Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 42 (1985)

Heft: 2

Artikel: Zur Zeichenkunst von Hans Asper

Autor: Geissler, Heinrich

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168624

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: 13.07.2025

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

Zur Zeichenkunst von Hans Asper

von Heinrich Geissler

Der Zürcher Maler Hans Asper (um 1499–1571) ist als Zeichner bisher eine unkalkulierbare Grösse. Weder in der Ausstellung «Zürcher Kunst nach der Reformation – Hans Asper und seine Zeit» (Zürich 1981) noch dem weit ausgreifenden Basler Gegenstück «Spätrenaissance am Oberrhein – Tobias Stimmer 1539–1584» (Basel 1984/85) konnte dieser wichtige Aspekt seiner Kunst aus Mangel an gesicherten Werken dargestellt werden. Lediglich eine in farbigen Kreiden ausgearbeitete Federzeichnung eines frontalen Hasenkopfes mit später angesetzter Aufschrift «Hanns Asper», deren Zuschreibung unsicher ist[1], fand – soweit ich sehe – Eingang in die Fachliteratur. Das von naturkundlichem Interesse bestimmte Motiv erhält in Aspers gesichertem Werk keine rechte Vergleichsbasis, doch mag die damals seltene Kreidetechnik, die die Stofflichkeit des flauschigen Fells differenziert erfasst, sowie der fast ängstlich gezogene Federkontur bei fortgeschrittener Kenntnis zu einer Klärung verhelfen. Eine Asper-Zuschreibung der Leningrader Ermitage[2] dürfte sich auf einen jüngeren Angehörigen der Künstlerfamilie beziehen, wahrscheinlich den in Konstanz tätigen Hans Kaspar Asper. Gegen unseren Künstler spricht hier allein schon die Verwendung von farbigem (nicht grundiertem!) Tonpapier, das nördlich der Alpen erst später in Gebrauch kommt. Die Ursache für die Seltenheit von Zeichnungen des Zürcher Künstlers liegt zunächst wohl darin begründet, dass er – im Gegensatz zu den meisten seiner Schweizer Malerkollegen – seine Blätter nur in Ausnahmefällen signiert zu haben scheint. Möglicherweise kam der Zeichnung in seinem Werk auch ursprünglich keine grössere Bedeutung zu, etwa als selbständigem Verkaufs- oder Sammlerobjekt («Künstlerzeichnung»). Auch erweckt es den Anschein, dass Asper keine Scheibenrisse, wohl aber Visierungen zu Holzschnitt-Illustrationen und -Veduten gefertigt hatte. Er scheint sich überwie-

Abb. 1 Der Sündenfall (untere Hälfte), 1529. Von Hans Asper nach Lukas Cranach d.Ä. Weimar, Staatliche Kunstsammlungen.

gend als Bildnismaler, aber auch mit dekorativen Wand- und Fassadenmalereien durchgebracht zu haben, was weniger zeichnerische Vorarbeiten erforderlich machte. Tatsächlich hatte die selbständige Bildniszeichnung seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts im Vergleich zur vorangegangenen Epoche stark an Gewicht eingebüsst, und auch Bildnisstudien oder -skizzen finden sich – abgesehen vom Cranach-Kreis – damals auffallend selten. Sie mögen meist direkt mit Kohle oder Kreide auf dem Bildträger angelegt und bei der Ausführung überdeckt worden sein oder wurden, da sie zur Weiterverwendung – im Gegensatz zum Scheibenriss – nicht taugten, in den Werkstätten nicht aufgehoben. So ist es wohl kein Zufall, dass auch von anderen «Konterfettern» jener Zeit, von Jakob Seisenegger[3] oder Hans Mielich[4], den beiden Hans Schöpfer oder Niclas Juvenel[5], uns kaum Bildnisaufnahmen überkommen sind. Nur eine einzige, sicher mit Asper zu verbindende Zeichnung ist mir bisher bekannt geworden. Da es sich dabei aber um eine Kopie handelt, trägt sie zur Kenntnis von dessen Zeichenstil wenig bei.

Gemeint ist eine unter «Cranach» eingereihte Federzeichnung in Weimar[6] (Abb. 1), die die untere Hälfte des Holzschnitts «Der Sündenfall» (Bartsch 1) von 1509 (Abb. 2) wiedergibt. Ihre wohl eigenhändige Aufschrift «hans Asper/Bürger züe Zürich/Anno 1529» lässt kaum Zweifel an Aspers Autorschaft zu. Die unpersönlich glatte Strichführung mit unverständlichen Auslassungen, die Übereinstimmung hinsichtlich Massstab und Proportionierung und nicht zuletzt auch das Fehlen einer Quadrierung sprechen für eine Pause, nicht für eine freihändige Nachzeichnung nach dem Holzschnitt. Wahrscheinlich ging die obere Hälfte infolge späterer Faltung verloren; die beschädigten Ränder scheinen danach beschnitten worden zu sein.

Abb. 2 Der Sündenfall, 1509, Holzschnitt von Lukas Cranach d.Ä. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

Es war wohl der Reichtum an wirklichkeitsnahen Tier- und Pflanzenmotiven, der – gleich einem Musterblatt – den jungen Künstler zu Wiederholung und Aufbewahrung bewog. Der im Vordergrund gelagerte, sicher erfasste Löwe dürfte ihm darüber hinaus als Vorbild für immer wieder geforderte heraldische Figurationen wichtig erschienen sein. Man könnte von hier gar einen Bogen zum Zürcher «Hasenkopf» schlagen, aber die Beziehungen sind hierfür doch wohl allzu vage. – Besondere Begabung oder Eigenart lässt die Cranach-Kopie nicht erkennen. Ihr Wert liegt mehr im Dokumentarischen als frühestes künstlerisches Zeugnis im Werke Aspers, dessen Interesse an stillebenhafter Wirklichkeitswiedergabe es immerhin bekundet.

Aussagestärker wäre ein beidseitig mit Kopf- und Figurenstudien gefülltes, mit Monogramm und Jahreszahl «1558» signiertes Blatt des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg[7] (Abb. 3, 4) wenn es sich für unseren Künstler sichern liesse. Dieses bisher unbeachtete Stück soll hier zur Diskussion gestellt werden.

Da Aspers Zeichenstil nach wie vor unbekannt ist, sich von daher kaum eine Vergleichsbasis bietet, kommt dem Monogramm erhöhte Bedeutung zu. Die Buchstaben «H» und «A» erscheinen in ihm verbunden, derart, dass der rechte Abwärtsstrich beiden gemeinsam angehört. Dies kommt dem, was wir von Asper kennen, zwar näher als alle anderen von G.C. Nagler[8] aufgeführten «H A»-Varianten, entspricht ihm aber doch nicht gänzlich. In seinem bisher bekannten Werk erscheinen beide Buchstaben stets vollständig gebildet ineinandergeschoben, also jeweils mit eigenem rechtem Abstrich.[9] Bedenkt man jedoch, wie häufig andere Schweizer Künstler jener Zeit – Tobias Stimmer, Lindtmayer oder Christoph Murer etwa – ihre Monogrammform variiert haben, so wäre dies an sich noch nichts Ungewöhnliches. Der Umstand aber, dass bei Aspers (übrigen) Werken die Monogramme gleichbleibend sind, stimmt jedoch bedenklich. Anderseits finden sich mit «H A» beginnende Namenskombinationen im 16. Jahrhundert nur relativ selten. Einige der möglichen Anwärter dürften, nach heutiger Kenntnis, für unsere Zeichnung wohl ausscheiden.[10]

Das eindrucksvolle Greisenhaupt der Vorderseite weist markante, wenn auch letztlich nicht sehr individuelle Züge auf. Mit seinen von schräg herabgezogenen Brauenwülsten verschatteten, tief liegenden Augen, der kräftigen, etwas herabhängenden Nase und dem langen, nach rechts wehenden Bart lässt es sich mit keinem der von Asper porträtierten Persönlichkeiten identifizieren. Jedoch lässt ein Vergleich mit den schlagkräftig stilisierten Reformatoren-Porträts eines Johannes Oekolampad (1550) oder Heinrich Brennwald (1551)[11] manche Gemeinsamkeiten erkennen, sowohl in der Bildung der Gesichtszüge wie auch der Bildnisauffassung allgemein. Hingegen bietet sich für den affektgeladenen, heftigen Gemütsausdruck der Zeichnung, wie auch den kräftig modellierten Kontur bei den Gemälden kaum eine Parallele.

Die pathetische Erscheinung des Greisenkopfes lässt vielmehr an antike Poseidon-Bilder denken und beruht vermutlich gar nicht auf

Abb. 3 Greisenkopf, 1558, (Vorderseite). Hans Asper (?). Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

einer Bildnisaufnahme nach lebendem Modell. Eher dürfte es sich um eine Idealerfindung zur Verwendung in einem Gemälde handeln, einer Propheten- oder Patriarchenfigur etwa. Der eindrucksvolle Kopftypus war seiner Zeit besonders in der italienischen Kunst[12] heimisch – sicherlich aufgrund antiker Archetypen –, findet sich aber verwandt auch bei Baldung und Sebald Beham.[13] Von Baldung ist erwiesen, dass er gezeichnete Modellköpfe in der Werkstatt als Vorlagen für Gemälde aufbewahrt und auch benutzt hat.[14] – Trotz der unbestreitbaren Nähe besonders zu Behams Ausformung beweisen diese Analogien doch wohl nur, dass es sich hierbei um einen verbreiteten Topos handelte und der Meister unserer Zeichnung, vor allem im leidenschaftlichen Ausdruck, eher italienischen Vorbildern folgte.

Die Erhaltung der Zeichnung lässt zu wünschen übrig. Bereibungsspuren, vielleicht auch nachträgliche Überarbeitung erschweren die Lesbarkeit. Dort wo sie intakt erscheint, am linken Gesichtskontur, an Nase und Bart, wirkt die Niederschrift grosszügig und offen, mit einer Neigung zu ornamentalen Kurvaturen. Bei schattigen Partien, an Schläfe oder Wange, wurde die Kreide (oder ist es Kohle?) tonig gewischt. Eigenartig mutet die grossflächig ungegliederte Markierung von Brust und Schultern durch Rötelschummerung an, zumal die Kombination von schwarzer Kreide und Rötel vor dem Ende des 16. Jahrhunderts ungewöhnlich erscheint.[15] Anderseits verstärkt die «Büste» den bildhaften Eindruck, wie der Verzicht auf kostümliche Details den Pathos des Antlitzes steigert. In jedem Fall muss diese Partie als letztes (vom Künstler selbst?) angelegt worden sein, denn äussere Bartsträhnen werden vom Rötel überdeckt.

Die Rückseite enthält zwei flüchtig hingeworfene Figurenskizzen in schwarzer Kreide: etwas derbe, aber grosszügig kompakte Entwurfsvarianten zu einer stämmig untersetzten Männergestalt mit Buch – Apostelfiguren vermutlich. Deutlicher erkennbar ist nur die vollständig vorhandene linke Figur. Sie steht mit angedeutetem Kontrapost leicht nach links gewendet. Der fast kubisch gebildete Kopf mit stumpfer breiter Nase und kurzem Backenbart ist nach rechts gedreht, von woher auch das Licht einfällt. Die vage angedeuteten grossen Hände halten das Buch, wobei die prätentiöse Geste der Rechten im auffallenden Gegensatz zur vierschrötigen

Abb. 4 Studien zu einer Apostelfigur, (Rückseite). Hans Asper (?). Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Gesamterscheinung steht. Die antikische Gewandung liegt dem Körper - sein Volumen betonend - eng an und gewinnt nur in einigen Bäuschen, an Säumen und Falten begrenztes Eigenleben.

Die etwas grösser dimensionierte, stark angeschnittene rechte Figur bleibt in ihren locker ungezielten Formandeutungen schwer lesbar. Kopf und Rumpf scheinen in gleicher Körperachse leicht nach rechts gewendet. Die Rechte greift diesmal ins faltenreichere Gewand, und nur die kaum mehr sichtbare Linke drückt das Buch an die Brust. Der massige Kopf mit zipfelnden Bartspitzen, geschlossenen Augen und runder Sattelnase ist - soweit erkennbar - von fast somnabulem Ausdruck.

Besser als die stärker gegenständlich fixierte Vorderseite lassen die breit und locker gesetzten Strichsequenzen der Figurenskizzen das graphische Ausdrucksvokabular des Zeichners erkennen, weisen aber auch seine Grenzen deutlich auf. Der für die Entstehungszeit 1558 etwas altertümlich anmutende Figurenstil liesse sich mit unserer Vorstellung von Hans Asper wohl einigermassen in Einklang bringen, schwerer jedoch die innerhalb der Schweizer Kunst seiner Zeit wenig gebräuchliche Weichstifttechnik. Möglicherweise lässt sich dies im vorliegenden Fall jedoch durch den Skizzencharakter der Darstellungen erklären. Für Vorzeichnungen war bis weit ins 18. Jahrhundert die leicht abzuwischende Reisskohle beliebt. Aber auch an den ehemals Asper zugeschriebenen, in farbigen Kreiden angelegten «Hasenkopf» darf in diesem Zusammenhang erinnert werden. Da gründlichere Untersuchungen über regionale Differenzierungen in der Anwendung graphischer Techniken aber noch ausstehen und anderseits die für «Künstlerzeichnungen» oder Scheibenrisse geltenden Massstäbe in unserem Falle - trotz der auffallenden Signierung - schwerlich anzuwenden sind, lässt sich hieraus keine sichere Antwort auf die Frage «Asper oder nicht?» gewinnen. Weitere Aufschlüsse dürften sich aus der anscheinend zugehörigen Aufschrift der Rückseite («zu Krentz 10 kh» oder ähnlich) [16] ergeben, die bislang noch nicht eindeutig zu entziffern war.

ANMERKUNGEN

1 Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. 1927.169; «Zürcher Kunst nach der Reformation - Hans Asper und seine Zeit», Ausstellung im Helmhaus in Zürich, 1981, Katalognr. 144 mit Abb. («Die Tierdarstellung galt unbegründeterweise lange Zeit als eigenhändiges Werk Hans Aspers»). - «Spätrenaissance am Oberrhein - Tobias Stimmer 1539-1584», Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 1984/85, Katalognr. 193e.

2 Leningrad, Ermitage, Inv. 47, Hylas und die Nymphen im Oktogon. Feder in Braun und farbige Kreiden auf blaugrauem Tonpapier. - Ich hatte die Zeichnung, von der ich kein Foto erhalten konnte, vor etlichen Jahren für eine spätere, um 1600 anzusetzende Arbeit gehalten.

3 Eine Seisenegger zugeschriebene Zeichnung eines Knabenkopfes im Besitz der Albertina Wien, Inv. 26158 (siehe Kurt Löcher, *Jakob Seisenegger - Hofmaler Kaiser Ferdinands I.*, München 1962, S. 38, 94, Kat. 66, Abb. 38.)

4 Eine Mielich nahestehende Vorzeichnung zu einem Doppelporträt, keinesfalls eigenhändig, in Erlangen, Universitätsbibliothek, Bock 885.

5 Niclas Juvenel zuzuschreiben ist die Porträtaufnahme eines Mannes in Bamberg, Staatsbibliothek, Slg. Heller, Inv. I.P. 111. Alte Aufschrift «N Juvenel». - Weitere Beispiele finden sich im Werk des Strassburgers Nikolaus Kremer (Friedrich Thöne, *Tobias Stimmer - Handzeichnungen*, Freiburg im Br. 1936, S. 80, Anm. 403) sowie als Holzschnittriss bei David Kandel (Heinrich Geissler, *Zeichnung in Deutschland - Deutsche Zeichner 1540/1640*, Katalogband 2, Stuttgart 1980, S. 26f., H1 mit Abb.).

6 Weimar, Staatliche Kunstsammlungen (ehemals Schlossmuseum), Inv. W.KK 102. Feder in Grau und Spuren von Stiftzeichnung 15,1×23 cm. - Für Auskünfte danke ich Werner Schade, Ost-Berlin, für das Foto Frau Dr. Lieselotte Honigmann-Zinserling, Weimar.

7 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Hz 6386. Ehemals Slg. Seiler, erst kürzlich in den Museumsbestand eingeordnet. Vorderseite: Greisenkopf in schwarzer Kreide (oder Kohle?), stellenweise weiss gehöht und braun laviert, Oberkörper in Rötel. Bezeichnet «15 HA (ligiert) 58» in schwarzer Kreide. Rückseite: zwei Figurenstudien in schwarzer Kreide (oder Kohle). Aufschrift in Rötel: «Zu Krentz 19 kh (?)» (siehe Anm. 16). Das letzte Wort scheint durch Randbeschnitt verstümmelt. Angeschnittenes Wasserzeichen, oberes Drittel von Briquet 2113 (Augsburg 1544), 20×11,9 cm. Oberfläche berieben. - Für Auskünfte und Fotos danke ich Rainer Schock, Nürnberg.

8 G. C. Nagler, *Die Monogrammisten*, Bd. 3, München 1863, S. 182ff. - Siehe auch Thieme-Becker, Bd. 37, Leipzig 1950, S. 400.

9 Vgl. Ausstellungskatalog Hans Asper 1981 (vgl. Anm. 1), S. 13, Abb. 4; S. 48, Abb. 6 u.a.

10 Das von Nagler (vgl. Anm. 8, Nr. 593) mit «Helias» Alt in Verbindung gebrachte ähnliche (aber nicht gleichartige) Monogramm wird von Max Bach in Thieme-Becker, Bd. 1, 1907, S. 338 einem unbekannten Formschneider zugeschrieben. «Helias/Elias Alt» gab es nicht (siehe: Werner Fleischhauer, *Die Anfänge der Universitätsbildnissammlung - Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei der Spätrenaissance im Herzogtum Württemberg*, in: Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B, 21, S. 207). - Ein Cranach nahestehender Monogrammist AH von 1546 (Gemälde «Christus und die Samariterin», Staatsgalerie Stuttgart) sowie ein für Mainzer und Frankfurter Verleger tätiger Holzschnitt-Reisser, der vielleicht mit Hans Abel d.J. identisch ist, unterscheiden sich in der Monogramm-Form erheblich. Beide sind als Zeichner nicht fassbar.

11 Vgl. Ausstellungskatalog Hans Asper 1981 (vgl. Anm. 1) S. 65f., Nr. 27; S. 67, Nr. 29; beide mit Abb.; S. 14f.

12 Ähnlich z.B. der Kopf Gottvaters beim Deckenbild der «Erschaffung von Sonne und Mond» der Sixtinischen Kapelle des Vatikanischen Palastes von Michelangelo, 1508/10.

13 *Hans Baldung Grien - Prints and Drawings*, Ausstellung in Washington 1981, Katalog Nr. 57f. - Wie Johann Eckart von Borries in seiner Besprechung (Kunstchronik 35, 1982, 2, S. 56) mitteilt, hielt Peter Halm den bisher Baldung zugeschriebenen Greisenkopf des Metropolitan Museums, New York, für eine Arbeit von Sebald Beham.

14 *Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel* (Schriften des Vereins der Freunde des Kunstmuseums Basel 2), Basel 1978, Nr. 35, 37.

15 Sie findet sich indessen auch bei den Bildniszeichnungen von Nikolaus Kremer in der Hamburger Kunsthalle (Friedrich Thöne (vgl. Anm. 5, S. 80 und Anm. 403) sowie bei Juvenel (vgl. Anm. 5). - Häufiger erscheint dies aber erst um 1600, z.B. bei Joseph Heintz oder Lukas Kilian. - Rainer Schoch hält die Rötel-Büste unserer Zeichnung für original. Hierfür spricht auch die rückseitige Aufschrift, die gleichfalls in Rötel ausgeführt ist.

16 Evtl. «zu Kreutz 10 bz», also eine Preisangabe (bz = Batzen?).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Staatliche Kunstsammlungen, Weimar (Photo R. Dressler).
Abb. 2: Staatsgalerie Stuttgart.
Abb. 3, 4: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg