Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 24 (1922)

Heft: 4

Artikel: Zu den Vorbildern Urs Grafs

Autor: Parker, Karl Th.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160132

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

Zu den Vorbildern Urs Grafs.

Von Dr. *Karl Th. Parker.*

Das Kapitel über Entlehnungen und Reminiszenzen in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts ist ein ebenso unerfreuliches wie umfangreiches, gewinnt man doch im allgemeinen recht wenig von diesen Nachweisen einer mehr oder minder engen und skrupellosen Verwertung fremder Vorbilder. Da einerseits die Zahl dieser Erscheinungen Legion ist, andrerseits die Anschauungen der damaligen Zeit über geistiges Eigentum von den heutigen völlig abweichend sind, so haben eben die in Frage stehenden Feststellungen meist weder den Reiz des Ungewöhnlichen noch die weitere Bedeutung, die man ihnen gelegentlich zumißt. Wollte man einem Künstler wie Urs Graf die geborgten Federn systematisch ausrupfen, so hätte das allenfalls noch den Sinn, eine ungewöhnlich originelle und markante Gestalt von allem Wesensfremden entledigt vor sich zu sehen. Diese Absicht liegt mir indes fern, und ich gedenke nur auf einige wenige Beispiele der Entlehnung einzutreten, weil mir diese ausnahmsweise von Bedeutung und Interesse zu sein scheinen.

Bei einer Durchsicht der Graf-Mappen des Basler Kupferstichkabinetts wird jedem, der für das Humoristische Sinn hat, die beistehend wiedergegebene Zeichnung (U 10/111; Abb. 1) auffallen. Sie stellt eine sich erstechende nackte Frau dar, die auf einem großen, von allerhand Waffen und Geräten gepeinigtem Herz steht. Eine oben angebrachte Bandrolle enthält den Spruch: BOZ : WVND EN : WILEN : WIE GHIT : MICH DAS : SO : LIDE VBEL. («Um Gottes Wunden willen, wie plagt mich das so leidige Übel») [1]). Die Bedeutung dieser merkwürdigen Darstellung ist nun offenbar die: die Frau erleidet Herzensqualen, durch Dolchstiche, Zangenkniffe, Axthiebe etc. veranschaulicht, und endet ihren Liebeskummer durch einen wohlgezielten Schwertstoß. Das ziemlich flüchtig gezeichnete Blatt strahlt eine eigenartige Komik aus; man glaubt die durchaus spontane Schöpfung einer der ausgelassensten Launen Grafs vor sich zu haben.

Tatsache ist aber, daß der Gedanke einer Kennzeichnung von Liebesschmerzen durch das Klemmen, Durchbohren, Durchsägen etc. eines Herzens nicht der Einfall Grafs war, wenngleich die Form, die er seiner Darstellung gegeben hat, selbständig ist. Das Berliner Kupferstichkabinett erwarb im Jahre 1908 aus dem Besitze des Münchner Antiquars Rosenthal ein Holzschnitt-Unikum des Meisters Casper (Abb. 2), welches zu der scheinbar so originellen

[1]) «ghit» von ge-hi(j)en, in der Bedeutung 2bα (plagen) oder 2bβ (ärgern, verdrießen, reuen; mit Sach-Subj. bezw. «es» und acc. P. allg.) des schweizerischen Idiotikons, II, p. 1103.

und ursprünglichen Zeichnung des Schweizers in enger Beziehung steht. Aus einem gegenständlichen Vergleich der beiden Blätter kann sich nur die eine Feststellung ergeben, daß nämlich, direkt oder mittelbar, ein kausaler Zu-

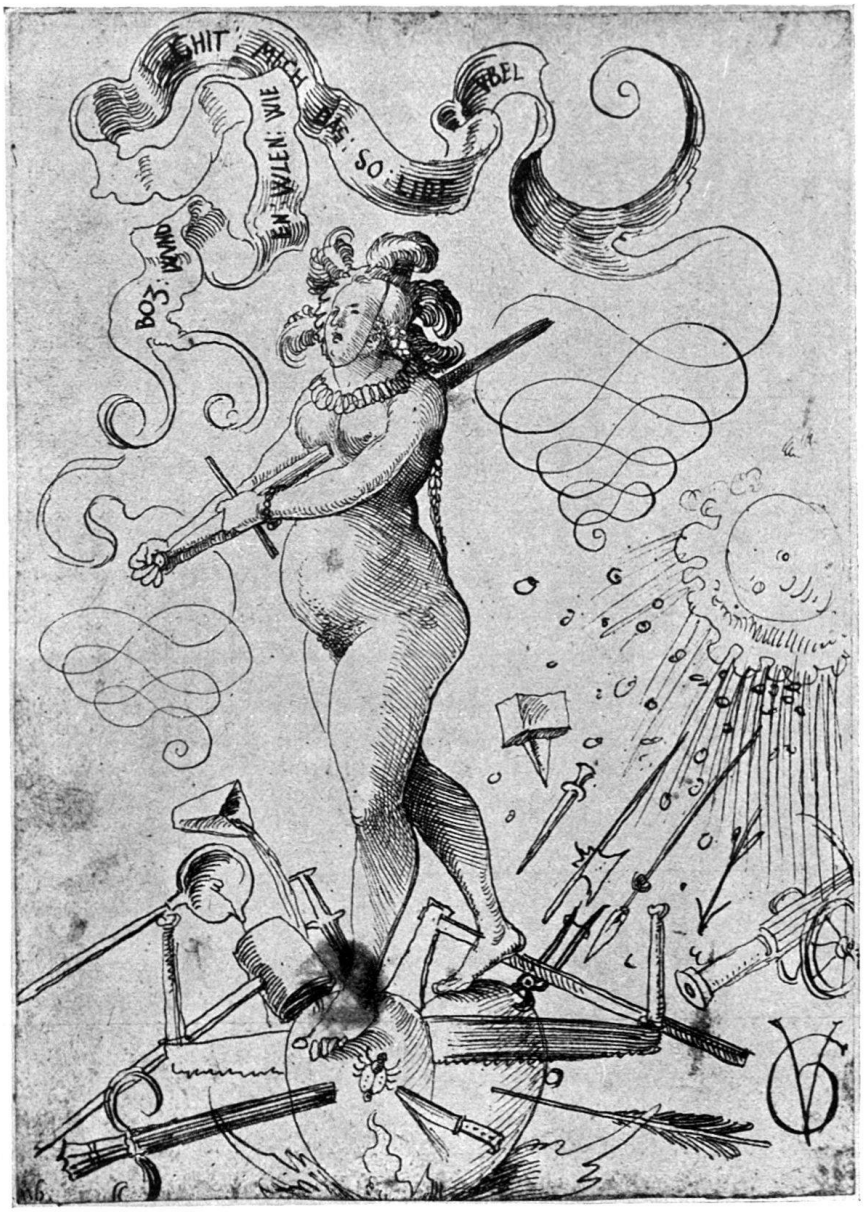

Abb. 1. Urs Graf: Satirische Darstellung der Liebesschmerzen. Federzeichnung. Kupferstichkabinett Basel.

sammenhang zwischen ihnen besteht, und da doch der Holzschnitt um ein Wesentliches älter ist als die Zeichnung, daß jener die Anregung zu dieser gab oder vermittelte. Abgesehen davon, daß auf dem Holzschnitt jede Herzensqual für sich gesondert dargestellt ist, und daß auch nicht durchwegs die gleichen Waffen und Geräte als Peiniger erscheinen, besteht aber ein wesentlicher Unter-

schied im Figürlichen. So ist hier nicht der Frauensperson die Rolle der Leidenden zuerteilt, sie steht vielmehr als triumphierende Liebesgöttin und Urheberin des ganzen Übels da, und zu ihren Füßen kniet der bedauernswerte Kavalier, dessen Schmerzen mit so köstlichem Humor geschildert werden.

Von dem Meister Casper oder Caspar [1]), einem der ganz wenigen Formschneider aus der Frühzeit der Xylographie, die uns beim Namen bekannt sind, haben sich im ganzen sechs signierte oder sichere Blätter auf die Gegenwart hinübergerettet. Durch Bestimmung von Dialekt und Wasserzeichen glaubt man ihn als einen Bayer in Regensburg arbeitend festlegen zu können; zeitlich scheint

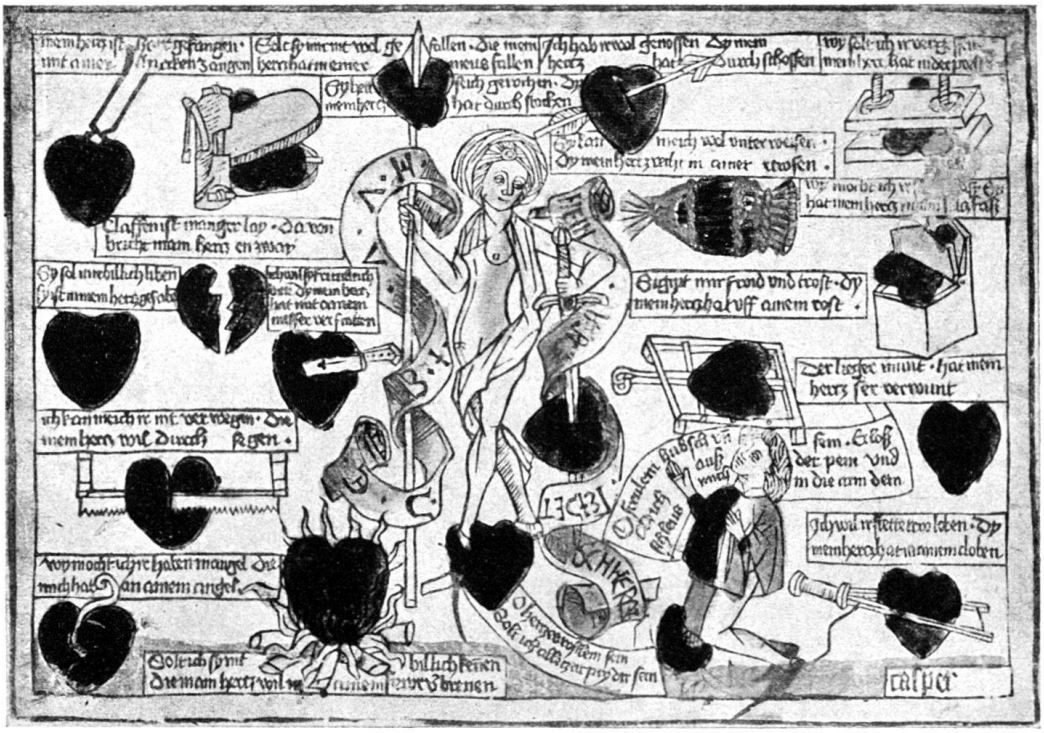

Abb. 2. Meister Casper: Frau Venus und der Verliebte. Holzschnitt-Unikum des Berliner Kupferstichkabinetts.

sich sein Schaffen über das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts zu erstrecken. Auf einer Darstellung der hl. Anna selbdritt (Schr. 1191) gedenkt eine Indulgenz des Jahres 1494; ein anderes Blatt aber, dessen Entstehung die Genesung des Papstes Sixtus IV. von schwerer Krankheit veranlaßte, und das einen Ablaß erteilt, der mit einer von jenem erlassenen, auf die unbefleckte Empfängnis Mariä Bezug nehmende Bulle zusammenzuhängen scheint, dürfte wesentlich

[1]) Vgl. Schreiber: Manuel, Nr. 943 und 1191, sowie in der Zeitschrift für Bücherfreunde, XI (1907/08), p. 380; Kristeller in der 21. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, Berlin 1915, Nr. 186; Leidinger in Einzel-Holzschnitte des 15. Jahrh. in der Staatsbibliothek München, II, Nr. 53 (1910); und besonders: Molsdorf, dem ich die Zusendung eines Separatums verdanke, in der Festschrift für Milkau, 1921.

früher, kurz nach 1476 entstanden sein. Sowohl Schreiber wie Kristeller und Molsdorf sind der Ansicht, daß auch das Blatt «Frau Venus und der Verliebte» dieser früheren Zeit angehört, wofür der allgemeine stilistische Habitus und Einzelheiten, wie die sehr lange Form der Schuhe, Zeugnis ablegen. Dabei muß freilich angenommen werden, daß diese «einzigartige Darstellung» nicht lediglich die getreue Wiedergabe einer älteren Vorlage ist. Wenden wir uns nun wieder zu der Zeichnung Grafs zurück, so gewinnt einerseits diese Frage ein doppeltes Interesse, und zugleich stellt sich eine zweite: Gab es etwa spätere Kopien oder Bearbeitungen von dem Blatte Meister Caspers, die dem Basler um 1515 hätten vorliegen können? Erhalten ist Derartiges nicht. Schon Schreiber mußte zugeben, daß er die Sprüche, die sich auf dem Holzschnitt befinden [1]), sonst nirgends nachweisen konnte, und ich weiß ebensowenig Neues darüber auszusagen. Es ist aber sehr gut möglich, daß sie geläufig waren und mehr als einmal illustriert wurden. Vergleicht man indes die Körper- und Beinstellungen der Figuren sowie die jeweiligen Anordnungen von Säge, Zange und Messer, so wird es schwer von der Hand zu weisen, daß Graf nicht etwa nur auf literarischem Wege angeregt wurde. Ich glaube bestimmt, daß er die Arbeit von Meister Casper, oder eine darauf zurückgehende, genau gekannt hat, selbst wenn sie ihm nicht direkt vorlag, als er seine Zeichnung machte. So häufig nun das nachhaltige Einwirken von ikonographischen Traditionen ist, ich wüßte diesem Beispiel kein zweites an die Seite zu stellen, wo es sich um ein fliegendes Blatt von um 1470 handelt, dessen Motiv fast ein halbes Jahrhundert später wieder aufgegriffen wird.

Die Abweichungen von der Casperschen Komposition sind im Sinne einer Modernisierung, einer Zusammenfassung seiner zwar geschickten, aber doch etwas lockeren Komposition aufzufassen. Zweifelsohne war es Grafs ureigenste Eingebung, den Spieß umzudrehen und die Gefühle des zarten Geschlechtes zum Gegenstand seines Spottes zu machen. Das lag ganz in seinem Wesen und nicht minder die weitere Übertreibung der Parodie. Er verzichtet bei der Wahl seiner Torturmittel auf die Mausefalle, die Fischreuse, das Salzfaß, den Bratrost etc., wohl deshalb, weil sie ihm nicht zu einer genügend starken Wirkung zu kommen schienen. Dafür läßt er aber die Sonne um so heftiger scheinen und rückt auch an mit dem schweren Geschütz [2])! Kein Wunder, daß sich das wohlbeleibte Mädchen das Leben nimmt, um solchen Angriffen zu entgehen!

---

[1]) Von den Sprüchen zitiere ich folgende als typische Beispiele:

«Mein hercz ist hert gefangen, mit ainer starcken zangen.»

«Ich hab ir wol genossen Dy mein hercz hat durchschossen.»

«Ich kan meich ir nit verwegen. Die mein hercz wil durch segen.»

Auf der einen Bandrolle stehen undeutbare Lettern und Zeichen, auf der anderen die Worte: «MEIN. HERCZ. LEIDET. SCHMERCZ.» Vollständige Angaben bei Schreiber in der genannten Zeitschrift.

[2]) Herr Dr. Geßler machte mich auf die interessante Form der Kanone aufmerksam, die ein Übergangstypus sein soll. Säge und Schlägel entsprechen den Formen der damaligen Pionierwerkzeuge. Das Schwert ist das eines deutschen Landsknechtes. Der quadratische Gegenstand

Nicht weniger als das besprochene Blatt scheint Grafs heiliger Sebastian (Basel U 10/83; Abb. 3) den Stempel individuellster Eigenart zu tragen. Konfrontiert man aber diese Figur mit Holbeins frühem Christus an der Martersäule (Basel Nr. 397; Abb. 4), so findet man eine motivische Übereinstimmung, die unmöglich auf Zufälligkeit beruhen kann. Es genügt einen Blick über die Ikonographien des Sebastian-Martyriums und der Geißelung geworfen zu haben,

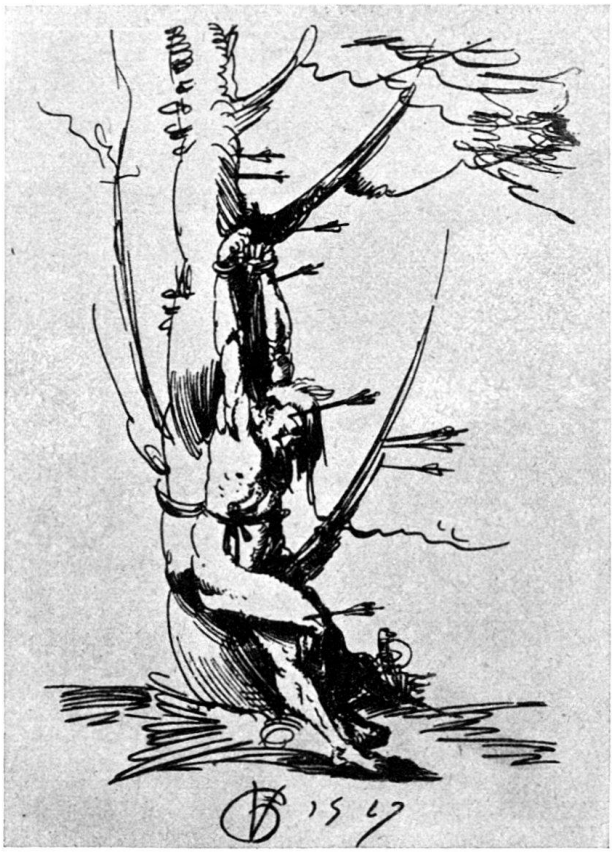

Abb. 3. Urs Graf: Das Sebastians-Martyrium. Federzeichnung. Kupferstichkabinett Basel.

Abb. 4. H. Holbein: Geißelung Christi. (Ausschnitt.) Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

mit dem spitzen Auswuchs (rechts in der Mitte neben der Figur) dürfte als «Sturmhafen» (mit ungelöschtem Kalk gefüllt) anzusehen sein. Vgl. Leonhard Fronspergers Kriegsbuch (Von Kayserlichen Kriegsrechten, Frankfurt a. M., 1566, 8. Buch, p. 182). Für das Marienwürmchen (Herzkäfer) fand ich in Zedlers Universal-Lexikon, 1735 (Vol. XII, p. 1831, unter «Herzklopffen», 3d) folgende Erklärung: «Ob es würcklich Hertz-Würmer gebe? Darinnen sind die Gelehrten noch nicht einig: Doch ist wahrscheinlich, daß gleichwie kein Theil des gantzen Leibes von Würmern befreyet ist, und in dem Blute selbst welche gezeuget werden, also auch nicht zu zweiffeln sey, daß welche zuweilen auch in dem Hertze gefunden werden, so dieses mit ihren Schnäbeln beißen und zu öffteren Bewegung des Hertzens Gelegenheit geben. Schamberger, Diss. de Verme Cordis.» Es liegt nahe, noch eine Analogie zu dem Ohrwurm zu vermuten, dem man die Verursachung von Ohrenschmerzen zuschrieb. In der elsässischen Mundart findet man übrigens das Adj. «herzgekrabbelt» (Grimm, 4 II, p. 1245).

um diese Behauptung als zutreffend zu erkennen; man braucht dabei gar nicht die Tatsache besonders zu berücksichtigen, daß die beiden Werke in nächster örtlicher Nähe zueinander entstanden sind. Trotz der Steigerung, welche das Motiv unter den Händen Grafs erfährt, bleibt sich in der Tat das Wesentliche der Körperstellung, das jähe Empor der Arme und die Überschlagung des einen Beines vollkommen gleich. Die beiden Kunstwerke tragen allerdings einen ziemlich verschiedenen Charakter und wollen dementsprechend unter anderen Gesichtspunkten betrachtet werden. Zu der Formendrastik des Gemäldes kommt bei Graf noch eine Drastik des Rhythmus hinzu, die wohl auf einer mehr als blattgroßen Darstellung unerträglich wirken müßte. Bei keiner Reminiszenz kann weniger von einer sklavischen Nachbildung die Rede sein.

Der gegenwärtige Fall unterscheidet sich nun in manchen Punkten prinzipiell von dem vorangehenden. Schon die fundamentale Frage der Priorität liegt keineswegs so klar da, und zwar deshalb nicht, weil die meist angenommene Datierung des Gemäldes doch nur hypothetisch ist, die Jahrzahl auf der ungefähr gleichzeitigen Zeichnung aber durch eine unklare Endziffer problematisch wird. Merkwürdigerweise verhält es sich gerade so, daß neben dem wahrscheinlichen Datum 1517 noch eventuell 1519 als Entstehungsjahr der Geißelung in Betracht käme, der Sebastian Grafs aber wahrscheinlich von 1519, vielleicht von 1517 ist. Ich leugne nicht, die Möglichkeit ernsthaft erwogen und nachgeprüft zu haben, daß Graf hier nicht der Empfangende, sondern der Gebende war. Indes spricht die Wahrscheinlichkeit bei beiden der in Frage stehenden Daten gegen diese Annahme, und ich schließe mich deshalb doch den, voneinander getrennt geäußerten Meinungen von Ganz an, wonach die Geißelung vor der Reise Holbeins nach Italien gemalt wurde (1517), der Sebastian Grafs aber ins Jahr 1519 gehört [1]). Für letztere Annahme ist ein Vergleich mit der St. Georgs-Zeichnung (Basel U 10/84) ausschlaggebend, wo zwar die Unklarheit nicht völlig gehoben ist, die Endziffer aber entschieden eher eine «9» als eine «7» ist. Dafür, daß die Geißelung, und überhaupt der ganze Passionszyklus, zu dem dieses Bild gehört, vor der Italienfahrt Holbeins entstand, spricht in erster Linie natürlich das Fehlen von stärkerem transalpinem Einfluß. Ganz erhärtet noch diese Datierung, indem er auf eine verwandte Helldunkelzeichnung der Kreuzschleppung (III/8 in Handz. Schw. M.) als Vorstudie zu einem der verlorenen Bilder des Zyklus hinweist, diese auf die Zeit um 1517 stilkritisch bestimmt und das so gewonnene Datum auf die ausgeführten Gemälde überträgt. Es stellt sich aber die Frage, ob nicht die Sebastian-Zeichnung als fester terminus ante quem sich verwerten läßt, wodurch die Datierung zwar nicht enger, aber mit größerer Sicherheit bestimmt wäre.

In diesem Zusammenhang sind also solche Hinweise zu untersuchen, die etwa erkennen ließen, zu welchem Zeitpunkt Graf das Geißelungsbild gesehen und davon Anregung empfangen hat. Ich bin mir bewußt, damit in den Bereich der Mutmaßungen vorzudringen, halte aber doch eine Reihe von Indizien für

---

[1]) Klassiker der Kunst Bd. XX, p. XIV und 233; Schw. Klx. I, p. 612.

beachtenswert in Ermangelung von sicheren Angaben. Von selbständigem Interesse ist übrigens die einschlägige Frage, ob ein Fall von bewußter oder unbewußter Reminiszenz vorliegt. Von der Entscheidung darin hängt manches weitere ab. Ich glaube nun sagen zu dürfen, daß Graf, der sich Anregungen von Dürer, Baldung und Anderer mehr so willig hingab, im allgemeinen solchen von Holbein eher aus dem Wege ging. So wüßte ich auf kein zweites Beispiel wie das in Frage stehende hinzuweisen. Die Erklärung dafür sehe ich in der, wie mir scheint, evidenten Tatsache, daß sich Graf und Holbein als Rivale gegenüberstanden, in erster Linie natürlich auf dem Gebiete des Holzschnittes, vielleicht übrigens auch in der Gunst Magdalena Offenburgs. Sehr bezeichnend ist ja jene urkundlich überlieferte Episode, wie ein Basler Schneider, ohne ersichtlichen Anlaß, den älteren des aus Augsburg zugewanderten Brüderpaares «ohnmächtigen Schwaben» schimpfte [1]). Man lächelte den beiden in gewissen Kreisen Basels offenbar nicht, wie es wohl auch heute noch wäre, einer auswärtigen Konkurrenz gegenüber. Daß Graf in solchen Tendenzen mitging, ist gewiß keine zu gewagte Behauptung. Keiner aber borgt gerne von seinem Nebenbuhler. Man begreift zwar sehr wohl, daß die gewaltsame Natur Grafs sich durch eine Darstellung wie Holbeins Geißelung sehr hat imponieren lassen; merkwürdig ist nur, daß diesem Eindruck nicht gewisse, für eine organische Weiterbearbeitung hemmende Faktoren, von nachhaltigem Einfluß, beigemengt waren. Es wäre nun an sich plausibel, den Sebastian von 1519 und die überaus dramatische Zeichnung der Geißelung von 1520 (Basel U 10/98) als kurz nacheinander entstanden, gewissermaßen aus der gleichen Vision geboren, aufzufassen. Demnach wäre wohl die Reminiszenz bewußt und die Anregung erst vor kurzem empfangen. Es paßt jedoch besser zu den obigen Überlegungen, wenn man eine gewisse Zeit als verflossen annimmt zwischen dem Tag, an dem Graf das Bild Holbeins zu Gesicht bekam, und dem, da er seine Zeichnung schuf. Dafür spricht ja, wenn auch nicht entscheidend, die Umstellung der Figur; daß Graf etwa diese geflissentlich so stellte, um die Anlehnung zu verschleiern, halte ich für vollkommen ausgeschlossen. Wenn aber Eindrücke ihre erste Schärfe zu verlieren beginnen, finden tatsächlich solche Umstellungen der Erinnerungsbilder häufig statt. Nun weiß man, daß Graf im Sommer 1518 wegen einer argen Rauferei Basel verlassen mußte. Er kehrte erst gegen Ende des Jahres 1519 nach seiner adoptiven Heimatstadt zurück, und zwar durfte er dies, weil man seiner Dienste als Münzeisenschneider bedurfte. Der Umstand aber, daß nur zwei seiner Zeichnungen das Datum 1520 tragen, scheint darauf hinzudeuten, daß eine starke Inanspruchnahme seiner Arbeitszeit ihm zum Zeichnen wenig Muße ließ, und macht es ferner wahrscheinlich, daß die Blätter von 1519, darunter der Sebastian, noch in Solothurn entstanden sind. Dann müßte aber Graf noch vor dem Sommer 1518 die Geißelung gesehen haben, und zwar wohl um die Osterzeit genannten Jahres, da angeblich die Bilder zum Schmuck einer Kirche während der Karwoche bestimmt waren. Das ist nun wohl der früheste Zeit-

[1]) Vgl. Zahns Jahrb. f. Kw. III, p. 116.

punkt, den man auf den Zyklus beziehen kann. Ich bemerke noch, daß diese Überlegungen durchwegs auf der Annahme fußen, daß Holbein als der geistige Schöpfer des Geißelungsbildes galt. Dieses Bild, sowie das Abendmahl, verzeichnet in der Tat das, zwar oft unkritische Inventar von Amerbach als «H. Holbeins erste Arbeiten eine», wohingegen Woltmann ihm keinen eben wichtigen Anteil an dem Zyklus ließ und dafür Ambrosius mehr in den Vorder-

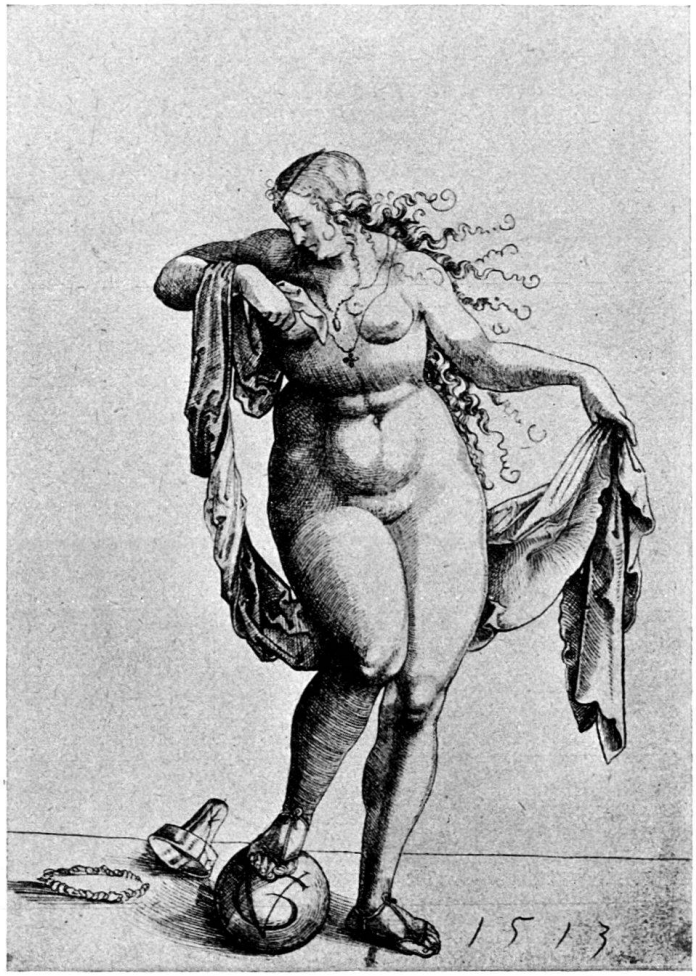

Abb. 5. Urs Graf: Eine törichte Jungfrau. Federzeichnung. Kupferstichkabinett Basel.

grund rückte. Ganz aber schreibt die Entwürfe sämtlich Hans zu, konstatiert indes die Beteiligung mehrerer Hände bei der Ausführung. Unter diesen Umständen ist es klar, daß ebensowenig wie das Datum der Meisterschaft des Ambrosius (Febr. 1517), dasjenige der Abreise des jüngeren Bruders nach Luzern sich nicht als terminus ante quem für die Fertigstellung des Zyklus logisch verwenden läßt. So dürfte das Zeugnis aus dem Schaffen Grafs ein gewisses Interesse beanspruchen dürfen.

Schließlich weise ich noch auf den Zusammenhang zwischen der törichten Jungfrau Grafs von 1513 (Basel U 10/46; Abb. 5) und einer allegorischen Dar-

stellung Marcantonio Raimondis hin (Kupferstich B. 377; Abb. 6). Hier kann kein Zweifel darüber aufkommen, daß Graf direkt nach der Vorlage arbeitete. Er läßt die männliche Gestalt und den Hintergrund hinweg, ändert recht geschickt im Sinne plastischer Klarheit die Kopf- und Armstellung der Frau, kopiert aber den Körper, mit einer gewissen Steigerung der Formen, genau. Selbst die auffallend verlegene Modellierung an der Taille und Einzelheiten, wie die Bänder der Sandalen, übernimmt er ohne Abänderung. Es ist nun interessant, wie hier Graf, nach heutiger Auffassung, an Marcanton ein Plagiat begeht, gerade zu der Zeit, da der Italiener die Graphik Dürers eingehend studierte (um 1510), ja durch seine Kopien Dürer zu einem Protest bei dem venezianischen Senat provozierte. Bei Marcanton spielte zwar ein technisches Interesse die Hauptrolle, bei Graf wohl mehr ein formales — was für diese Wechselwirkung recht charakteristisch ist. Die Hebung des rechten Beines durch die Kugel entspricht natürlich so vollkommen der italienischen Art, daß hier, auch ohne das genaue Vorbild zu kennen, kein Zweifel über die Herkunft des Motives herrschen könnte. Solche Auseinandersetzungen mit der Renaissance kommen übrigens, abgesehen von der Ornamentik, nur vereinzelt unter den Zeichnungen Grafs vor; als zweites Beispiel wäre eine Kopie nach den kämpfenden Seegöttern Mantegnas zu nennen (Basel U. 4/57). Da das Exemplar der Allegorie Marcantons, das jetzt im Basler Kupferstichkabinett aufbewahrt wird, wahrscheinlich aus der Amerbachschen Sammlung stammt, so darf man wohl annehmen, daß, wie andere Künstler, auch Graf die Kunstkammer des großen Verlegers zu Studienzwecken frequentierte.

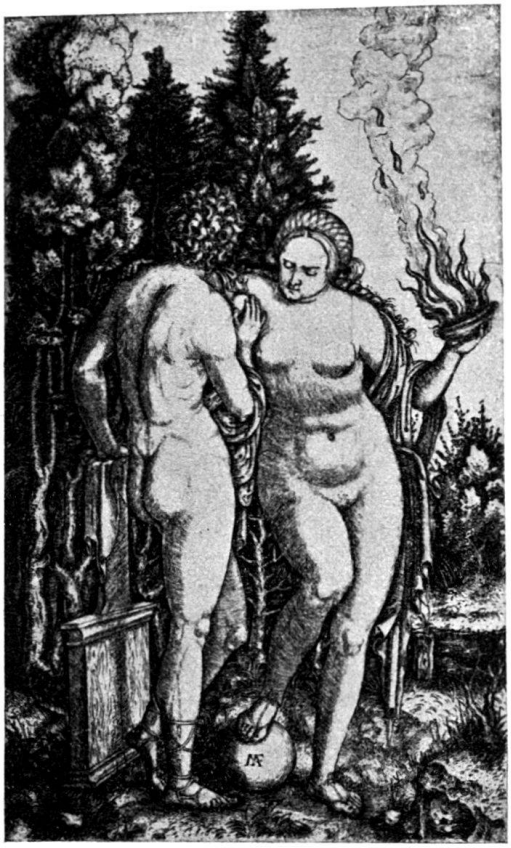

Abb. 6. Marcantonio: Allegorie. Kupferstich B. 377.