

Hans Holbein der Ältere: Studien nach dem Leben im Altar- und Votivbild

Von Katharina Krause

Die Randzonen der Bilder haben den Betrachtern Vergnügen bereitet und die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen. Landschaftsausschnitte, Tiere, Stilleben- und Genremotive – das Beiwerk also – interessieren freilich nicht so sehr, weil sie durch ihr pures Vorhandensein das Hauptstück des Bildes betreffen und es interpretierend verändern¹. In der Perspektive einer Geschichte der neuzeitlichen Malerei gesehen, gelten die Parerga vielmehr als Vorbereitung zur Fachmalerei, die in Landschaft, Stilleben und Porträt eigene Bildgattungen entwickelte. Am Rand der Bilder ortet man die eigentlichen Neuerungen in der Geschichte der Malerei und bemerkt dort im Naturalismus der Ausschnitte jene Weltzugewandtheit, die als Eigenschaft der beginnenden Neuzeit gilt. Demgegenüber müssen die zentralen Gegenstände der Bildtafeln, Themen der Hl. Schrift und der Heiligenleben, als wenig interessant erscheinen, hatten sich hier doch die Erfindungen der Maler auf die Variation vorgegebener und wiedererkennbarer Muster zu beschränken. Daß dieser Umgang mit den Bildern sich durch die Auffassung der Zeitgenossen rechtfertigen läßt, mögen zwei durchaus unterschiedliche Bewertungen desselben Sachverhalts belegen. Dem Literaten und Theologen Erasmus von Rotterdam waren Gemälde nicht ganz geheuer: »Das stumme Bild ist ein geschwätziges Ding, und heimlich schleicht es sich in das Gemüt der Menschen ... Denn sogar, wenn etwas aus der Historie der Evangelien gemalt wird, fügt man unfromme, unpassende Dinge hinzu: z. B. wenn man den Herrn malt, wie er bei Martha und Maria zu Gast weilt – während inzwischen der Herr mit Maria spricht, malt man den Johannes als jungen Mann, wie er sich in einer Ecke mit Martha unterhält, und den Petrus, der durstig den Becher leert. Wiederum läßt man beim Gastmahl Martha hinter Johannes stehen, die eine Hand auf dessen Schulter, mit der anderen spottet sie über Christus, der aber nichts davon merkt. Ebenso Petrus, wie er den schon von Wein roten Humpen zu den Lippen führt. Und das alles, was doch gotteslästerlich und unfromm ist, erscheint dennoch

vielen als witzig. Zur Hl. Schrift muß das Bild sich verhalten wie die Predigt. Wenn Du ein Bild machst, was könnte den Kirchen mehr angemessen sein als die Taten Christi? Als die Beispiele der Heiligen? Wenn es beliebt, etwas Gefälliges dem Bild beizumischen, dann dürfen dies nur moralische Fabeln, oder die ungezählten Formen der Bäume, Kräuter, Blumen und Tiere sein.«² Abweichungen vom Text, die die Bilderzählung selbst betreffen oder ergänzen, zumal wenn sie das Dekor der Gegenstände verletzen, sind nicht erlaubt.

Kein Wunder, daß Dürer zur selben Zeit gerade in Nebenarbeiten Gelegenheit zur Demonstration künstlerischer Brillanz erkannte: »Aber darbey ist zu melden, das ein verstendiger geübter künstner in grober bewrischer gestalt sein grossen gwalt und kunst mer erzeygen kan, etwan in geringen dingen, dann mancher in seinem grossen werck. Dise seltzame red werden allein die gewaltzamen künstner mögen vernemen, das ich war red. Darauß kumbt, das manicher etwas mit der federn in eim tag auff ein halben bogen bapirs reyst oder mit seim eysellein etwas in ein klein höltzlein versticht, daz würt künstlicher, und besser dann eins andern grosses werck, daran der selb ein gantz jar mit höchstem fleyß macht.«³

Es ist also verständlich, daß die Forschung zur nordischen Malerei um 1500 ihr Augenmerk allzu gerne auf das schmückende, an Wichtigkeit zunehmende Beiwerk der Tafeln richtete. Ausnahmen von dieser Haltung betrafen vor allem die ikonographische Entschlüsselung, die Resultate liegen in zusammenfassenden Kompendien vor. Sie wurden inzwischen von Studien abgelöst, die die Besonderheiten der Bildgattungen und die Veränderungen der Bildform auf Veränderungen der Funktion beziehen, somit die textgebundene »Lektüre« der Bilder um medien- und rezeptionsgeschichtliche Fragen erweitern. Die folgenden Bemerkungen nehmen die Ergebnisse dieser Arbeiten auf – zu nennen sind u. a. Robert Suckale, Frank Büttner und Hans Belting⁴. Sie seien hier ergänzt durch Beobachtungen zum Arbeitsprozeß, aus

der Überzeugung heraus, daß bei aller zweckgebundenen, d.h. auch bewußten Steuerung durch den Maler, Arbeitsverfahren Veränderungen nicht nur besonders deutlich anzeigen, sondern auch in ihrem eigenen Mechanismus provozieren können. Ich möchte zeigen, daß das Studium nach dem Leben, und zwar für die Einzelfigur, somit die Ergänzung der im übrigen kaum veränderten Bildformel durch Physiognomie und Ausdruck eines Modells, nur anfänglich der Steigerung der Attraktion diene, wie jenes von Erasmus gebilligte »quid joci« der Parerga. Mit seinem Vordringen ins Zentrum der Bilder ist es grundsätzlich von der Sammlung interessanter Typen zu unterscheiden, die die vielfigurigen Szenen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bereichern⁵. Im Modellstudium möchte ich daher einen der Schritte zur Ausbildung des neuzeitlichen Historienbildes, freilich auch die Aporie dieser Bildform vor den Anforderungen der Heilsgeschichte, sichtbar machen.

Vorab sind aber zwei Einschränkungen nötig. Die erste betrifft die hier getroffene Auswahl der Maler. Sie folgt einzig und allein dem Stand der Überlieferung, wonach Zeichnungen altniederländischer Maler noch seltener sind als die ihrer deutschen Kollegen. An niederländischen Bildern wird daher eingangs erläutert, welche Möglichkeiten für die Anwendung von Modellstudien um die Mitte des 15. Jahrhunderts bestanden. Die Zeichnungen aus der Werkstatt Hans Holbeins d. Ä. bzw. aus dem Besitz ehemaliger Mitarbeiter bilden mitsamt einigen verstreuten Blättern einen der umfangreichsten und vielfältigsten Bestände, der sich aus dem Betrieb eines süddeutschen Malers um die Wende zum 16. Jahrhundert erhalten hat. Von der Studie nach dem Leben und der Musterfigur bis zum Altarriß scheinen alle Stufen im Werkprozeß vertreten, allein Kompositionsentwürfe fehlen fast ganz. Die Menge und die Vielfalt der Zeichnungen ermöglichen es, Fragen nach den Veränderungen im Arbeitsprozeß des Malers nachzugehen. Inwieweit Holbeins Vorgehensweise typisch war für einen spätgotischen Werkstattbetrieb, kann hier nicht dargestellt werden. Statt dessen soll abschließend und im Kontrast an einem Beispiel Albrecht Dürers Umgang mit der Studie nach dem Modell aufgezeigt werden.

Die zweite Einschränkung betrifft die Übertragungsverfahren von der Zeichnung auf das Bild, d. h.

den konkreten Weg vom Papier auf den Kreidegrund der Tafel. Hier ist in den letzten Jahren, im Zusammenhang mit Studien zur Unterzeichnung, bei den Niederländern die Vielfalt der Verfahrensweisen ans Licht gekommen⁶. Die nötigen technischen Untersuchungen sind zu deutschen Malern bisher äußerst selten erfolgt. Ich muß mich daher darauf beschränken, festzustellen, eine Zeichnung sei für ein Bild herangezogen worden, wie der Maler vorging und welche Auswirkungen dies auf das technische Malverfahren hatte, muß offen bleiben.

Meinem Thema nähere ich mich vom Rand her. Rogier van der Weydens *Bladelinaltar*⁷ weist die beiden Möglichkeiten auf, zu denen Maler um die Mitte des 15. Jahrhunderts Studien nach dem Leben heranzogen (Abb. 1). Auf der Mitteltafel nimmt der Stifter, Pieter Bladelin, an der Anbetung des Kindes teil. Nur das schwarze, zeitgenössische Kostüm und die Komposition, die ihn zwar symmetrisch zu Joseph, aber außerhalb des Stalls vor die Vedute setzt und ihn durch die Abbildung seines Middelburger Kastells identifiziert, sichern noch einen gewissen Abstand zu den »res sacrae«. Auf dem linken Flügel zeigt die Sibylle von Tibur Kaiser Augustus die Erscheinung der Muttergottes. Das Geschehen wird vom Gefolge des Kaisers bezeugt, einem Orientalen und – im Hintergrund – zwei Männern, in denen Panofsky Höflinge Herzog Philipps des Guten von Burgund erkannte. Es ist anzunehmen, daß der Maler für diese Porträts getreue Studien nach dem Leben verwendet hat⁸.

Es mag sein, daß die Teilnahmslosigkeit des Bladelin, die Ziellosigkeit seines Blicks, vorführen soll, daß der Stifter bei der dargestellten Szene nicht leiblich anwesend ist, daß sich ihm diese vielmehr als Vision offenbart. Er beglaubigt somit für die Betrachter das Dargestellte als seine eigene, individuelle Vision⁹. Die Porträtfiguren dagegen führen die Möglichkeit des tatsächlichen Auftretens von Zeitgenossen im Bildgeschehen vor Augen. In letzterem Fall wird das Geschehen durch das Auftreten zeitgenössisch gekleideter Figuren ebenso aktualisiert wie durch die Einbettung in den mit zahlreichen naturalistischen Elementen angereicherten »Rahmen«. Zwei Verfahren konnten den dezidierten Bezug des Bildes zum Betrachter noch steigern. Zum einen der Blick eines Zeitgenossen aus dem Bild, am berühmtesten wohl der des Malers Rogier van der Weyden aus der Ge-



1 Rogier van der Weyden, Bladelinaltar. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

rechtigkeitstafel im Brüsseler Rathaus, der Nikolaus von Kues schon 1451 in der Intensität seiner Wirkung beeindruckte¹⁰. Zum anderen die Vervielfachung solcher Figuren, etwa in Gestalt der Haarlemer Johanner, die die Gebeine ihres Patrons bergen. Hier wird das Hauptthema so sehr zur Nebensache, daß Alois Riegl sein ›holländisches Gruppenporträt‹ mit dieser Altartafel des Geertgen tot Sint Jans (nach 1484) beginnen konnte¹¹.

Der Eintritt des Porträts in das Altarbild ist unstrittig mit dessen Privatisierung verbunden¹². Der Stifter läßt seine Frömmigkeit wiedergeben und zielt damit gewiß auf Bewunderung. Trotz der vermutlich öffentlichen Präsentation ist er der erste Adressat des Bildes, denn Rogiers Altarbild zeigt allein und fordert damit vordringlich die Anteilnahme Pieter Bladelins am dargestellten Heilsgeschehen. Nur er ist anwesend bei der Anbetung des Kindes, nur er ist so ins Bild getreten, wie es die ausführlichen Meditationsanleitungen seit dem späten 13. Jahrhundert für die Imagination des Betenden wünschen¹³. Ehrung der Dargestellten und deren Zeugenschaft sind auch der Anlaß für die Porträts auf dem Flügel. Auch hier bleibt Distanz, im Bild zwischen den Randfiguren und dem zentralen Geschehen, dann aber vor allem zwischen diesen ins Bild

gesetzten Betrachterfiguren und dem möglichen Publikum des Bildes: Das Vorrecht, ins Bild treten zu dürfen, ist noch auf die Exklusivität der höfischen Kreise oder der Stifter bzw. ihrer Korporationen beschränkt. Die Volksmenge biblischer Szenen setzt sich noch aus einer Vielzahl reich variierten Typen zusammen, die den Sammlungen der Musterbücher entstammen.

Das ändert sich, wie am Œuvre Hans Holbeins d. Ä. exemplarisch deutlich wird, erst um die Wende zum 16. Jahrhundert. Zum Hochaltar der Zisterze Kaisheim, den Holbein 1502 vollendete, ist in einem Skizzenbuch in Basel ein Teil der vorbereitenden Zeichnungen erhalten¹⁴. Es lassen sich wieder die beiden Möglichkeiten der Verwendung von Studien nach dem Modell feststellen, die bereits für Rogiers Bladelinaltar anzunehmen sind. Auf der Festtagsseite mit dem Marienleben ist in der linken unteren Ecke – vor der ›Beschneidung Christi‹ – der Stifter, der damals regierende Abt Georg Kastner, abgebildet (Abb. 2). Die Vorzeichnung ist nicht erhalten. Durch Studien im Basler Skizzenbuch sind aber die Köpfe zahlreicher Nebenfiguren dieser und anderer Szenen des Retabels vorbereitet. Der zahnlose Alte mit der Salbenbüchse (Abb. 3) und der modisch reich gekleidete Patrizier



2 Hans Holbein d. Ä., Beschneidung Christi.
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



3 Hans Holbein d. Ä., Kopfstudie. Basel, Kunstmuseum



4 Hans Holbein d. Ä., Kopfstudie. Basel, Kunstmuseum

mit der gelb-schwarz gemusterten Haube (Abb.4) sind Gehilfen und Zeugen der Beschneidung¹⁵. In der ›Anbetung‹ besteht das Gefolge der Könige aus zwei Figuren, dem etwas beleibten, blonden Herrn in Schwarz und dem Rotgekleideten mit dem auffälligen Kopfputz (Abb.5–7)¹⁶. Für die Magier, für die Muttergottes und Joseph sind keine derartigen Studien überliefert, und es ist denkbar, daß Holbein diese typisierten Köpfe direkt auf der Altartafel, durch sorgfältige Unterzeichnung präpariert hat.

Es ist immerhin möglich, daß die namentlich nicht bekannten Modelle des Kaisheimer Altars sämtlich in einer Beziehung zum Kloster standen, daß hier also eine Klostersgemeinschaft im weitesten Sinne ins Bild trat und vor einem begrenzten Publikum – sich selbst – dieselbe Exklusivität erzeugte wie zuvor die Stifter von Retabeln¹⁷. Von einer Korporation – wie im Fall der Haarlemer Johanniter – ist dieses Publikum jedoch genauso zu unterscheiden wie von der Volksmenge, die z.B. Schongauers ›Große Kreuztragung‹ (L.9) prägt. Nur im Mann mit der roten Federhaube (Anbetung

der Könige) scheint bei Holbein noch einmal das Interesse an der seltenen, daher bemerkenswerten Kleidung auf, die die Vielfalt der ›turba‹ Schongauers ausmacht und die auf zahlreichen Musterblättern der spätgotischen Werkstätten notiert wurde. Am Kaisheimer Altar verlagert sich der Schwerpunkt auf die Physiognomie der Modelle. Ihr Ausdruck bleibt weitgehend neutral, eine innere Beteiligung wird allein durch die Pose und die Geste angezeigt. Dies bezeugt die Herkunft dieser Figuren von Stifterporträts. Der daraus resultierende Gleichmut der Modelle, der der dargestellten Szene manchmal nicht angemessen ist, isoliert diese Figuren im Bild. Sie ziehen daher in der gleichen Intensität, aber mit anderer Methode die Aufmerksamkeit auf sich wie die beinahe grimassierenden Typen der Schergen in der ›Dornenkrönung‹, die noch der älteren Tradition der Musterbücher entstammen.

Im folgenden soll geprüft werden, welche Aufgabe der Studie nach dem Modell zukam, in welchem Stadium des Arbeitsprozesses sie verwendet wurde. Dazu



5 Hans Holbein d. Ä., Anbetung der Könige. München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen



6 Hans Holbein d. Ä., Kopfstudie. Basel, Kunstmuseum



7 Hans Holbein d. Ä., Kopfstudie. Basel, Kunstmuseum

muß rekonstruiert werden, aus welchen Typen von Zeichnungen sich das für die Bilderfindung nötige Material zusammensetzte, wie die Einzelfiguren, Figurenkonstellationen und ganzen Bildschemata, die das Gros des Bestandes darstellen, dazu einige wenige Studien nach Werken anderer Künstler, verwendet wurden. Ziel kann an dieser Stelle nicht sein, die zahlreichen Beobachtungen aus Studien zum Œuvre des Malers zu wiederholen und zu größtmöglicher Vollständigkeit zu ergänzen. Welches Blatt, welche Figur welchem Bild zuzuordnen sei, ist in vielen Fällen von Lieb und Stange, Beutler und Thiem sowie den Autoren zur Augsburger Holbeinausstellung von 1965 geklärt worden¹⁸. Welche Entdeckungen auch auf diesem Gebiet noch zu machen sind, deuten allerdings die Beiträge von Falk an: Ihm gelangen nicht nur weitere wichtige Zuweisungen, die die Mit- und Zuarbeit Holbeins und anderer Augsburger Maler sowie Probleme der Datierung weiter klären halfen, seine Ar-

beiten am Katalog des Basler Bestandes bieten auch erstmals systematische Ansätze zu einer typologischen Ordnung der mit Holbein verbundenen Zeichnungen¹⁹.

Die Verwendung von Einzelfiguren in ähnlicher oder gar identischer Pose, aber unterschiedlicher erzählerischer Situation und Benennung zieht sich durch das gesamte Œuvre des Malers. Die meist auf einen Stock gestützte, im Profil gesehene Figur am Rand der Szene, die das zum Betrachter weisende Bein weit vorstellt, so daß sich der Stoff glatt spannt, die den Mantel über der Schulter aufgeschlagen hat, so daß er über den Rücken in großzügigen Falten herabhängt, gibt es – bei leichten Variationen im Detail – als Petrus im ›Marientod‹ des Afraaltars von 1490 (Abb. 8), als Jacobus Maior im ›Marientod‹ vom Epitaph (?) des Wolfgang Preu von 1491, als Joachim im ›Tempelgang Mariens‹ vom Weingartener Altar (1493, Abb. 9) sowie in derselben Rolle und Szene noch einmal im Kais-

heimer Altar (1502). Eine Vorlage ist nicht nachweisbar, ähnliche Figuren treten häufig in der Ulmer Buchillustration der 1470er Jahre auf²⁰; für den Joachim des Weingartener Altars wurden italienische Anregungen vermutet²¹, und schließlich verwendet Israel van Meckenem dieselbe Figur in seinem ›Marienleben‹²². Länger noch war die Zeitspanne, während derer in Holbeins Werkstatt eine Formel für eine kniende, in einen schweren Mantel gehüllte Frauengestalt verwendet wurde. Auch hier sind kleine Varianten zu beobachten: Als trauernde Maria erscheint die Figur in der ›Grauen Passion‹ (Kreuzabnahme)²³,

sie kehrt wieder in der ›Grablegung‹ des Dominikaneraltars (1500/1501), die die Bildformel seitenverkehrt übernimmt und durch Assistenzfiguren erweitert²⁴, und schließlich als Hl. Otilie im Gebet im allgemein auf 1509 datierten Hohenburger Altar²⁵.

Nur für zwei Fälle ist die Herkunft derartiger Figuren bekannt: Für den Schergen in der ›Gefangennahme‹ der ›Grauen Passion‹ (Abb.16) griff Holbein auf die entsprechende Figur auf der Tafel des Dirck Bouts aus St. Laurentz in Köln²⁶ (Abb.17) zurück, setzte sie aber seitenverkehrt und in eine andere Konfiguration ein. Nur der Kopf dieser Figur – seitenrich-



8 Hans Holbein d. Ä., Marientod. Basel, Kunstmuseum



9 Hans Holbein d. Ä., Mariae Tempelgang. Augsburg, Dom

tig zu Boutsens Gemälde – ist auf ein Musterblatt mit vier Köpfen aus dem Umkreis Holbeins aufgenommen²⁷. Für den Kopf eines turbantragenden Mädchens aus den Assistenzfiguren im ›Tempelgang Mariens‹ benutzte Holbein Martin Schongauers Stich der ›Törichten Jungfrau‹ (L. 86)²⁸.

Unsere Kenntnis der Verfahren, die in der Holbeinwerkstatt für den Import von Figuren oder ganzen Szenen angewandt wurden, bleibt mit großen Unsicherheiten behaftet, denn Nachzeichnungen nach Werken anderer Maler sind im Œuvre Hans Holbeins äußerst selten überliefert. Während Hans Burgkmair eine Reihe von Federzeichnungen nach älteren Bildern – darunter auch der Paulsbasilika Holbeins – zugeschrieben werden können²⁹, läßt sich für Holbein selbst nur das Doppelblatt mit der ›Anbetung der Könige‹ aus dem Amerbachkabinett nennen (Abb. 10). Die Zeichnungen, die in ihren meisten Zügen eine getreue Kopie nach dem Montforteraltar des Hugo van der Goes darstellen, damit aber einige Motive, wohl

nach einer verlorenen ›Anbetung‹ desselben Malers kombinieren, gehören nicht nur zu Holbeins größten, sondern auch im Aufwand der zeichnerischen Mittel kostbarsten Werken³⁰. In schwarzer und brauner Feder, laviert und buntfarbig aquarelliert, Pentimenti mit Deckweiß verbergend, haben die beiden Blätter Entsprechungen nur in den im allgemeinen als ›Visierung‹ eines nicht erhaltenen Allerheiligenaltars angesprochenen Zeichnungen in Frankfurt und Leipzig³¹. Die Signatur – beide Hälften der ›Anbetung‹ tragen das ›H‹ – scheint die Bedeutung der Zeichnungen noch zu steigern³². Wäre nicht die Zweiteilung der im Vorbild einheitlichen Szene, könnte man die beiden Basler Blätter für ein unabhängiges Endprodukt, nicht für eine Stufe bei der Ausarbeitung eines Retabels halten. Der Kontrast zu den äußerst ökonomischen, reinen, nicht schraffierten, nicht lavierten Federzeichnungen Burgkmairs, die den Figurenbestand eines fremden Werks erinnern sollen und weiter nichts, könnte kaum größer sein. Notizen – zur Fixierung für



10 Hans Holbein d. Ä., Anbetung der Könige. Basel, Kunstmuseum

die weitere Verwendung – beschränken sich im zweifelsfrei eigenhändigen Bestand Holbeins daher auf zwei Silberstiftzeichnungen nach einem Bildnis des jungen Karl v.: Holbein kopierte das gesamte Bild sowie ein Detail, den Falken, den der König auf der Faust trägt, in eines seiner Skizzenbücher³³.



11 Hans Holbein d. Ä., Marienkrönung.
Eichstätt, Diözesan-Museum

Die Eigenschaften Holbeinscher Visierungen³⁴, die für einen Auftraggeber bestimmt waren, können am besten am Beispiel der ›Marienkrönung‹ vom Afraaltar (1490) beschrieben werden; denn hier sind Visierung und ausgeführtes Gemälde in eigenhändiger Fassung erhalten (Abb. 11, 12)³⁵. Der Vergleich ergibt eine exakte Übereinstimmung von Figuren und Thronarchitektur. Nicht angegeben sind in der Zeichnung die Musterung der Stoffe von Marienkleid und Ehrentuch; ausgelassen sind auch die Platten im Boden sowie die Binnenzeichnung der Nimben von Gottvater und Christus. Das Fehlen der Muster von Stoffen und Böden, zumeist auch der Strahlennimben, kennzeichnet weitere, in Zeichentechnik und deren Anwendung identische Blätter. Mit äußerster Genauigkeit sind dagegen die Figuren angegeben. Der ›Marienkrönung‹ zufolge dürften die ›Visierungen‹ nicht nur Haltung und Proportionen, sondern auch die Drapierung der Gewänder bis in alle Einzelheiten wiedergegeben haben³⁶.

Holbeins Visierungen sind immer lavierte, teilweise auch aquarellierte Federzeichnungen auf nicht präpariertem Papier³⁷. Die Zeichentechnik, die sich an die Praxis schwäbischer Buchillustrationen des 15. Jahrhunderts anschließt, erlaubt dem Maler, nicht nur den Figuren Plastizität zu verleihen, indem das Verhältnis von umhüllender, beleuchteter Kleidung und schlankem, unbeleuchtetem Körper geklärt wird, sondern im Hell und Dunkel der Lavierung die Ordnung der Figuren auf der Fläche als eine Ordnung im Raum zu veranschaulichen. Vor allem die Lavierung trägt dazu bei, aus den vielfach doch übernommenen oder weiterentwickelten Solitären eine Haupt- und Nebensächliches klar differenzierende, somit verständliche Konfiguration zu erzeugen. Die Lavierung gewinnt auch deswegen an Bedeutung, weil Holbeins Arbeitsweise zunächst allein auf den Figuren fußt, aus ihnen das Bild entwickelt. Bildordnung als erzählerische Ordnung mit Hilfe von Architekturen und Landschaftsausschnitten zu schaffen, wird Holbein in den Gemälden zunehmend interessieren, in den Zeichnungen wird dies zumeist nur in den Fugen der Plattenfußböden oder den verkürzten, senkrecht zur Bildebene gemeinten Mauern sichtbar.

Die Bindung an die Fläche und an die Figurenkomposition läßt sich im Entwurfsvorgang für die Marienbasilika von 1499 sowie in den Unterschieden zwi-



12 Hans Holbein d. Ä., Marienkrönung, Basel, Kunstmuseum



13 Hans Holbein d. Ä., Basilika S. Maria Maggiore. Augsburg, Staatliche Kunstsammlungen

schen Zeichnung und Gemälde fassen (Abb.13–15)³⁸. Am Beginn der Arbeit stand die Fixierung des rahmenden Maßwerks mit Lineal und Zirkel, in Feder. Über eine nur in Spuren sichtbare, teilweise nicht befolgte Stiftvorzeichnung legte Holbein mit der Feder die Figuren an. Obwohl ihm für die Marienkrönung das Maßwerk als Ordnungshilfe diente, gerieten die Figuren der Trinität so in die Enge des Rahmens, daß in der Ausführung die dünneren Bögen weggelassen werden mußten (Abb.14). Noch größere Probleme bereitete es, den zum Schlag ausholenden Henker in der ›Enthauptung der Hl. Dorothea‹ in das vorbereitete Rahmensystem einzupassen (Abb.15). Hier mußten schon in der gelben Lavierung, die den ganzen Hintergrund überzieht und vielleicht den ursprünglich geplanten Goldgrund der auszuführenden Tafel angeben sollte, die gekreuzten Enden der Bögen gekürzt werden³⁹. Die Lavierung sah für die Rahmen und die Figuren eine einheitliche Lichtführung vor, machte beides zu plastisch erfahrbaren Elementen; der Rahmen scheint sogar Schatten auf die Szene der

›Enthauptung‹ zu werfen. In der ausgeführten Fassung wurde das Maßwerk durch die Vergoldung in seiner Plastizität erheblich reduziert (Abb.13). Die Sterne auf dem dunklen Grund, die Nimben und der Goldbrokat der Hl. Dorothea binden die Figuren trotz aller tonigen Modellierung an die vom Maßwerk markierte Ebene; die in der Zeichnung erzeugte einheitliche Tiefenillusion wird aufgehoben. Die schon früh erreichte, größere tiefenräumliche Klarheit der Zeichnungen dürfte einen Grund für die Anstrengungen des Malers gebildet haben, ähnliches auch im Gemälde durch Abänderungen des bislang üblichen Kolorits zu erreichen. Die deutlich sichtbaren Pentimenti, dazu auch die sehr freie Lavierung unterscheiden die Zeichnungen zur Marienbasilika von Visierungen wie der zum Afraaltar, die weder sichtbare Spuren von Vorzeichnung, noch Pentimenti aufweist, dafür aber sehr sorgfältig nach den Angaben der Konturen in Feder laviert ist. Es ist gut möglich, daß Entwürfe in der Art der Blätter zur Marienbasilika den endgültigen Visierungen vorausgingen, daß mit ihnen



14
Hans Holbein d. Ä.,
Marienkrönung.
Basel, Kunstmuseum



15
Hans Holbein d. Ä.,
Enthauptung der Hl. Dorothea.
Basel, Kunstmuseum



16 Hans Holbein d.Ä., Gefangennahme Christi. Donaueschingen, Fürstenbergische Sammlungen

Entwurfszeichnungen, allerdings schon in einem fortgeschrittenen Stadium des Arbeitsprozesses, überliefert sind.

Die Studien nach dem Leben, Köpfe und schwierige Details an Händen und Füßen, scheinen bei der Etablierung der Figurenkomposition nicht herangezogen worden zu sein. Ihre Verwendung, im Sinne einer Vorlage, ist in den Zeichnungen sehr viel seltener nachzuweisen als in den Gemälden selbst. Diese wenigen Fälle sind schnell aufgezählt; sie betreffen Arbeiten der Jahre um und nach 1508: Zum einen sind zu dem Modell eines Altarflügels mit Tod und Himmelfahrt der Maria Kopfstudien für zwei der Apostel nachzuweisen – beide in einem auffallend lockeren, zum Teil nicht mehr gegenständlich beschreibenden Lineament⁴⁰. Zum anderen wurden für die Köpfe auf der Visierung des Allerheiligenretabels Studien verwendet, nicht nur für die habsburgischen Porträts, sondern auch für weibliche Heilige; in diesem Fall handelt es sich darüber hinaus um eine der seltenen Zweitverwendungen eines solchen Blatts: die Heilige fußt auf einer Bildniszeichnung für eine der Töchter des Ulrich Schwarz auf dessen Votivbild⁴¹. Bis in diese

Jahre, in denen in allen Bereichen von der Bilderfindung über das dekorative Repertoire bis zur Farbigeit große Veränderungen zu beobachten sind, dürfte Holbein also die Köpfe nach dem Leben erst auf der Bildtafel in das in einer Zeichnung vorbereitete Figurenschema eingesetzt haben. Das Verfahren erklärt, warum zumindest die frühen Beispiele, die Zeichnungen zum Dominikaner- und zum Kaisheimer Altar, die Köpfe und Gliedmaßen ausschließlich in der Position bieten, in der sie im Retabel erscheinen. Holbein ließ seine Modelle für einen vorher bestimmten Zusammenhang posieren⁴².

Eine ähnliche Vorgehensweise läßt sich für zwei Tafeln des Blaubeurer Altars nachweisen: Zu zwei der von Bernhard Strigel ausgeführten Szenen aus dem Leben Johannes des Täuflers sind die Vorzeichnungen erhalten. Sie stimmen, sieht man von den Veränderungen in Format und Proportionen ab, im Figurenbestand mit den ausgeführten Tafeln überein, doch sind an die Stelle der Typen bei den Nebenfiguren – wie es scheint – nach dem Leben studierte Köpfe getreten⁴³. Die Bereicherung der Komposition durch Kopfstudien, und zwar erst auf der Tafel selbst, war

demnach im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts eine in den schwäbischen (Ulmer?) Malerwerkstätten geübte Praxis.

Holbein hat also mit zahlreichen Formeln gearbeitet und aus diesen seine eigenen Szenen für die Retabel entwickelt, sie anschließend mit Studien nach dem Leben ausstaffiert. Die Herkunft der Formeln ist allerdings schwer zu bestimmen, da insbesondere die ganzen Szenen bereits so viele Abweichungen zu bekannten älteren Bildern aufweisen, daß schon beim ersten Auftreten innerhalb Holbeins Werk mit eigenständigen Abwandlungen zu rechnen ist. Aufgrund des weitgehenden Verlustes an Augsburger und Ulmer Malerei aus dem früheren 15. Jahrhundert läuft

man Gefahr, die leichter nachzuweisenden Bezüge zu niederländischen und kölnischen Bildern überzubewerten. Was Holbein an derartigen Bildschemata aus schwäbischen Werkstätten kennen konnte, ist nicht mehr festzustellen.

An einigen Beispielen soll im folgenden gezeigt werden, in welcher Weise das Arbeiten nach Vorlagen den Aufbau einer Szene bestimmte, was also mithilfe von Vorlagen darstellbar war. Es interessiert auch, welcher Wert den durch Studien nach dem Leben ausgezeichneten Figuren innerhalb einer Szene beigemessen wurde. Die ›Gefangennahme Christi‹ ist in den drei Passionsfolgen der Retabel in Donaueschingen, Frankfurt und München vertreten. Wie bereits er-



17 Dirc Bouts, Gefangennahme Christi.
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



18 Hans Holbein d. Ä., Gefangennahme Christi. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

wähnt, konnte sich Holbein für die Szene in der ›Grauen Passion‹ auf die ›Gefangennahme‹ des Dirc Bouts stützen (Abb. 16, 17). Beim näheren Hinschauen wird indes deutlich, daß Holbein nur die Figur des Schergen, des neben dem Hauptmann in Rüstung prominentesten ›Unteroffiziers‹, borgte: Er übernahm die charakteristische Tracht mit dem Ärmelschlitz, Brustpanzer und Zipfelmütze, die Physiognomie mit Bart und Biß auf die Unterlippe⁴⁴, dazu den Griff an Christi Gewand. Der Scherge ist seitenverkehrt zur Vorlage verwendet. Er erhält im Hauptmann, einer Rückenfigur, ein Pendant auf der anderen Seite. Wo Bouts trotz aller Zentrierung auf die Christusfigur doch ein Abmarschieren nach rechts klar anzeigt, liegt Holbein mehr daran, die Bedrängnis Christi durch gegenläufige Bewegungen zu veranschaulichen. Die frontal gezeigte Christusfigur hat eine andere Quelle: Der Typus des wahren Abbildes Christi – wie er in Kupferstichen verbreitet wurde⁴⁵ – steht hier nicht nur für die Authentizität des Bildes, sondern bestärkt in der Erzählung der Gefangennahme die von Judas und

Christus selbst bezeugte Authentizität der Person. Glaubhaft wird das Bild also nicht nur durch eine Distanz erzeugende Rekonstruktion in fremden Kostümen – wie die Orientalen und Römer bezeugen – sondern auch durch den Einsatz einer Vera Icon⁴⁶. Im übrigen drängt Holbein mehrere Momente zusammen: den Judaskuß, das Abführen Christi, die Heilung des Malchus, das Fortteilen des Petrus und eines anderen Jüngers. Diese Figuren, die das Bild verlassen, verdanken sich zweifellos der Anregung aus der ›Passion‹ Martin Schongauers (L. 20). Holbein muß dessen Methode, die Passion in Bildern zu erzählen, genau studiert haben: Wie in den Kupferstichen lassen sich die Protagonisten mithilfe des Kostüms in allen Szenen wiederfinden, wird also individuelle Mittäterschaft am Leiden Christi zum Thema gemacht⁴⁷. Nur so ist auch zu erklären, warum der Malchus der Gefangennahme einen Helm trägt, der sein Ohr schützt und der die Heilung als Bildhandlung unmöglich macht⁴⁸. Es scheint wichtiger gewesen zu sein, die Wiedererkennbarkeit des Malchus durch alle Szenen zu sichern

– er wird sich in der Geißelung und Dornenkrönung noch besonders hervortun – als die Plausibilität der einen Szene zu garantieren.

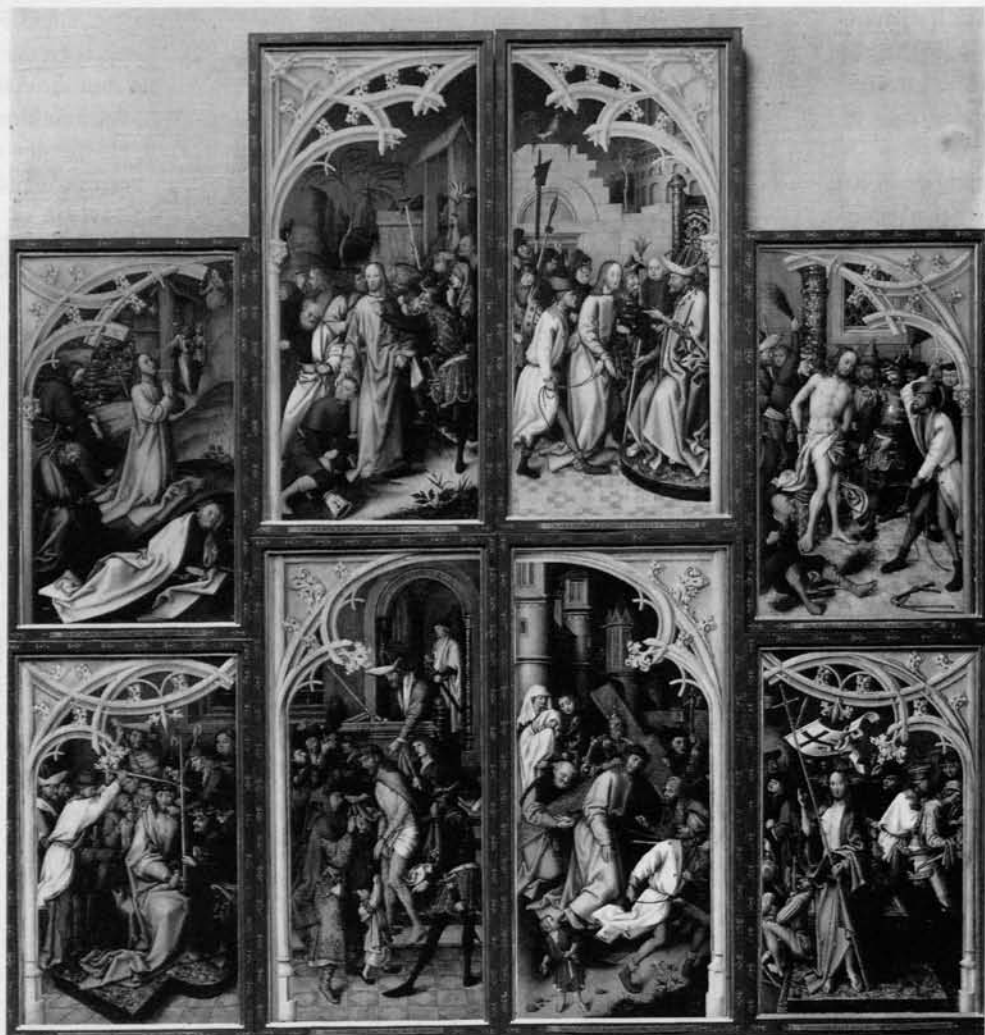
Dies ändert sich in der ›Passion‹ des Frankfurter Dominikaneralters (Abb.18)⁴⁹. Die Ausführung der Tafeln durch einen Mitarbeiter Holbeins führt zu einer säuberlichen Isolierung der um vieles schlankeren Einzelfiguren, die Benutzung der Vorlage ist dennoch nicht zu verkennen. Einzig Malchus, nun ohne Helm, und der Hauptmann, jetzt als Kopie nach der Figur aus der ›Kreuztragung‹ in Vorderansicht, sind ausgetauscht. Während so das Motiv der Heilung des Malchus an Überzeugungskraft gewinnt, geht der Zusammenhalt innerhalb der ganzen Passionsfolge verloren. Wie es dem Format und der Fernwirkung des Retabels angemessen war, sind nur die beiden Hauptleute überall wiederzuerkennen. Die anderen Soldaten bieten Gelegenheit zur Ausbreitung eines reichen Repertoires an grausamen Visagen und fremdartigen, mal mehr römisch, mal mehr jüdisch charakterisierten Kopfbedeckungen.

Am Kaisheimer Altar schließlich bleiben allein Christus und das Motiv der forteilenden Jünger aus dem älteren Schema erhalten (Abb.19)⁵⁰. Die Richtung des Zugs mit dem Gefangenen wird geklärt – nach rechts zur folgenden Szene des Verhörs. Daher erscheint Judas jetzt auf der linken Seite, zusammen mit Petrus, der noch sein Schwert schwingt, während Malchus schon geheilt wird. Es werden also alle wichtigen Teilereignisse der Gefangennahme Christi wiedergegeben, nicht nur in ihren Resultaten angedeutet: der Kuß des Verräters, die Tat des Petrus und die Heilung des Malchus⁵¹. Wiedererkennbar sind auf allen Feldern wie schon im vorausgehenden großen Retabel in Frankfurt nur die Hauptleute. Neu ist demgegenüber die klarere Akzentuierung Christi, der auf allen Feldern der Flügelaußenseiten unverdeckt zu sehen ist und durch die nur ihm angehörenden Farben des Mantels, Graublau und Purpur, hervorgehoben wird (Abb.20). Demselben Zweck dient auch die durch Ausdehnung oder Verkleinerung des Vordergrundes erreichte, dem Auf und Ab der Felder entsprechende Platzierung dieser Hauptfigur. Zusätzlich hat Holbein den Zusammenhalt der gesamten Werktagsseite gesteigert, indem er, auch um den Preis schwieriger Schrägstellung und ungewohnter Dezentralisierung, die Christusfigur der vier jeweils äußeren

Tafeln zur Mitte hin verschoben hat. Diese Fassung der Figurenordnung sichert die Lesbarkeit der Werktagsseite als Passion des Herrn, sie stuft die Assistenzfiguren, zumal die grellen Effekte der Frankfurter Tafeln sichtlich abgeschwächt sind, als minder wichtig ein. Und doch scheint Holbein um die Wende zum



19 Hans Holbein d. Ä., Gefangennahme Christi. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



20 Hans Holbein d. Ä., Kaisheimer Altar, Außenseite. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

16. Jahrhundert nur diese Figuren durch Studien nach dem Leben vorbereitet zu haben.

Kopf- wie Handstudien setzte Holbein unverändert in das Altarbild. Er verfuhr demnach in der Vorbereitung seines Retabels in diesen Punkten wie bei seinen selbständigen Porträts, etwa dem des Augsburger Patriziers Haug von 1515⁵². Zugleich behandelte Holbein die Studien nach dem Modell, das er in seiner ganzen Individualität erfaßte, genauso wie andere Maler ihre Naturstudien. Als Beispiel seien Dürers Aquarell des »Weiherhäuschens« und sein Kupferstich der »Madonna mit der Meerkatze« von 1497 genannt⁵³. Von den biblischen Figuren unterscheiden sich diese Zeit-

genossen Holbeins im Kostüm und teilweise in der gedämpfteren Farbigkeit. Da der Maler auf jede Glättung im Sinne einer Idealisierung verzichtete, waren sie wiederzuerkennen.

Während diese Figuren nunmehr in derselben Weise wie die übrigen Parerga die Anschaulichkeit und damit die Attraktion des Bildes steigerten, trat eine deutliche Diskrepanz zwischen den Hauptfiguren, die festgelegten Typen folgten, und den Zuschauern der Szene, die unverkennbar nach dem Modell studiert waren, ein. Holbein hat daher an diesem Problem weitergearbeitet und die von der Werkstätten-tradition der Vorlagen besonders geschützten Haupt-

figuren der Szenen angetastet. In den folgenden Jahren übertrug er die am Kaisheimer Altar geübte Methode der Verlebendigung von den Zuschauerfiguren auf die im Zentrum des Bildes. Im Fischwunder des Hl. Ulrich auf dem Augsburgur Katharinenaltar von 1512 (Abb. 21) diene der Mönch und Schreiber von St. Ulrich und Afra, Leonhard Wagner, als Modell für die Gestalt des Heiligen⁵⁴. Das Retabel stammt mit einiger Sicherheit aus dem Kloster der Dominikanerinnen St. Katharina, eine Beteiligung des Dargestellten an der Stiftung ist nicht bezeugt und unwahrscheinlich, ein Rollenbildnis ist daher nicht anzunehmen. Die zugrundegelegte Zeichnung im Berliner Skizzenbuch zeigt Wagner erhobenen Hauptes, in Dreiviertelansicht nach links gewandt, von unten beleuchtet (Abb. 22). Ein zweites Blatt aus demselben Skizzenbuch bildet Wagner im Profil, nach oben blickend, ab. Auf einer weiteren Zeichnung aus einem anderen Skizzenbuch ist er nach rechts gewandt, dreht den Kopf etwas weiter zum Betrachter und hält ihn auf-



22 Hans Holbein d. Ä., Kopfstudie, Leonhard Wagner. Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz



21 Hans Holbein d. Ä., Fischwunder des Hl. Ulrich. Augsburg, Staatliche Kunstsammlungen

recht⁵⁵. Die Studien präsentieren den Dargestellten also nicht in der Pose, die im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zum Standard für selbständige Porträts geworden war, in Dreiviertelansicht, geradeaus blickend und von der Seite beleuchtet. Es ist somit auszuschließen, daß Holbein einen Auftrag für ein solches Porträt erhalten hatte. Leonhard Wagner saß Holbein also Modell, und dem Maler gelang es, Wagner zu einem individuellen und auf die dargestellte Handlung passenden Ausdruck zu veranlassen und diesen von der Zeichnung in das Gemälde zu übertragen⁵⁶. Nur die Prominenz des Modells, damals durch einen gewissen Bekanntheitsgrad, heute durch die Legenden der Zeichnungen, konnte für Irritation sorgen. Dem unbefangenen Betrachter mußte der Hl. Ulrich daher vollkommen glaubhaft als Exempel des integren Bischofs erscheinen, der die Perfidie des untreuen Boten schon durchschaut, bevor sie sich dem Betrachter des Bildes in der Szene im Hintergrund offenbart⁵⁷.

Es ist wohl kaum ein Zufall, daß sich die von Holbein selbst stammenden Namensaufschriften auf den Studienblättern hauptsächlich auf die gehobenen Stände Augsburgs, führende Mitglieder des inneren und äußeren Rats, Angehörige der Klöster sowie des kaiserlichen Hofes, beschränken. Anonym bleiben da-

gegen die Kinder und die alten Männer aus den Kreisen der Handwerker. Diese Zeichnungen belegen, daß Holbein sich eine Sammlung interessanter Köpfe erarbeitete. Denn für den größten Teil der Zeichnungen kann keine Verwendung nachgewiesen werden, die wie bei den großen Retabeln um die Jahrhundertwende ein bereits ausgearbeitetes Bildschema voraussetzte. Zudem nahm Holbein seine Modelle mehrmals, aus unterschiedlichen Ansichten auf. Im Arbeitsverfahren trat also eine wichtige Veränderung ein. Etwa seit 1508 und damit auch seit dem Zeitpunkt, an dem er Studien nach dem Leben für Hauptfiguren heranzog, scheint Holbein die endgültige Position einer Figur und damit auch seine von den Figuren ausgehende Komposition erst nach der Anfertigung von Kopfstudien fixiert zu haben. Die überlieferten Zeichnungen bieten also einen nur zum geringen Teil genutzten Vorrat an interessanten Köpfen.

Ein Beispiel ist der nicht identifizierte ältere Mann, den Holbein in mindestens vier Zeichnungen festhielt. Zwar ist das Blatt, das er für den griesgrämigen Gottvater auf dem Votivbild der Familie Schwarz verwendete, nicht erhalten⁵⁸. Dennoch gibt es in der Übereinstimmung der Gesichtszüge keinen Zweifel: Holbein schuf Gottvater nach dem Bilde eines Augsburger Bürgers (Abb. 23, 24). An dieser Stelle muß offenbleiben, ob der Maler die Konsequenz aus der Umkehr der Gleichung im Schöpfungsbericht zog, ob er mit der Wahl eines Modells die Invention des Gottesbildes für sich beanspruchte, wie es Jan van Eyck mit seiner Fassung des »Salvators« vorgeführt hatte⁵⁹. Die Freiheit, die er sich mit der Wahl eines Modells nahm, kontrastierte er nämlich auf derselben Tafel mit dem bereits festgestellten Bemühen um das wahre Gottesbild. Das ins Profil gewandte Haupt Christi folgt einem 1492 nach Rom gelangten Kleinod, dessen



23 Hans Holbein d. Ä., Votivbild des Ulrich Schwarz. Augsburg, Staatliche Kunstsammlungen

Reproduktion in Holzschnitten Burgkmairs durch den Abdruck des Lentulusbriefs zusätzlich als Vera Icon beglaubigt wurde⁶⁰ (Abb. 25). Das traditionelle Verfahren, ein bekanntes Christusbild zu wiederholen, konnte freilich das Modellporträt Gottvaters als authentisch bestätigen.

Holbeins Gottvater und die Heiligen vom Katharinenaltar reihen sich ein in eine Praxis, die im Bilderstreit der Reformationszeit den besonderen Zorn der Ikonoklasten auslösen sollte. Der Standardvorwurf der Bilderstürmer bezog sich auf das für den Auftritt in der Kirche gar zu prächtige und daher unzüchtige Erscheinungsbild der Madonnen- und Heiligenbilder. Zwingli z. B. wird 1523 schreiben: »Die sälligen wyber gestaltet man so hürisch, so glat und ußgestrichen, sam sy darumb dahyn gestelt synd, das die mann an inen gereitzt werdind zu uppigkeit ... Hie stat ein Magdalena so hürisch gemalet, das ouch alle pffaffen ye und ye gesprochen habend: Wie könd einer hie andächtigt sin, mäß ze haben ... Dört stat ein Sebastian, Mauritius und der fromm Johanns evangelist so jünckerisch, kriegisch, kuplig, daß die wyber davon habend ze bychten ghebt.«⁶¹ Erasmus sollte diesen Effekt aus der Praxis der Maler ableiten: »Die Heiligen werden nicht in der Form dargestellt, die ihrer würdig ist. Wenn nämlich ein Maler die Jungfrau Maria oder die Hl. Agathe abbilden will, wählt er manchmal eine laszive Hure zum Modell, und wenn er den Auftrag hat, Christus oder Paulus abzubilden, dann zieht er dazu irgendeinen versoffenen Taugenichts heran. Das sind dann Bilder, die uns schneller zum Laster als zur Frömmigkeit verleiten.«⁶² Was hier stört, ist der Verstoß gegen das Dekorum, die ungeheure Diskrepanz zwischen dem Status des Modells und dem des Themas, wobei die Gegner der Bilder die Praxis der Maler und Bildhauer rhetorisch übersteigerten. Wer den Augsburger Bürger kannte und ihn im Gottvater des Motivbildes wiedererkannte, durfte mit Recht irritiert sein. Holbein scheint auf eine gewisse Anonymität seines Modells vertraut zu haben, sei es weil die Abnehmer seiner Bilder anderen Ständen angehörten, sei es weil die Zeitgenossen noch nicht allen Ständen im Bild dasselbe Maß an Individualität zugestanden und daher das Porträt des Modells nicht vom typisierten Kopf des Musterblatts zu unterscheiden vermochten.

Das Modellstudium diene also in einer ersten Phase dazu, die Stifter überzeugend ins Bild zu setzen.



24 Hans Holbein d. Ä., Kopfstudie.
Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz



25 Hans Burgkmair, Salvator (H. 55)



26 Albrecht Dürer: Willibald Pirckheimer.
Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz

Das Verfahren wurde dann auf das gesamte Publikum im Bild übertragen und damit eine Verallgemeinerung des zuvor exklusiven Heilsversprechens erreicht. Zuletzt wurden auch die Hauptfiguren des Bildes derselben Vorgehensweise unterworfen; der unmittelbare Zusammenhang zwischen Adressat und Bild war damit aufgegeben. Daß die Aufmerksamkeit der Betrachter aber durch diese Rhetorik des Realismus gesteigert wurde, – und zwar im Bereich der Figur, nicht im Beiwerk der Landschaft oder des Stillebens – hatte Leone Battista Alberti längst formuliert: »Wer sich aber gewöhnt haben wird, in Allem, was er thut, die Natur nachzuahmen, der wird seine Hand so geübt machen, dass stets, was immer er thue, dies der Natur entnommen scheinen wird. Von welchem Belang dies für den Maler sei, ersieht man daraus, dass, wenn sich in einem Geschichtsbilde das Gesicht eines wohlbekannten würdigen Mannes findet, dieses zuerst die Augen aller Beschauer des Bildes auf sich lenken wird, auch wenn die anderen Figuren von grösserer künstlerischer Vollendung und Gefälligkeit sind: solche

Wirkungskraft birgt das in sich, was der Natur entnommen ist.«⁶³ Was Alberti hier als Beweis für den großen Nutzen des Naturstudiums anführt, ist von der Forschung meist als Beleg für seine uneingeschränkte Zustimmung zu einer Praxis aufgefaßt worden, die in Florenz – mit nur geringem zeitlichem Vorsprung gegenüber dem Norden – um 1435 noch neu war und in größerem Ausmaß erst im letzten Drittel des Jahrhunderts üblich werden sollte⁶⁴. Alberti hat aber durchaus gewußt, daß das Porträt eines »conosciuto et degno huomo« im Historienbild die Einheit störte, wenn alles passend zur dargestellten Handlung wiederzugeben sei. Den Betrachter durch Anschaulichkeit zu überzeugen, war daher eher durch die Auswahl und Synthese vieler Naturstudien zu erreichen als durch die direkte Übernahme. Dies hatte Alberti im vorausgehenden Abschnitt am Gegensatz der antiken Maler Demetrius und Zeuxis erläutert. Während Demetrius mehr danach strebte, »die Gegenstände naturtreu als schön zu bilden«, habe Zeuxis die Schönheit seines Werk durch die Auswahl nach mehreren Modellen erreicht. Die nordischen Maler hätten sich demnach allesamt desselben Fehlers schuldig gemacht wie Demetrius: die Dinge so gemalt, wie sie waren⁶⁵.

Albrecht Dürer hat die Forderung nach dem Naturstudium in Anlehnung an die italienische Kunstliteratur mit besonderem Nachdruck vertreten. So dürfe erst der durch »viel Kunterfetten« geübte Maler, der »alle Ding auswendig« wisse, auf das Studium nach dem Modell verzichten: »Dann je genauer ein menschlich Bild dem lebendigen natürlichen Wesen nachgemacht würd, je besser dein Werk erscheint zu einem solchen Gebrauch, dorzu du sein notdorftig bist, auserwählt.«⁶⁶ Diese scharfe Ablehnung der Übernahme von Motiven aus einem Fundus von Mustern, die in Nürnberg geläufig war, enthält nur scheinbar eine Bestätigung des von Holbein und anderen Malern des 15. Jahrhunderts geübten Verfahrens. Denn der Text bezieht sich auf das Studium der menschlichen Proportion, legitimiert aber zugleich einen Umgang mit dem Modell, der von da an in der neuzeitlichen Malerei üblich bleiben und ein verändertes Verständnis von der Wirkungsweise des religiösen Bildes begleiten sollte.

Dies soll hier an einigen Beispielen aus Dürers Œuvre gezeigt werden. Zunächst: Dürer hat Studien nach dem Modell als Porträts bekannter Personen

oder als Vertreter ihres Standes ausschließlich bei denjenigen Themen verwendet, die traditionell ein derartiges Vorgehen erforderten. Die Verehrung der Muttergottes im »Rosenkranzfest« von 1506 und die »Anbetung der Dreifaltigkeit« im Landaueraltar von 1511 machen die Anwesenheit eines großen Publikums, darunter auch der Stifter, nötig⁶⁷. Beide Gemälde sind zudem keine Historien, es war daher möglich, in der Anbetung Personen verschiedenster Zeitalter und Stände, wenn auch hierarchisch von einander abgesetzt, auftreten zu lassen. Die Zeichnungen zum Rosenkranzfest können auch bei diesem scheinbar verwandten Vorgehen deutliche Unterschiede zu den Werken zeitgenössischer Maler erhellen. Signiert und damit der Erhaltung für wert befunden hat Dürer nur die großformatigen Pinselzeichnungen auf blauem venezianischem Papier⁶⁸. Trotz aller überzeugender Lebensnähe ist hier bereits mit einer Glättung, wenn nicht gar Typisierung zu rechnen, die Dürers Lehre von der Erfassung der menschlichen Natur in einer großen Vielfalt, aber von Typen, entsprach.

Die Probe aufs Exempel erlauben die Zeichnungen für ein Bildnis Willibald Pirckheimers von 1503. Die Silberstiftzeichnung, die das Modell vermutlich selbst mit einem drastischen griechischen Motto versehen hat⁶⁹, protokolliert Pirckheimers Gesichtszüge in ihrer ganzen »ungestalt«, verleiht dem Kopf aber trotz der strengen Wendung ins Profil durch den zum Sprechen geöffneten Mund eine außerordentliche Lebendigkeit (Abb. 26). Pirckheimers Physiognomie ist ein schlagendes Beispiel für jene Extreme, vor denen Dürer in seinen »Büchern von menschlicher Proportion« so eindringlich warnt: »Dann Etlich haben gross hocket lang und überhanget Nasen. Dargegen wiederum haben Etlich ganz kurz oder murret Nasen, aufgeworfen, dick, kolbet, die da zwischen den Augen tief hinein sind gedruckt, oder sie sind hoch eraussen der Stirnen geleich. Darnach haben Etlich tiefe kleine Äuglein oder hohe grosse boltzete Augen. Etlich thun ihre Augen eng auf wie ein Schwein und ziehen etwan ihr unters Glied mehr über sich dann die obern unter sich. Auch sind Etlich, die zerren ihr Augen zirkelsweit auf, also dass man in den ganzen Augstern sieht. Dann sind Etlichen ihr Augbraen hoch erhaben ob den Augen, den Andern liegen sie gar darauf oder hangen ihn daruber, und sind etlich Augbraen dünn, die andern dick ... Aber solche obbeschriebne Meinung dient als



27 Albrecht Dürer: Willibald Pirckheimer.
Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz

mehr zu Unterschied dann zu gestalt der Hübsche, doch muss man solche und dergelichen Ding wissen, also dass man aus viel Erfahrungen mancherlei lerne. Dann Niemand würd wol wissen, was ein gut Gestalt gibt, er wiss dann vor, was Ungestalt geb ...⁷⁰ Zeichnung und Text belegen Dürers glänzende Fähigkeit zur Beobachtung. In der Kohlezeichnung⁷¹, die Pirckheimers endgültiges Porträt vorbereitet, wird davon vieles zurückgenommen (Abb. 27). Bei aller Wiedererkennbarkeit des so charakteristischen Profils und kaum geschöner Fettleibigkeit wirkt der Dargestellte durch das Weglassen von Details und die veränderte Kopfhaltung jünger, straffer. Sogar im Bildnis erlaubt sich Dürer Veränderungen, die aus seiner großen Übung im Naturstudium resultieren und im Historien- wie Heiligenbild auf die treffende und die verbessernde Auswahl aus der Vielfalt der Erscheinungen zielen.

In dieser Weise kann er für seinen 1521 in Antwerpen gemalten Hl. Hieronymus⁷² auf ein Modell zurückgreifen (Abb. 28). Wie bei vielen Zeichnungen,



28 Albrecht Dürer: Hl. Hieronymus.
Lissabon, Museo de Arte Antigua

die Dürer während der niederländischen Reise in seine Skizzenbücher eintrug, scheint es auch bei den Studien nach dem 93jährigen Antwerpener um das Kuriosum gegangen zu sein; doch galt das Interesse hier nicht der fremden Tracht⁷³, sondern dem zur Rüstigkeit kontrastierenden Greisenalter des Dargestellten. »Der man ... alt 93 jor und gesunt und vermulich zw antorff«⁷⁴ ist sehr wahrscheinlich mit demjenigen identisch, den Dürer im Winter 1520/21 für das Modellsitzen entlohnte⁷⁵. Die Zeichnungen lassen vermuten, daß Dürer sein Modell mehrere Posen einnehmen ließ. So legte er in dem einen Blatt die Haltung fest und gab mit eiliger Lavierung die verschattete linke Schulter der Figur an. In der Ausführung entschied er sich aber für den Blick aus dem Bild, zu dem er sein Modell für die andere Zeichnung, eine reine Kopfstudie, angehalten hatte. (Abb. 29) Der doppelte Zeigegestus des Heiligen, der Kopf und Totenschädel als Memento mori parallelisiert, schon so ein reichlich expliziter Appell, wird noch einmal bestärkt. Der Verismus in der Wiedergabe des Modells geht hier einher mit einer Intensivierung der »Ansprache« des Betrachters. Es ist nicht mehr festzustellen,

welches der beiden möglichen Verfahren Dürer hier anwandte: die Abstraktion vom Naturvorbild zum Kopftypus⁷⁶ oder – wie Holbein – die Abbildung des typischen Kopfs. Glaubwürdig konnte dieses Porträt des Heiligen nur sein, wenn im Modell nur noch der charakteristische Typus – für die Weisheit hohen, aber nicht hinfalligen Alters – gesucht wurde, das Modell mithin anonym blieb – spätestens als das Bild mit seinem Besitzer nach Portugal abwanderte. Nur in der Illusion von Lebensnähe war der Appell des Memento mori wirksam, konnte der Zweck des Andachtsbildes – wie er im Blick heraus auf das einzelne Subjekt thematisiert wird – wieder erfüllt werden: nämlich durch das private Überdenken des Dargestellten (commemoratio) zum tätigen Nachvollzug des exemplarischen Heiligenlebens (imitatio) aufzufordern⁷⁷.

Das Eindringen des zeitgenössischen Publikums vertrug das religiöse Bild nur so lange, wie es als Summe zu meditierender Einzelheiten begriffen wurde. Die zahlreichen Anleitungen zur Meditation, die seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert in lateinischen und volkssprachlichen Fassungen aufkamen, sind nicht eigentlich narrativ wie die Evangelien, deren Text sie um eine Fülle von Einzelheiten erweitern⁷⁸. Die Erzählung wird nicht nur für die einzelnen Tagzeiten aufbereitet, sie wird auch durch zahlreiche Appelle an den Leser unterbrochen: er möge das gerade vorgestellte Detail auf die Person Christi hin bedenken. Daß die den Evangelien beigefügten Motive den Wirklichkeitsbezug steigerten, aber keinen Anspruch auf Wahrheit in der Heilsgeschichte erheben konnten, nicht historisch waren, sondern allein für die Ungeübten eine später zu überwindende Stufe der Meditation darstellten, wird häufig beteuert. Der große Spielraum, der der subjektiven Erfahrung des einzelnen gelassen wird, erklärt, warum zwar einzelne Motive der Texte in Bildern umgesetzt wurden, die Meditationstexte aber nie als Programmschriften für Bilder herangezogen wurden. Gemeinsam sind beiden Medien allein das Bemühen um Vollständigkeit und die Struktur, die Zerlegung in Einzelheiten, die von den Gläubigen ohne strikte Beachtung der chronologisch korrekten Abfolge memoriert werden. Das Bild, das nur auf dieser ersten Stufe der »imaginatio« von Nutzen sein sollte, konnte daher im äußersten Fall auf eine Sammlung von Zeichen reduziert werden. Dies gilt z.B. für die Arma Christi⁷⁹. Doch auch

in szenischen Darstellungen konnten Zeichen die Erinnerung an Ereignisse wachhalten, die nicht ausführlich wiedergegeben wurden. So erscheint der Hahn in Holbeins ›Vorführung Christi vor Pilatus‹ vom Kaisheimer Altar als Verweis auf die zuvor erfolgte Verleugnung Petri. Sie ist, wie Christi Verhör vor dem Hohepriester, am Kaisheimer Altar nicht als Einzelszene dargestellt. In derartigen Bildern, in denen die Einheit der Zeit und der Handlung nicht angestrebt war, konnten die nach dem Leben studierten Figuren als Stellvertreter der Gläubigen eine Rolle erhalten. 1504 tritt Holbein mit seinen Söhnen selbst ins Bild, nicht etwa wie wenige Jahre später Dürer, um das Gemälde selbstbewußt zu signieren, sondern um bei der Taufe des Saulus anwesend zu sein und den Betrachter auf das Ereignis hinzuweisen⁸⁰.

Schon Ludolf von Sachsen hatte auf die Gefahren der ›imaginatio‹ hingewiesen. »Glaube nicht, daß all das, was wir über die Worte und Taten Jesu meditieren können, geschrieben steht. Ich will sie Dir vielmehr so erzählen, wie sie sich ereignet haben oder wie sie sich nach frommen Glauben ereignet haben könnten, gewissen imaginativen Darstellungen zufolge, die der Geist auf verschiedene Weise wahrnimmt ... Denn die Hl. Schrift zu meditieren, zu verstehen und auszulegen, das können und glauben wir auf verschiedene Weise zu erfüllen, sofern es nicht gegen die Wahrheit des Lebens, der Gerechtigkeit oder der Lehre ist, d. h. wenn es nicht gegen den Glauben oder die guten Sitten verstößt.«⁸¹ Die Anliegen der Meditation hatten das Eindringen von Lebenswirklichkeit in das Zentrum der Bilder befördern können, so weit, daß die Diskrepanz zwischen Modell und Thema während der Reformationszeit ein wichtiges Argument der Bilderfeinde werden sollte. Wenn zuvor die Ausschmückung als Hilfsmittel gestattet war, wurde jetzt Ernst gemacht mit dem kanonischen Text der Evangelien⁸². Wenn den Bildern noch ein Nutzen zugebilligt wurde, dann hatten sie die ›res gestae‹ der Evangelien ohne ausschmückende, nicht auf dem Text beruhende Episoden zu vergegenwärtigen. Nicht nur die wohl bekannte Emanzipation der Kunst zur Wissenschaft, der Wettbewerb mit den Texten von der Parallelisierung mit der Rhetorik bis zum aristotelischen Einheitsbegriff des Dramas, sondern auch die neuen Ansprüche an die Darstellung der biblischen Historie haben zur Veränderung der religiösen Male-



29 Albrecht Dürer: Kopfstudie.
Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz

rei beigetragen. Erasmus wollte als Zutat zum Text nur noch genehmigen, was den Schauplatz beschreiben und damit zur näheren Bestimmung der Handlung beitragen konnte. An die Stelle der ›commemoratio‹ zahlreicher Umstände mußte so die Illusion von Wirklichkeit treten. Dies war – gleich ob es sich um die vielfigurige Historie oder um die Repräsentation der einzelnen verehrungswürdigen Gestalt handelte – nur durch die erzählerische Einheit des Bildes zu erreichen⁸³ und konnte daher nicht auf die Parerga beschränkt werden. Die Übertragung des Modellstudiums von den Nebenfiguren eines Publikums im Bild auf die Hauptakteure steigerte die Überzeugungskraft, sobald die Maler vom Modellporträt zum treffenden Typus fanden; sie verschob aber die ›res sacrae‹ in das Spannungsfeld zwischen Naturnachahmung und künstlerischer Einbildungskraft. Damit hatte die Imagination, die zugunsten der in der Schrift überlieferten Fakten eingeschränkt werden sollte, nur das Subjekt gewechselt. Den Ansprüchen der Theologen hat das neuzeitliche Historienbild daher nicht entsprechen können.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

- Falk, Tilman: Katalog der Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel, Teil 1. Das 15. Jahrhundert, Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweizer, die Basler Goldschmiederrisse, Basel/Stuttgart 1979
- Goldberg, Gisela: Staatsgalerie Augsburg, Städtische Kunstsammlungen Bd. 1, Altdeutsche Gemälde, München 1978
- Salm, Christian Altgraf zu/Goldberg, Gisela: Alte Pinakothek München. Katalog II. Altdeutsche Malerei, München 1963
- Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Augsburg 1965 (als Kat. Augsburg 1965)
- Landolt, Hanspeter: Das Skizzenbuch Hans Holbeins des Älteren im Kupferstichkabinett Basel, Olten/Lausanne/Freiburg 1960
- Lieb, Norbert/Stange, Alfred: Hans Holbein der Ältere, München 1960
- Winkler, Friedrich: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. 1–4, Berlin 1936–1939 (als W.)

ANMERKUNGEN

- ¹ Auf das dialektische Verhältnis von Werk und Beiwerk macht am Beispiel des Rahmens aufmerksam: Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 72 ff. Vgl. zur Landschaft als Parergon der Malerei im frühen 16. Jahrhundert Christopher S. Wood: *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1993, bes. S. 54 f.
- ² Erasmus: *Institutio christiani matrimonii*, 1526 (Opera omnia, Leiden 1706, ND), Sp. 696E–697A: »Loquax enim res est tacita pictura, et sensim irrepit in animos hominum. ... Etenim, quum pingunt aliquid ex Evangelica Historia, affingunt impias ineptias: velut quum exprimunt Dominum apud Martham ac Mariam exceptum convivio, interea dum Dominus loquitur cum Maria, fingunt Joannem adolescentem dum in angulo fabulantem cum Martha, Petrum exsiccantem cantarum. Rursus in convivio Martham a tergo assistentur Joanni, altera manu injecta humeris, altera velut irridente Christum, qui nihil horum sentiat. Item Petro jam vino rubicundum cyathum admovere labris. Et haec quum blasphemae sint et impia, tamen faceta multis videntur. De rebus Sacris, qualis debet esse sermo, talem decet esse et picturam. Si pictura caperis, quid potius convenit aedibus Christianis quam gesta Christi? quam exempla Sanctorum? Et si quid joci placet admiscere, sunt morales Apologi, sunt innumerabiles arborum, herbarum, florum et animantium formae.« Vgl. Erwin Panofsky: *Erasmus and the Visual Arts*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969, S. 211, Anm. 30. Der letzte Satz wird von Panofsky nicht zitiert. Vgl. P. K. F. Moxey: *Erasmus and the Iconography of Pieter Aertsen's Christ in the House of Martha and Mary in the Boymans-van-Beuningen Museum*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 1971, S. 335 f.
- ³ Von menschlicher Proportion, 1528, Buch III (H. Rupprich (Hg.): *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, Bd. 3, Berlin 1969, S. 293).
- ⁴ Robert Suckale: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, *Städel-Jahrbuch N. F.* 6, 1977, S. 177–208; Hans Belting: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981; Frank O. Büttner: *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983; Hans Belting/Dagmar Eichberger: *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983; Robert Suckale: *Süd-deutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild*, in: W. Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart 1990, S. 15–34; Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; Hans Belting/Christine Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994; Robert Suckale: *Rogier van der Weyden. Die Johannestafel. Das Bild als stumme Predigt*, Frankfurt 1995, S. 42 ff.
- ⁵ Z. B. in Jan van Eycks »Kreuztragung«, vgl. Belting/Eichberger 1983 (wie Anm. 4), S. 126 f. Vgl. auch die »Orientalenköpfe« Schongauers.
- ⁶ Vgl. die Berichtsbände zu den Kolloquien »Le Dessin sous-jacent dans la peinture, 1 ff. (1975), Louvain-la-Neuve 1979 ff.; außerdem Maryan Ainsworth: *Northern Renaissance Drawings and Underdrawings: A Proposed Method of Study*, *Master Drawings* 27, 1989, S. 5–38.
- ⁷ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, um 1445–1450. Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and its Character*, Cambridge (Mass.) 1953, S. 276 ff.; Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 4), Nr. 96 f, Nr. 99, S. 183.
- ⁸ Der Zusammenhang von Vorzeichnung und Tafelbild ist innerhalb der altniederländischen Malerei nur im Bildnis des Kardinals Albergati überliefert. Vgl. Panofsky 1953 (wie Anm. 7), Abb. 263 (Wien, Kunsthist. Museum) und Abb. 264 (Dresden, Kupferstichkabinett); Belting/Kruse 1994 (wie Anm. 4), Nr. 34 f., S. 148.
- ⁹ Craig Harbison: *Visions and Meditations in Early Flemish Painting*, *Simiolus* 15, 1985, S. 87–118.
- ¹⁰ Panofsky 1953 (wie Anm. 7), S. 264 f. Zum Berner Teppich: Anna Maria Cetto: *Der Berner Trajan- und Herkinbald-Teppich*, *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* 43/44, 1963/64, S. 3–230; André von Mandach: *Der Trajan- und Herkinbald-Teppich. Die Entdeckung einer internationalen Porträtgalerie des 15. Jahrhunderts*, Bern 1987; Alfred Neumeier: *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.
- ¹¹ Wien, Kunsthistorisches Museum. Alois Riegl: *Das holländische Gruppenporträt [1902]*, Wien 1931, S. 7–22.
- ¹² Zum folgenden vgl.: John Pope-Hennessy: *The Portrait in the Renaissance*, London 1966; Büttner 1983 (wie Anm. 4). Zur Privatisierung religiöser Bilder generell: Belting 1990 (wie Anm. 4), S. 405 ff., S. 458 ff.

- ¹³ Ludolf von Sachsen: *Vita Jesu Christi*, hg.v. A.-C. Bolard, Paris/Rom 1865, S.4: Et ideo quamvis multa ex his tanquam in praeterito facta narrantur, tu tamen omnia tanquam in praesenti fierent, mediteris: quia ex hoc majorem sine dubio suavitate gustabis. Lege ergo quae facta sunt, tamquam fiant. Pone ante oculos gesta praeterita tanquam praesentia, et sic magis sapida senties et jucunda. Zur theologischen Begründung vgl. Walter Baier: Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen der Vita Christi des Ludolf von Sachsen, Salzburg 1977, Bd. 3, S.462 ff. Vgl. auch Pseudo-Bonaventura: *Meditationes vitae Christi* zu Verkündigung und Anbetung der Könige (Isa Ragusa/Rosalie B. Green: *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Paris, BN. Ms. Ital. 115, Princeton 1961, S.15, S. 50).
- ¹⁴ Die Flügel des Retabels befinden sich in der Alten Pinakothek zu München (Christian A. zu Salm/Gisela Goldberg: *Alte Pinakothek München*. Katalog II. Altdeutsche Malerei, München 1963, S.96 ff.). Das Skizzenbuch in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel war in Einzelblätter aufgelöst. Die ursprüngliche Reihenfolge konnte von Hanspeter Landolt rekonstruiert werden (H. Landolt: *Das Skizzenbuch Hans Holbeins des Älteren im Kupferstichkabinett Basel*, Olten/Lausanne/Freiburg 1960). Holbein hatte das im folgenden beschriebene Verfahren bereits früher angewendet, doch sind nur wenige seiner älteren Silberstiftzeichnungen überliefert: für den Epitaph der Schwester Vetter (Augsburg, Staatsgalerie, Goldberg 1978, S.69 ff.) die Vorzeichnung zum *Bildnis der Veronika Vetter* (Wolfegg, Lieb/Stange 1960, Nr.156, Abb.233); für den Frankfurter Dominikaneraltar die folgenden Blätter: *Porträt Johannes von Wilnau* (Bamberg, Staatl. Bibliothek; Inv. I.A.7, Lieb/Stange 1960, Nr.159, Abb.236); *Bildnis eines Dominikaners* (Dessau, Staatl. Galerie; Lieb/Stange 1960, Nr.158, Abb.235; Petrus von Mailand ?); *zwei Mönche*, Silberstift, erheblich überarbeitet (Wolfegg, Lieb/Stange 1960, Nr.109, Abb.186; Apostel im Abendmahl).
- ¹⁵ *Mann mit Haube*, Silberstift (Basel, Lieb/Stange 1960, Nr.175, Abb.252; Landolt 1960, Bd.1, S.89 ff.); *Alter Mönch/Mann mit Salbgefäß*, (Basel, Lieb/Stange 1960, Nr.162, Abb. 239; Landolt 1960, Bd.1, S.84 f.).
- ¹⁶ *Mann mit federbesetzter Haube hinten rechts* (Basel, Lieb/Stange 1960, Nr.172, Abb.249; Landolt 1960, Bd.1, S.98 f.); *Mann mit langem glatten Haar rechts* (Basel, Lieb/Stange 1960, Nr.174, Abb.251; Landolt 1960, Bd.1, S.104). Im folgenden eine Liste der Silberstiftzeichnungen zum Kaisheimer Altar im Kupferstichkabinett/Basel:
Christus vor Pilatus: Handstudien (Lieb/Stange 1960, Nr.143, Abb.220; Landolt 1960, Bd.1, S.121 ff.)
Dornenkrönung: Handstudien (Lieb/Stange 1960, Nr.143, Abb.220, Landolt 1960, Bd.1 S.40, S.121 ff.)
Ecc Homo: Handstudien (Lieb/Stange 1960, Nr.143, Abb.220; Landolt 1960, Bd.1, S.121 ff.); *Handstudien* (Lieb/Stange 1960, Nr.141, Abb.218; Landolt 1960, Bd.1, S.123 ff.); *Signatur* (Landolt 1960 Bd.1, S.111, »Jhs / Depictum per magistrum Johannem / holpain augustensem 1502«. Auf demselben Blatt Abrechnung Holbeins über insgesamt 463 Gulden und ein Scheffel Korn, zwischen 23.4. und 25.12., zum Kaisheimer Altar)
- Kreuztragung: Mann mit der Hellebarde*, Sigmund Holbein (Lieb/Stange 1960, Nr.227, Nr.228, Abb.305 f., Zeichnungen in Berlin und London)
Marietod: Apostel mit der Schriftrolle (Lieb/Stange 1960, Nr.164, Abb.242; Landolt 1960, Bd.1, S.86)
Apostel rechts neben Jakobus (Lieb/Stange 1960, Nr.160, Abb.237; Landolt 1960, Bd.1, S.118 ff., verwendet auch im Dominikaneraltar und im Katharinenaltar)
Füße des knienden Apostels (Lieb/Stange 1960, Nr.140, Abb.217; Landolt 1960, Bd.1, S.102)
aufgeschlagenes Buch (Lieb/Stange 1960, Nr.136, Abb.213; Landolt 1960, Bd.1, S.41, S.107 ff.).
- ¹⁷ Landolt 1960, Bd.1, S.33, identifiziert die Mönche des Basler Skizzenbuchs als Benediktiner aus St. Ulrich und Afra; diese trugen jedoch eine andere Ordenstracht, wie spätere Holbeinzeichnungen erweisen. Die frühen Zeichnungen für den Kaisheimer Altar zeigen also Zisterzienser; sie werden Holbein bei einem seiner Aufenthalte im Kloster (vgl. fol.20r) Modell gegessen haben. Es ist möglich, daß Holbein für die Zeit der Arbeit am Retabel seine Werkstatt in Kaisheim oder Nördlingen aufschlug, wie dies im Fall des Frankfurter Dominikaneraltars und für die Aufenthalte im Elsaß 1509 und 1524 bezeugt ist.
- ¹⁸ Lieb/Stange 1960; Christian Beutler/Günther Thiem: *Hans Holbein der Ältere*. Die spätgotische Altar- und Glasmalerei, Augsburg 1960; Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Augsburg 1965.
- ¹⁹ Tilman Falk: *Notizen zur Augsburger Malerwerkstatt des Älteren Holbein*, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 30, 1976, S.3–20; Derselbe: *Katalog der Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel*, Teil 1. Das 15. Jahrhundert, Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweizer, die Basler Goldschmiederrisse, Basel/Stuttgart 1979.
- ²⁰ Z.B. Petrarca, *Griseldis* sowie *De claris mulieribus*, beide bei Johann Zainer 1473 (Albert Schramm: *Der Bilderschmuck der Frühdrucke* 5, Drucke von Johann Zainer in Ulm, Leipzig 1923, Taf.3/4 und Taf.6, Nr.18; Peter Amelung: *Der Frühdruck im deutschen Südwesten*, Bd.1, Ulm, Stuttgart 1979, Nr.11 und Nr.9, S.76 ff.); Rodericus Zamorensis: *Spiegel des menschlichen Lebens* (Schramm Bd.2, Drucke von Günther Zainer in Augsburg, 1920, Taf.94 ff.; vgl. Ernst Weil: *Der Ulmer Holzschnitt des 15. Jahrhunderts*, 1923, Abb.15); Ludwig Schongauer zugeschrieben: *Altar aus dem Wengen kloster* (Alfred Stange: *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer* II, München 1970, S.130, Nr.599; Bruno Bushart: *Studien zur altdeutschen Malerei. Ergänzungen und Berichtigungen zu Alfred Stange »Deutsche Malerei der Gotik«, VIII. Band, Zeitschrift für Kunstgeschichte* 22, 1959, S.142: Boccacciomeister).
- ²¹ *Kat. Augsburg 1965*, Nr.10, S.64; vgl. z.B. die Medaille Pisanellos zu Vittorino da Feltré (Georg Habich: *Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart/Berlin 1922, S.38 f., Taf.11,1) sowie das Gemälde im Urbiner Studiolo von Justus van Gent und Pedro Berruguete (Micheline Comblen-Sonkes/Philippe Lorentz: *Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux*. 17. Musée du Louvre/Paris, Brüssel 1995, S.95 ff., bes. S.125 f., Taf.144).

- ²² Als Joachim in ›Mariae Tempelgang‹ (L. 52), eine Szene, die mit Holbeins ›Tempelgang‹ vom Weingartner Altar weitgehend übereinstimmt, als Joseph in der ›Vermählung‹ (L. 53). Zum Verhältnis Holbein – Meckenem vgl. Fritz Koreny: Das Marienleben des Israhel van Meckenem. Israhel van Meckenem und Hans Holbein d. Ä., in: Israhel van Meckenem und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts, Bocholt 1972, S. 51–70.
- ²³ Lieb/Stange 1960, Abb. 19. Die Vorlage für die Figur samt dem stützenden Johannes entstammt vielleicht Dirc Bouts' ›Passionsaltar‹ in Granada (Belting/Kruse 1994, wie Anm. 4, Nr. 140 f., S. 207 f.).
- ²⁴ Colin Eisler: Aspects of Holbein the Elder's Heritage, in: FS Gert van der Osten, Köln 1970, S. 149–158, Abb. 1 f.
- ²⁵ Lieb/Stange 1960, Nr. 29d, Abb. 97.
- ²⁶ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- ²⁷ Beutler/Thiem 1960, wie Anm. 18, S. 83 f.; Kat. Augsburg 1965, Nr. 186, S. 159, Abb. 187.
- ²⁸ H. A. Schmid: Holbein-Studien, Zeitschrift für Kunstgeschichte 10, 1941/42, S. 14.
- ²⁹ Vgl. Peter Halm: Hans Burgkmair als Zeichner, Teil 1: Unbekanntes Material und neue Zeichnungen, Münchner Jahrbuch 13, 1962, S. 75–162; Fritz Koreny: Hans Burgkmair d. Ä. – unbekannte Zeichnungen. Überlegungen zu einem verlorenen Werk altniederländischer Malerei, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 78, 1982, S. 35–68.
- ³⁰ Lieb/Stange 1960, Nr. 74, Abb. 152 f.; Falk 1979, S. 79, Nr. 164; zum Verhältnis zu Hugo van der Goes vgl. Friedrich Winkler: Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964, S. 21, Anm. 1. Die Pose des Mohrenkönigs mit seinem Pagen geht auf eine Komposition Jan van Eycks zurück (Anne Markham-Schulz: The Columba-Altarpiece and Roger van der Weyden's Stylistic Development, Münchner Jahrbuch 22, 1971, S. 63 ff., Abb. 9).
- ³¹ Edmund Schilling: Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main. Katalog der deutschen Zeichnungen. Alte Meister, München 1973, Bd. 1, Nr. 114, S. 31 ff.; Eduard His (Hg.): Hans Holbeins's des Älteren Feder- und Silberstiftzeichnungen in den Kunstsammlungen zu Basel, Bamberg, Dessau, Donaueschingen, Erlangen, Frankfurt a. Main, Kopenhagen, Leipzig, Sigmaringen, Weimar, Wien, Nürnberg 1885, Taf. 3 und 49; auch für dieses Werk diente ein (verlorenes) Retabel des Hugo van der Goes als Vorlage (Winkler 1964, wie Anm. 30, S. 189). Die Prominenz der Augsburger Patrone, der Hll. Magdalena und Katharina sowie das Auftreten des Hll. Dominikus macht die Bestimmung des Retabels für eine Augsburger Dominikanerkirche (St. Magdalena, St. Katharina) wahrscheinlich.
- ³² Signiert sind nur wenige Zeichnungen: die Apostel Petrus und Paulus (Berlin, Kupferstichkabinett; Kat. Augsburg 1965, Nr. 68, S. 103, Abb. 68); eine Serie mit zehn Heiligen (Basel, Kupferstichkabinett, Lieb/Stange 1960, Nr. 63–72, Abb. 141–150; Falk 1979, Nr. 152–161 mit der Bestimmung als Buchillustration); Muttergottes und Christus als Salvator (Wien, Albertina, Lieb/Stange 1960, Nr. 55 f., Abb. 133 f.), sowie die trauernde Maria und Johannes, Kopien nach Holbeins Zeichnungen, Entwürfen oder Nachzeichnungen nach Statuetten. Die zugehörige ›Magdalena‹ ist nicht signiert (Basel, Kupferstichkabinett, Lieb/Stange 1960, Nr. 60 f., Nr. 87, Abb. 138 f., Abb. 168; Falk 1979, Nr. 230–232). Die Zeichnungen unterscheiden sich in der Technik erheblich. Die Form und der Ort der Signatur sind allerdings – im Gegensatz zu den Gemälden – identisch: ein Monogramm aus einem unten im Zentrum angebrachten ›H‹.
- ³³ Berlin, Kupferstichkabinett, recto und verso desselben Blatts; Lieb/Stange 1960, Nr. 119 f., Abb. 196 f. Für den zugrundeliegenden Porträttypus vgl. Kunsthistorisches Museum. Katalog der Gemäldegalerie. Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, Wien 1982, Kat. Nr. 20, S. 62, Abb. 38. Das Bild zeigt den 7jährigen Karl v., es ist demnach 1507 gemalt. Die Kopie nach einem Bildnis der Maria von Burgund läßt sich aus dem Frankfurter Blatt zum Allerheiligenretabel sowie aus einer ebenfalls in Frankfurt aufbewahrten Teilkopie nach diesem Blatt erschließen (Schilling 1973, wie Anm. 31, Nr. 114, Nr. 116, S. 3 ff.). Für den Porträttypus vgl. Kat. Porträtgalerie 1982, Nr. 193 f., S. 225 ff.
- ³⁴ Zur Visierung und ihrer Funktion vgl. Hans Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923, S. 26 f., S. 36–54.
- ³⁵ Eichstätt, Diözesanmuseum (Lieb/Stange 1960, Nr. 3c, Abb. 6) und Basel, Kupferstichkabinett (Lieb/Stange 1960, Nr. 50, Abb. 128; Falk 1979, Nr. 145).
- ³⁶ Über die Übertragungsverfahren, die Holbein d. Ä. anwandte, ist nichts bekannt. Unterzeichnungen sind mit bloßem Auge sichtbar, aber bisher nicht dokumentiert. Zu den von Holbein d. J. praktizierten Verfahren vgl. Jürg Meyer zur Capellen: Hans Holbeins ›Lais Corinthiaea‹, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41, 1984, S. 22–33; Maryan Ainsworth: ›Paternes for phisoneamyses‹: Holbeins's portraiture reconsidered, Burlington Magazine 132, 1990, S. 173–186.
- ³⁷ Die einzige Ausnahme bildet als Clair-Obscur-Zeichnung auf braunrotem Grund der 1508 datierte Marien Tod, wohl die Außenseite eines rechten Flügels für ein Retabel (Basel, Kupferstichkabinett, Falk 1979, Nr. 165).
- ³⁸ Das Gemälde aus der Dominikanerinnenkirche St. Katharina, Augsburg, Staatsgalerie (Lieb/Stange 1960, Nr. 15, Abb. 38; Goldberg 1978, S. 131 ff.); die Zeichnungen in Basel, Kupferstichkabinett (Lieb/Stange 1960, Nr. 57 f., Abb. 135 f.; Falk 1979, Nr. 150 f.). Beide Zeichnungen sind beschnitten, Reste der unten bzw. oben angrenzenden Szenen sind noch erkennbar.
- ³⁹ Daß Holbein gelegentlich Schwierigkeiten hatte, den zuvor gesetzten Rahmen einzuhalten, zeigen auch die Hll. Christophorus und Georg in Basel (Falk 1979, Nr. 152 f.). Sie sind im übrigen die einzigen aus der zehn Blatt umfassenden Serie, in denen die Standfläche freihändig, nicht mit dem leicht auf den Rahmen abzapfenden Zirkel angelegt wurde.
- ⁴⁰ Basel, Kupferstichkabinett (Lieb/Stange 1960, Nr. 106, Abb. 183; Falk 1979, Nr. 165). Für den Johannes vgl. den *Kopf eines niederblickenden jungen Mannes*, ebenfalls in Basel (Lieb/Stange 1960, Nr. 155, Abb. 231; Falk 1979, Nr. 170), für den älteren Apostel mit Buch ganz links ein Blatt in Bamberg, Staatsbibliothek (Lieb/Stange 1960, Nr. 287, Abb. 359).
- ⁴¹ Privatbesitz, Lieb/Stange 1960, Nr. 218, Abb. 296. Vgl. Schilling 1973 (wie Anm. 31), S. 31 ff.

- ⁴² Zum umgekehrten Ergebnis kommt Landolt 1960, S. 19 f.: das Verfahren sei »so zu denken, daß der Akt der künstlerischen Gestaltung durch das Modell (nicht durch die Konzeption des Tafelbildes) provoziert wurde und daß das Resultat, die Zeichnung, bei Gelegenheit und mit der Absicht der Verlebendigung für Tafelbilder (und dort vor allem für Assistenzfiguren) Verwendung fand.«
- ⁴³ Zeichnungen in Paris (Louvre) und Berlin (Kupferstichkabinett). Vgl. Edeltraut Rettich: Bernhard Strigel. Herkunft und Entfaltung seines Stils, Diss. Freiburg, Freiburg 1965, S. 159, S. 199 ff.; Gertrud Otto: Bernhard Strigel, München 1964, Abb. 16 f., Abb. 158 f.
- ⁴⁴ Dieses Motiv kehrt wieder im Henker der »Paulsbasilika« (1503/04, Lieb/Stange 1960, Nr. 24a, Abb. 88).
- ⁴⁵ Z. B. Martin Schongauer (L. 32); Meckenem (L. 160); Meckenem (L. 280, nach Holbein?). Vgl. auch den Salvator mitsamt umlaufender Inschrift im Augsburger Plenar, Augsburg, Günther Zainer, 1473 (Schramm (wie Anm. 20) Bd. 2, Nr. 299). Holbeins Interesse an »wahren Abbildern« Christi und der Muttergottes bezeugen die Zeichnungen in der Albertina, Wien (Lieb/Stange 1960, Nr. 55 f., Abb. 133 f., zur Vorlage vgl. George F. Hill: The Medallion Portraits of Christ, the False Shekels, the Thirty Pieces of Silver, Oxford 1920; Georg Habich: Zum Medaillenportrait Christi, Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde 2/3, 1920/21, S. 69–78). Das Christusbild rekonstruiert hier die Züge Christi nach dem Lentulusbrief, der 1500 und 1511 mit Holzschnitten Hans Burgkmairs (H. 52 (B. 20), H. 55) gedruckt wurde (zum Text vgl. E. von Dobschütz: Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende, Leipzig 1899, Bd. 2, S. 308***ff.). Vgl. auch die Kopie nach der Madonna del Popolo, Hindelang (1493, Lieb/Stange 1960, Nr. 6, Abb. 9; Peter Strieder: Hans Holbein der Ältere und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von S. Maria del Popolo, Zeitschrift für Kunstgeschichte 28, 1953, S. 252–267).
- ⁴⁶ Vgl. für die Wendung der Christusfigur in die Vorderansicht, bei sonst deutlicher Anlehnung an den Bildtypus Martin Schongauers (L. 20) auch das Blatt aus der Passionsfolge des Meisters A. G. (B. 5).
- ⁴⁷ Vielleicht kannte Holbein dieses Prinzip nur aus der schwächeren Spiegelung in der »Passion« des Meisters A. G. So zeigt nicht nur die »Gefangennahme«, sondern auch das »Verhör durch Kaiphas« Motive aus dessen Passion (Verhör durch Pilatus, Christus und der Anführer der Soldaten, B. 6), die sich bei Martin Schongauer nicht finden.
- ⁴⁸ Zum Malchus mit Helm als Motiv nach Ludolf von Sachsen und oberdeutschen Bearbeitungen vgl. Dietmar Lüdke: Der Meister der Karlsruher Passion und sein Werk, in: Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Karlsruhe 1996, S. 45; Stefan Roller: Ein verlorenes Werk des Meisters der Karlsruher Passion, ebenda, S. 132 ff.
- ⁴⁹ Lieb/Stange 1960, Nr. 17c, Abb. 51. Heinrich Weizsäcker: Die Kunstschatze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt am Main, 1923, Taf. 1–9.
- ⁵⁰ Lieb/Stange 1960, Nr. 21, Abb. 71.
- ⁵¹ Elisabeth Roth: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Berlin 1958, S. 129 ff., beschreibt derartige Formen der Bilderzählung als Eigenart der spätgotischen Tafeln und führt sie auf den Wunsch »viel sehen zu wollen« zurück.
- ⁵² Norfolk, Chrysler Museum und Berlin, Kupferstichkabinett (Wolfgang Pfeiffer: Das Patrizierporträt der Sammlung Chrysler von Hans Holbein d. Ä., Pantheon 24, 1966, S. 140 ff.; Bruno Bushart: Hans Holbein der Ältere, Augsburg 1987, S. 124 f.; Lieb/Stange 1960, Nr. 260, Abb. 334).
- ⁵³ Fedja Anzelewsky: Dürer. Werk und Wirkung, Erlangen 1988, Abb. 56/57.
- ⁵⁴ Goldberg 1978, S. 82 ff.
- ⁵⁵ Lieb/Stange 1960, Nr. 186, Abb. 265; Nr. 178, Abb. 255; Nr. 187, Abb. 266; Nr. 188, Abb. 267. Nr. 188 (Kopenhagen) ist Kopie von Nr. 187, Berlin. Eine weitere Kopie des Profilbildnisses (in brauner Feder) liegt in Paris (Emmanuel Starcky: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins des écoles du nord. Supplément, Paris 1988, Nr. 38, S. 47).
- ⁵⁶ Auch für die Kreuzigung Petri ist eine Kopfstudie erhalten: schlafender alter Mann, Silberstift (Berlin, Kupferstichkabinett, Lieb/Stange 1960, Nr. 283, Abb. 365).
- ⁵⁷ Die Ulrichsvita wurde 1516 im Auftrag des Klosters St. Ulrich und Afra in lateinischer und deutscher Ausgabe von Silvanus Otmar gedruckt (Gloriosorum Christi confessorum Uldarici et Symperti, nec non beatissime martyris Aphre ... historie, nicht paginiert).
- ⁵⁸ Augsburg, Staatsgalerie. Goldberg 1978, S. 76 ff. Zur Datierung um 1508 vgl. S. 79. Zeichnungen: Profilbildnis eines bärtigen Mannes, Silberstift, weiß gehöhlt, mit Tusche überarbeitet (Berlin, Kupferstichkabinett, Lieb/Stange 1960, Nr. 281, Abb. 366; Kat. Augsburg 1965, Nr. 90, Abb. 95); derselbe Mann in Dreiviertelansicht, mit Kappe, Silberstift (Mailand, Ambrosiana, Lieb/Stange 1960, Nr. 282, Abb. 367); derselbe Mann en face, Silberstift (Donaueschingen, Fürstenbergische Galerie; His 1885 (wie Anm. 36), Nr. xxix; Elisabeth Kodlin-Kern: Die Bildniszeichnungen Hans Holbeins d. Ä. Ein Deutungsversuch ihres künstlerischen Gehaltes, Diss. Basel 1952, Lörrach 1953, S. 52; nicht bei Lieb/Stange).
- ⁵⁹ Vgl. Joseph L. Koerner: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago/London 1993, S. 104 ff.; Belling/Kruse 1994 (wie Anm. 4), S. 53 ff.
- ⁶⁰ Vgl. Anm. 45.
- ⁶¹ Zwingli: Auslegung des 20. Artikel, 1523 (Werke II, S. 218) und Eine Antwort, Valentin Compar gegeben, 1525 (Werke IV, S. 145 f.). Zur Deutung unter Bezug auf die Kleiderordnungen der oberdeutschen Städte vgl. Michael Baxandall: The Limestone Sculptors of Renaissance Germany, New Haven/London 1980, S. 88 ff.
- ⁶² Erasmus, Modus orandi, 1524, Opera Bd. V (wie Anm. 2), Sp. 1120A–1121B: ... deinde sanctos non ea forma representatos, quae ipsis digna sit. Siquidem pictor expressurus Virginem Matrem, aut Agatham, nonnunquam exemplum sumit a lasciva meretricula; et expressurus Christum aut Paulum, proponit sibi temulentem quempiam ac nebulonem. Sunt enim imagines quae citius provocant ad lasciviam, quam ad pietatem.
- ⁶³ Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, übersetzt, erläutert ... von Hubert Janitschek, Wien 1877, S. 152.

- (della pittura). Im lateinischen Text, hg. von Cecil Grayson, London 1972, S.100.
- ⁶⁴ Z. B. Enrico Castelnuovo: Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft [1973], Frankfurt 1993, S.25 ff. Die umfassendste Analyse des Phänomens enthält Creighton Gilbert: Rezension zu John Pope-Hennessy 1966, Burlington Magazine 110, 1968, S.278–285.
- ⁶⁵ Alberti 1877 (wie Anm. 63), S.150 ff., Alberti 1972 (wie Anm. 63), S.98.
- ⁶⁶ Entwurf zum ›Ästhetischen Exkurs‹, K.Lange/F.Fuhse: Dürers Schriftlicher Nachlaß, Halle 1893, S.246 f. Vgl. auch die ›Vier bücher von menschlicher Proportion‹ 1527, Lange/Fuhse 1893, S.226. Dazu: Erwin Panofsky: Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener, Berlin 1915, S.174 ff.
- ⁶⁷ Prag, Nationalgalerie (Fedja Anzelewsky: Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1991, Nr. 93, S.191 ff.); Wien, Kunsthistorisches Museum (Anzelewsky 1991, Nr.118, S.230 ff.; zuletzt: Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum Wien, Wien/Mailand 1994).
- ⁶⁸ Friedrich Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd.1–4, Berlin 1936–1939, Nr.382, Nr.380.
- ⁶⁹ W.268. Vgl. zuletzt Fedja Anzelewsky/Hans Mielke: Kritischer Katalog der Zeichnungen. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984, S.35, Nr.32.
- ⁷⁰ Dürer 1528, nach Lange/Fuhse 1893 (wie Anm. 66), S.211 f.
- ⁷¹ W.270; Anzelewsky/Mielke 1984 (wie Anm. 69), S.37, Nr.34.
- ⁷² Lissabon, Museu nacional de Arte antiga; das Verhältnis zum Hl. Hieronymus des Quinten Massys ist umstritten. Für eine frühe Datierung des Massys plädiert u.a. Larry Silver: The paintings of Quinten Massys with Catalogue raisonné, Oxford 1984, Nr.28, S.218 f., für den Zusammenhang mit der Pastoraltheologie des Erasmus S.115 f. Für Dürers Anrecht auf die Erfindung des Typus vgl. besonders Erwin Panofsky: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers (1943), München 1977, S.183 f., Anzelewsky 1991 (wie Anm. 67) Nr.162, S.263 ff.
- ⁷³ Z. B. Blatt mit zwei Frauen aus Bergen und Ter Goes, W. 770.
- ⁷⁴ W. 788.
- ⁷⁵ Tagebuch der niederländischen Reise, hg.v. Hans Rupprich: Dürer. Schriftlicher Nachlaß, Berlin 1956, Bd.1, S.164, Z.55 f.: »Item hab 3 stüber dem mann geben, den ich conterfet hab.« Keine Einigkeit besteht in der Frage, ob überhaupt eine oder welche der beiden Kopfstudien nach dem Leben gezeichnet wurde, denn Dürer verwendete hier große Blätter violett grundierten Papiers und zeichnete darauf mit dem Pinsel in Schwarz und weißer Höhlung, wogegen die Skizzenbücher in Silberstift oder Feder ausgeführt sind (zusammenfassend zu diesem Problem: Anzelewsky/Mielke 1984, wie Anm.69, S.107 f., Nr.104.). Nur noch einmal hat Dürer während seines Aufenthalts in Antwerpen eine ähnliche Technik verwendet: für das Porträt seines Freundes Rodrigo de Almada, dem er den Hieronymus schenken sollte (W. 813, zuletzt Anzelewsky/Mielke 1984, S.108 f., Nr.105). Vgl. Tagebuch der niederländischen Reise, Rupprich 1956, Bd.1, S.167, Z.292 ff., S.166, Z.233 ff. (beides Einträge nach dem 16.3.1521). Diese Zeichnung kann in Anwesenheit des Modells begonnen sein, wurde aber in den Details der Kleidung, etwa der raffinierten Wiedergabe des Pelzkragens als Negativ aus dem dunklen Grund zu einer brillanten Demonstration der Clair-Obscur-Technik. Das Hell-Dunkel hat Dürer in den Studien für den Hieronymus dagegen ausschließlich zur Darstellung der plastischen Werte auf dem relativ dunklen Papier eingesetzt.
- ⁷⁶ Vgl. dazu auch die Studien zum Helleraltar, W. 448–465.
- ⁷⁷ Vgl. Fritz Oskar Schuppisser: Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern, in: Walter Haug/Burghart Wachinger: Die Passio Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Tübingen 1993, S.174 ff.
- ⁷⁸ Belting 1981, (wie Anm.4), S.77 ff.
- ⁷⁹ Suckale 1977 (wie Anm.4), bes.S.188 ff.
- ⁸⁰ Basilica San Paolo fuori le mura, Augsburg, Staatsgalerie; Goldberg 1978, S.151 ff.; zu Formen der Signatur besonders bei Dürer vgl. Koerner 1993 (wie Anm.59), S.104 ff., bes.S.112 ff.
- ⁸¹ Ludolf von Sachsen 1865 (wie Anm.13), S.4: Nec credas quod omnia quae Christum dixisse vel fecisse meditari possumus scripta sunt, sed ad majorem impressionem ea tibi sic narrabo prout contingerunt, vel contingisse pie credi possunt, secundum quasdam imaginativas repraesentationes, quos animus diversimode percepit. ... Nam circa divinam Scripturam meditari, intelligere, et exponere, multifarie possumus prout credimus expedire, dummodo non sit contra veritatem vitae, vel justitiae, aut doctrinae, id est, non sit contra fidem, vel bonos mores. Grundlage dieser Auffassung ist Jh 21, 25: Sunt autem et alia multa quae fecit Iesus. Quae si scribantur per singula, nec ipsum arbitror mundum capere eos qui scribendi sunt libros.
- ⁸² Hermann Schüssler: Der Primat der Heiligen Schrift als theologisches und kanonistisches Problem im Spätmittelalter, Wiesbaden 1977, S.74 ff., S.270 ff.; Schuppisser 1993 (wie Anm.77), S.185, am Beispiel Gert Grootes, S.186.
- ⁸³ Zum Verhältnis von Zeit und Ort, am Beispiel Jan van Eycks: Belting/Eichberger 1983 (wie Anm.4), S.54 ff.