; Hieronymus (wie Anm. 5), pp. 501 f.; Hollstein Bd. XIV A (wie Anm. 7), p. 207; Kostbare illustrierte Bücher (wie Anm. 2), p. 223 f.
- <sup>27</sup> Vgl. hierzu den Quellenbeleg und dessen Diskussion bei: Eduard His, Die Basler Archive über Hans Holbein, den Jüngern, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen, in: *Jb. für Kunstwissenschaft*, III, 1870, pp. 113-173, speziell p. 165 f. sowie Petersmann (wie Anm. 18), p. 101.
- <sup>28</sup> Der Schnitt abgebildet bei: Landau/Parshall (wie Anm. 21), p. 213. Vgl. zu diesem Schnitt: Friedrich Winkler, Die deutschen Werke Nicolaus Hogenbergs von München, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XVIII, 1964, pp. 54-64.
- <sup>29</sup> Vgl. Koegler (wie Anm. 16), speziell die Abb. 6-9; Reinhardt (wie Anm. 16), p. 251; Hieronymus (wie Anm. 5), pp. 514-517, Nr. 447 und Abb. pp. 685-687 sowie Hollstein Bd. XIV A (wie Anm. 7), Nr. 93 a-b, pp. 190-193.
- <sup>30</sup> VD 16, B 2892.
- <sup>31</sup> Im einzelnen sind dies folgende Schnitte. Lützelburger: W. 5. – Specklin: W. 2, 3, 8, 9, 21, 30, 31, 36-39, 45, 49, 52, 56, 57, 59, 60, 62, 69, 70, 71, 75, 76, 78, 80, 81, 83, 85, 87, 89, 91. – 3. Hand: W. 2, 4, 7, 10-15, 17-20, 22, 24, 25, 27-29, 32-35, 40-44, 46-48, 50, 51, 53-55, 58, 61, 65, 67, 68, 72, 79, 84, 88. – Fraglich ob Specklin oder 3. Hand: W. 6, 16, 26, 73. – Vierte Hand: W. 63, 64, 86, 90. – Nicht bestimmbar: W. 23, 74, 77, 82.
- <sup>32</sup> Ausnahme ist die angesprochene Quelle von 1526, die sich allerdings nur auf die *Imagines mortis* beziehen läßt, keinesfalls aber auch auf die anderen Holz- und Metallschnitte.
- <sup>33</sup> Zum *Abklaßhandel* siehe u.a.: Die Malerfamilie Holbein (wie Anm. 12), p. 321 Nr. 408; Reinhardt (wie Anm. 16), p. 244; Luther und die Folgen für die Kunst. Ausst. Hamburg, Kunsthalle (11. Nov. 1983 – 8. Jan. 1984), hrsg. von Werner Hofmann, p. 188, Nr. 60; Hieronymus (wie Anm. 5), pp. 366-368, Nr. 355; Hollstein Bd. XIV (wie Anm. 7), Nr. 4, pp. 142 f.
- <sup>34</sup> Vgl. hierzu die Abb. in Koegler (wie Anm. 16).
- <sup>35</sup> Die angesprochenen Serien erschienen nochmals 1551 zu einem Oktavband mit 85 nummerierten Illustrationen zusammengefaßt bei Egenolph in Frankfurt. Siehe VD 16, S 1586-S 1588. – Die *Devotionissime Meditacionis* erschienen zuerst 1520 in Augsburg bei Grimm und Wirsung (VD 16, D 1304-D 1307). Die Kopien nach Holbeins Apokalypse erschienen in VD 16, B 4362. – Zu Weiditz siehe: Heinrich Röttinger, Hans Weiditz der Petrarkameister, Straßburg 1904; Max J. Friedländer, Holzschnitte von Hans Weiditz, Berlin 1922; Theodor Musper, Die Holzschnitte des Petrarkameisters. Ein kritisches Verzeichnis, München 1927; Heinrich Röttinger, Der Frankfurter Buchholzschnitt 1530-1550, Straßburg 1933, pp. 1-36; Ders., Hans Weiditz der Straßburger Holzschnittzeichner, in: *Elsass-Lothringisches Jb.*, XVI, 1937, pp. 75-125; Walther Rytz, Pflanzenaquarelle des Hans Weiditz aus dem Jahre 1529. Die Originale zu den Holzschnitten im Brunfels'schen Kräuterbuch, Bern 1936; Walther Scheidig, Die Holzschnitte des Petrarca=Meisters. Zu Petrarca's Werk von der Artzney bayder Glück des guten und widerwärtigen Augsburg 1532, Berlin 1955; Ulrich Steinmann, Zur politischen Tendenz des Petrarka-Meisters. Seine Stellungnahme gegen die Wahl Karls v. und sein Verhalten zu den Ereignissen in Württemberg, in: *Forschungen und Berichte*, VI, 1964, pp. 40-90; A. A. Barb, The poison-woodcut by the *»Petrarch-Master«*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, pp. 333-335; Hans-Joachim Raupp, Die Illustrationen zu Francesco Petrarca, *»Von der Artzney bayder Glueck des guten vnd widerwertigen«* (Augsburg 1532), in: *Wallraf-Richartz-Jb.*, XLV, 1984, pp. 59-112; Norbert Schneider, Studien zum Werk des Petrarca=Meisters, Osnabrück 1986. Inwieweit Weiditz aber tatsächlich an diesen Schnitten beteiligt war, ist auch nach den genannten Untersuchungen unklar. Immerhin zeigen die Apokalypse-Schnitte, wie auch die Mehrzahl der Schnitte zu Petrarca oder zum Cicero verschiedene Hände. Eine genauere Untersuchung zu Weiditz fehlt, genauso wie bislang nicht der Frage nachgegangen wurde, ob Weiditz nach seiner Rückkehr von Augsburg nach Straßburg um 1522 selbst als Formschneider tätig war. Einige Äußerungen des 16. Jahrhunderts sowie die im Vergleich zu seiner Augsburger Zeit auffällig geringe Anzahl von Holzschnittentwürfen lassen dies zumindest als sehr gut denkbar erscheinen.
- <sup>36</sup> Woltmann (wie Anm. 1), p. 265.
- <sup>37</sup> Die Literatur zu den *Imagines mortis* zusammengestellt in Anm. 18. Zu *»Christus das wahre Licht«* siehe zuletzt: Luther und die Folgen (wie Anm. 33), p. 187, Nr. 58; Martin Luther



und die Reformation in Deutschland. Ausst. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (25. Juni – 25. Sep. 1983), pp. 250 f., Nr. 317; Hieronymus (wie Anm. 5), pp. 362-366, Nr. 354a und Hollstein Bd. XIV (wie Anm. 7), p. 140 f., Nr. 3; Leemann-van Elck 1940 (wie Anm. 12), p. 226 schreibt den Schnitt Lützelburger ab. Im Vergleich zu den ›Imagines mortis‹ zeigt sich aber, daß Lützelburger der Formschneider dieses Blattes war und die Datierung auf 1525 oder auf den Jahresbeginn 1526 festgelegt werden muß. Dies ist inzwischen auch unbestritten.

<sup>38</sup> Zu den Zeichnungen nach den Grabmälern von Bourges, vgl. Müller 1988 (wie Anm. 22), pp. 152-157, Nr. 46 a und 46 b sowie Müller 1996 (wie Anm. 22), pp. 99-101, Nr. 150-151.

<sup>39</sup> Zuletzt Müller 1988 (wie Anm. 22), pp. 158-161, Nr. 47 und Müller 1996 (wie Anm. 22), p. 104 f., Nr. 156.

<sup>40</sup> Vgl. zu den Rathausentwürfen: Müller 1988 (wie Anm. 22), pp. 228-231, Nr. 71-72 und Müller 1996 (wie Anm. 22), pp. 85-94, speziell pp. 93 f., Nr. 137 und 138. Auf den Scheibenrißzyklus mit der Passion wurde bereits hingewiesen (Anm. 22). Vgl. auch ›Die Schlachtszene‹, Müller 1988 (wie Anm. 22), pp. 232 f., Nr. 73 und Müller 1996 (wie Anm. 22), pp. 119 f., Nr. 178.

<sup>41</sup> Müller 1988 (wie Anm. 22), pp. 228 f., Nr. 71 und Müller 1996 (wie Anm. 22), p. 93, Nr. 137.

<sup>42</sup> Peter van der Coelen bereitet eine Dissertation zu diesem Thema vor, weshalb hier nur die deutschen Bilderbibeln behandelt werden, nicht dagegen die französischen und niederländischen. Aus den Aufstellungen bei Kästner (wie Anm. 6) ergibt sich aber, daß auch unter Berücksichtigung dieser genannten Bibeln keine gravierenden Unterschiede entstehen.

<sup>43</sup> Zu Behams Bilderbibel siehe: Hollstein (wie Anm. 7), Bd. III, p. 166; Luther und die Folgen (wie Anm. 33), p. 222, Nr. 96; Kästner (wie Anm. 6), pp. 372-379 und Röhl (wie Anm. 18), pp. 201-203 und pp. 215 f. Nach Gustav Pauli, Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, Straßburg 1901, Nr. 271-358, die einzelnen Titel nachgewiesen pp. 482-488, 492, 496-498, 503, 505-507, 509 f. und Röttinger 1933 (wie Anm. 35) p. 37-46, speziell p. 37 und p. 44, erschienen 1533/1534 drei Ausgaben als Voll- und als Bilderbibel ungefähr gleichzeitig, zwei davon bei Egenolph in Frankfurt und eine bei Peter Jordan für Peter Quentel in Köln. Diese Bilderbibel erlebte mehrere Auflagen und verschiedene Ausstattungen, einige davon aufgeführt in VD 16, A 329 und B 1470-B 1475. Zur Beteiligung von Konrad Faber an der späten Auflage von 1551 siehe Röttinger 1933 (wie Anm. 35), pp. 68-84, speziell p. 72.

<sup>44</sup> VD 16, L 122. Zu Rihel vgl. Die ›Leien Bibel‹ des Strassburger Druckers Wendelin Rihel vom Jahre 1540 mit Holzschnitten von Hans Baldung Grien, eingel. und hrsg. von Ernst-Wilhelm Kohls, Marburg 1971, Richard W. Gassen, Die Leien-Bibel des Strassburger Druckers Wendelin Rihel, in: Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel, Basel 1978, pp. 85-91 und ders., Die Leien Bibel des Strassburger Drucker Wendelin Rihel. Kunst, Religion, Pädagogik und Buchdruck in der Reformation, in: Memminger Geschichtsblätter, 1983/1984, pp. 5-272.

<sup>45</sup> VD 16, B 2555-B 2567, allerdings ohne Unterscheidung der verschiedenen Formschneider und Ursprungsausgaben. – Zu Brosamer vgl. Heinrich Röttinger, Beiträge zur Geschichte des Sächsischen Holzschnittes (Cranach, Brosamer, Der Meister

MS, Jakob Lucius aus Kronstadt), Straßburg 1921, pp. 16-65; zu den Bibelillustrationen vgl. Röttinger 1933 (wie Anm. 35), pp. 101-117, speziell pp. 104-108 und Hollstein (wie Anm. 7), Bd. IV, p. 236, Nr. 72-214b.

<sup>46</sup> VD 16, B 6067-B 6070. – Zu Ammans Bibelillustrationen siehe: C. Becker, Jobst Ammann. Zeichner und Formschneider, Kupferätzer und Stecher, Leipzig 1854 (Reprint Nieuwkoop 1961), zu den Bibelillustrationen speziell pp. 5-26; Andreas Andresen, Jost Ammann. Graphiker und Buchillustrator der Renaissance, 1539-1591, in: Ders., Der Deutsche Peintre-Graveur, speziell pp. 289-295, weitere, hier nicht berücksichtigte Bibelillustrationen pp. 296-313; Hollstein (wie Anm. 7), Bd. II, pp. 37 f. und zuletzt: Ilse O'Dell, Jost Ammans Buchschmuck-Holzschnitte für Sigmund Feyerabend. Zur Technik der Verwendung von Bild-Holzstöcken in den Drucken 1563-1599, Wiesbaden 1993. Hier sind die Bibelillustrationen allerdings nicht ausführlich berücksichtigt.

<sup>47</sup> VD 16, S 6973-S 6974 und S 6975. – Vgl. hierzu Röhl (wie Anm. 18), p. 218.

<sup>48</sup> VD 16, F 1155-F 1156. – Zu Stimmers Bilderbibel zuletzt: Paul Tanner, ›Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien zu Gotsfürchtiger ergetzung andächtiger hertzen‹, in: Tobias Stimmer (1539-1584). Spätrenaissance am Oberrhein, Ausst. Basel, Kunstmuseum (23. Sep. – 9. Dez. 1984), pp. 185-199. Zu Stimmer zuletzt: Gisela Bucher, Weltliche Genüsse. Ikonologische Studien zu Tobias Stimmer (1539-1584), Bern und Frankfurt a. M. 1992.

<sup>49</sup> Ein französisches, von Bernard Salomon entworfenes Beispiel ist: QUADRINS | HISTORIQUES | DE LA BIBLE. | Reuuz, & augmentez d un | grand nombre de figures. | A LION | PAR IAN DE TOVRNES, | M. D. LVIII. – Vgl. hierzu Röhl (wie Anm. 18), pp. 211-213.

<sup>50</sup> Dies war beispielsweise bei den Stöcken zu den ›Icones‹ der Fall, ebenso bei den Bilderbibeln von Beham und von Vogtherr beziehungsweise Baldung Grien. – Die Preise für Bibeln waren im Vergleich zu den Löhnen sehr hoch. Martin Luther und die Reformation in Deutschland (wie Anm. 37) gibt pp. 275 f. an, daß Luthers Septembertestament je nach Ausstattung 1/2 bis 1 1/2 fl kostete, wobei die höhere Angabe zwei geschlachteten Kälbern oder dem Jahreslohn einer Magd entsprach. Ein Schulmeister verdiente um 1525 3 3/4 fl pro Jahr. Damit waren gebundene, aufwendig gedruckte und textlich möglichst vollständige Bibelausgaben für den gemeinen Mann praktisch nicht erschwinglich. Gassen 1978 (wie Anm. 44), p. 87 weist auf andere Preise und deren Bezug hin, kommt aber zum selben Ergebnis.

<sup>51</sup> Die Vorrede von Rihel in seiner Bilderbibel, p. Aij recto und verso. Gassen 1982 (wie Anm. 44), p. 37 zeigte, daß diese Begründung bereits von Grüninger in seinem Neuen Testament 1527/1528 vorgebracht wurde. – Wesentlich knapper, aber in einer ähnlich pädagogischen Richtung zum Nutzen der Jugend begründet dies Egenolph in VD 16, W 2489. Bei dieser Bibel handelt es sich nicht um eine Bilderbibel, sondern um Textauszüge und Zusammenfassungen, die mit verschiedenen Stöcken, meist aus Behams Bilderbibel, illustriert sind.

<sup>52</sup> Dieser Bezug explizit in der Bilderbibel von Bocksberger und Amman (VD 16, B 6067-B 6070), in der Feyerabend in seiner Vorrede ›An den Christelichen Läser‹ Gregor als Bezug nennt

- und in seiner Widmung an Melchior Lorichs aus Flensburg den Analphabetismus und die Freude an Bildern als auslösendes Moment für eine Bilderbibel nennt (ebd. Aij verso).
- <sup>53</sup> Hieraus resultierten Luthers Predigten vom 11. und 12. März 1522 (in: Martin Luther, *Luthers Werke*, Weimarer Ausgabe, 1883 ff, Bd. 10/3, pp. 21-36) und Martin Luther, *Wider die himmlischen Propheten*, von den Bildern und Sakrament, 1525, in: *Luthers Werke*, Bd. 18, pp. 37-214. Zur Entstehung dieser Schrift, der Druckgeschichte und Druckabfolge, pp. 37-54, der Wiederabdruck des sich auf den Bildersturm beziehenden Textes, pp. 67-84.
- <sup>54</sup> Vgl. als Übersicht Walther von Loewenich, *Bilder vi. Reformatorische und nachreformatorische Zeit*, in: *Theologische Realenzyklopädie* (wie Anm. 9), pp. 546-557.
- <sup>55</sup> *Luthers Betbüchlein* kritisch ediert in: *Luthers Werke* (wie Anm. 53), pp. 331-501, speziell pp. 458 f.
- <sup>56</sup> Luther, *Wider die himmlischen Propheten* (wie Anm. 53), pp. 37-214. Zu Luthers Verständnis des Bildes und seine Position zum Bildersturm siehe u.a.: Hans Freiherr von Campenhausen, *Die Bilderfrage in der Reformationszeit*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, LXVIII, 1957, pp. 98-128; Margarete Stirm, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh 1977; Jean Wirth, *Le dogme en image: Luther et l'iconographie*, in: *Revue de l'Art*, 1981, no. 52, pp. 9-21 sowie Matthias Senn, *Bilder und Götzen: Die Zürcher Reformatoren zur Bilderfrage*, in: *Bilderstreit. Kulturwandel in Zwinglis Reformation*, hrsg. von Hans-Dietrich Altendorf und Peter Jezler, Zürich 1984, pp. 33-38.
- <sup>57</sup> Holbein war sicherlich kein glühender Anhänger der Reformation, wie Beham oder Penck, scheint ihr aber durchaus wohlwollend gegenübergestanden zu haben. Vgl. hierzu u.a.: Eduard His, *Holbeins Verhältnis zur Basler Reformation*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, II, 1879, pp. 156-159; Netter (wie Anm. 4), p. 9 und Fritz Saxl, *Holbein and the Reformation*, in: *Ders., Lectures*, London 1957, pp. 277-285. In der Literatur zu den ›*Imagines mortis*‹ wurde dieses Problem eingehend diskutiert, für die ›*Icones*‹ ist es von nur untergeordneter Bedeutung.
- <sup>58</sup> Zur Definition des Begriffs der Bilderbibel siehe ausführlich Gassen 1982 (wie Anm. 44), p. 31 und Röhl (wie Anm. 18), pp. 198 f.