

Klaus H. Jürgens

I

Der „Salus animae“ ist das früheste gedruckte und mit Holzschnitten illustrierte Gebetbuch, das in Nürnberg erschien¹. Mit dem Druckvermerk vom 18. Oktober 1503 kam das kleinformatige Buch bei dem aus Traunstein gebürtigen Drucker Hieronymus Hölzel heraus, nur wenige Jahre nach den für den deutschsprachigen Raum ältesten bekannten gedruckten Gebetbüchern, die mit Holzschnitten illustriert worden sind. Mit dem Titel „Hortulus animae“ waren sie bei Wilhelm Schaffener (13. März) und dann auch bei Johannes Grüninger im Jahre 1498 in Straßburg erschienen². Ein wahrscheinlich 1492/93 geplantes Basler Gebetbuch scheint nicht zustande gekommen zu sein. Achtzehn der insgesamt fünfundzwanzig Illustrationsholzschnitte, die sich erhalten haben, können heute als Werke des jungen Dürer gelten³.

Auch an der Salus-animae-Folge von 1503 soll Dürer beteiligt gewesen sein⁴. Die Beschreibung der meisten der 63 verwendeten Holzschnitte wird heute weithin anerkannt; es drängt sich aber der Eindruck auf, diese Zuweisung werde nur mit zwiespältigen Gefühlen toleriert⁵. Trotz zahlreicher Erwähnungen in der Literatur ist relativ wenig Aufschlußreiches geäußert worden. Eine gründliche Untersuchung stand bisher aus. Die Schwierigkeiten bei der Beurteilung der kleinen Blätter (ca. 61:41 mm) sind freilich nicht gering, das Format und die Holzschnittechnik schränken die Möglichkeiten stilkritischer Forschung in erheblichem Maße ein. Für eine einigermaßen gerechte Würdigung muß man die kleinen Holzschnitte ernst nehmen und vorzugsweise in Einzelanalysen zu erfassen suchen, wobei durchaus verschiedenartige Gesichtspunkte Aufschlüsse zu geben vermögen.

Einen guten Ansatzpunkt bietet für einige Holzschnitte die Analyse des Bildgefüges. Bei dem „David“ (D. 44; Abb. 1) ist die Komposition mit gegenläufigen Diagonalen bewußt vorgetragen. Die Schräge von gotischem Chor, dem Dach des Kirchenanbaues, dann des Greisenkopfes über die betenden Hände bis hin zu der Krone korrespondiert mit der Beziehung des Psalmisten zu dem ihm in Wolken erscheinenden Christus⁶. Um einen wesentlichen Punkt herauszugreifen: rechts von den Händen Davids, die den Schnittpunkt der Diagonalen fixieren, droht der Blick sogartig in die Tiefe der Berg-und-See-Landschaft zu gleiten. Um an dieser kritischen Stelle des Kompositionsgerüsts die Lücke in dem an die Blattfläche gebundenen Schema zu schließen⁷, fügt der Künstler einen kugeligen Laubbaum ein, der von den radialen Zweigen eines zweiten Baumes hinterfangen wird. Die besondere Ausprägung des Motives⁸ läßt vor allem an die 1503 datierte Zeichnung „Venus auf dem



1 David. Aus dem Salus Animae von 1503



2 Die Verkündigung. Aus dem Salus Animae von 1503



3 Die Verkündigung. Aus Dürers Kleiner Holzschnitt-Passion

Delphin“ (W. 330; Wien, Albertina) denken; auch dort hat die Baumgruppe eine wichtige Funktion⁹.

Unter dem Aspekt einer Zuschreibung an Dürer ergibt ein Vergleich mit dem Bildaufbau des entsprechenden Basler Gebetbuchholzschnittes (Koegler E) lediglich Ähnlichkeiten, die eher ikonographisch bedingt sind¹⁰. Mit aller gebotenen Skepsis werden wir jedoch einen der frühesten Kupferstiche Dürers, die „Bekehrung Pauli“ (Pass. 110) heranziehen dürfen. Dort scheint die ambitionierte Redaktion des Themas im Hinblick auf das zugrunde liegende Schema nicht recht gelungen. Es begegnet aber auch dort z. B. eine Baumgruppe seitlich des Schnittpunktes der Diagonalen. Doch verunklärt die vertikale Ausrichtung der Baumgruppe eher ihre Funktion für den Bildaufbau. Zwar wird schwerlich behauptet werden können, Dürer habe das Diagonalschema nun in Erinnerung an den Kupferstich neu zu formulieren versucht. Aber unübersehbar erfuhr dieses Problem mit dem David-Holzschnitt eine Klärung; freilich auf engem Raum und mit einer charakteristischen Reduktion der Kompositionselemente. Berücksichtigt man die weiteren Berührungspunkte mit Werken Dürers, so scheint der Holzschnitt für ihn hinreichend gesichert zu sein.

Auch die Analyse der „Verkündigung“ (D. 45; Abb. 2) ergibt ein leicht faßliches Schema. In dem festumschlossenen Bildgefüge mit dem ungestümen Herandrängen des „italienischen“ Engels sind vor allem die Schrägen des über das Pult gelegten Manteltuches¹¹ unten und der Strahlen oben, auf denen sich die Taube der Jungfrau Maria¹² nähert, zu nennen. Von diesen Schrägen werden die Bildecken der rechten Seite gleichsam abgetrennt. Als Dürer für die „Verkündigung“ (B. 19) der Kleinen Holzschnitt-Passion (Abb. 3) auf das Schema zurückgriff, bildeten die abgetrennten Zwickel wegen des größeren Formates eine gewisse Schwierigkeit: er setzte aber Akzente, die weder vom Wesentlichen des Geschehens ablenkten, noch diese Bildzonen leer erscheinen ließen. Für die obere rechte Bildecke griff er auf den Baldachin zurück und fügte sein Monogramm hinzu, unten genügten Betpult und Lilien vase¹³. Die auf das gleiche Format gebrachten Abb. 2 und 3 verdeutlichen wichtige Züge des kleinen Gebetbuchblattes: die komprimierte Fügung des Bildaufbaues und die Reduktion der Kompositionselemente. Wichtig scheinen die einfachen Ornamentleisten, mit denen die gotisch-schmalen Salus-Holzschnitte — sicher nicht ohne Wissen Dürers — in der Buchausgabe flankiert und damit der Breite des Satzspiegels angeglichen wurden¹⁴. Dadurch wirken die Darstellungen nicht selten ästhetisch in die Breite gedehnt, was kaum je von der Forschung berücksichtigt worden ist. Sicher nicht zufällig sind Dürers etwas spätere Holzschnitte zu einem Plenar (C. Dodgson, 1909, Nr. 1-43) genau so breit wie die Salus-Holzschnitte einschließlich der ornamentalen Leisten¹⁵.

Die fraglose Beziehung der beiden Verkündigungsdarstellungen sichert auch die „Anbetung der Könige“ (D. 48) als eine Arbeit Dürers, denn sie wurde mit dem gleichen Kompositionsschema konzipiert¹⁶.

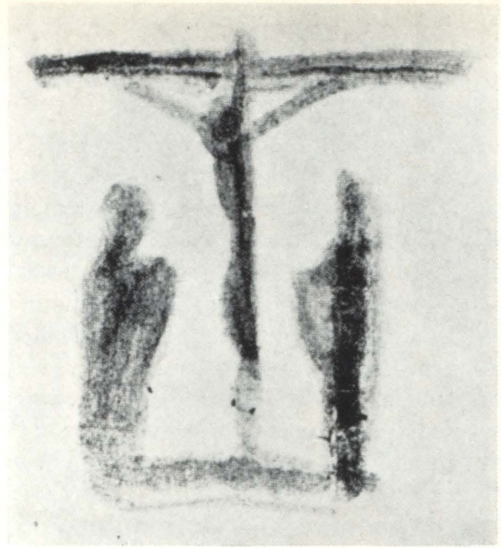
II

Zwei Holzschnitte des „Salus animae“ hatte C. Dodgson 1909 nach kolorierten Exemplaren (des Wiener Perg. Bändchens) abbilden müssen. Für eines dieser Blätter, die „Hl. Kommunion“ (D. 106; Abb. 4) konnte im Germanischen Nationalmuseum ein unkolorierter Abdruck gefunden werden (Inv. Nr. H. 3340)¹⁷.

Schon auf den ersten Blick fallen die Schwächen der Gewandbehandlung, der Perspektive oder der „Faltenzeichnung“ auf dem Vorhang (Velum) rechts auf (man vergleiche dagegen die Weiditz-Kopie, Abb. 7). An Dürer als Zeichner ist nicht zu denken. Deshalb ist es um so bemerkenswerter, daß „gerade dieser Holzschnitt die direkte oder indirekte Vorlage für fast alle Darstellungen der ‚Hl. Kommunion‘ innerhalb der diversen Hortulus-Illustrationsserien“ bildete¹⁸. Eine mögliche Erklärung wäre, daß es an Vorlagen mangelte, doch erscheint das wenig wahrscheinlich. Weder die zeichnerische Ausführung noch der Rang der Komposition geben Anlaß, dem Holzschnitt überragend maßgebliche Qualität zuzusprechen. Außerdem deuten einige Indizien darauf hin, daß Dürers Zeitgenossen sehr wohl die unterschiedliche künstlerische Qualität der Holzschnitte bemerkten¹⁹. Deshalb mag vermutet wer-



4 Die Hl. Kommunion. Aus dem *Salus Animae* von 1503



5 A. Dürer: Pinselskizze. Berlin, Kupferstichkabinett

den, daß die Interpretation des sakramentalen Geschehens, seine „geistige Konzeption“, für die große Resonanz gerade dieser Darstellung verantwortlich ist.

Als ein an sich zwar belangloses Detail gibt die rechte Ecke der Altarmensa neben dem Kopf des Knienden einen Schlüssel für die Analyse des Blattes²⁰. Ob die dunklen Parallelschraffen unterhalb des Vorhanges dieses „unnötig“, den Bildeindruck verunklärnde Detail — nachträglich! — haben verdecken sollen? Das könnte bedeuten, daß die ursprüngliche Holzstockzeichnung übergangen und redigiert worden ist, wofür wohl nur Dürer selbst in Betracht kommt. Damit ließe sich fragen — insbesondere im Hinblick auf die außerordentliche Resonanz der Darstellung —, ob er nicht auch die Disposition dafür geliefert hat, in Form einer ähnlichen Skizze wie die für einen der Dedikationsholzschnitte (W. 249) zu den 1501 von Konrad Celtis herausgegebenen „Opera Hroswite“ („Roswitha von Gandersheim überreicht ihre Dramen Kaiser Otto I.“; Pass. 277b). Dort sind die näheren Raumangaben (Baldachintron, Brokatvorhang, Landschaft) nicht weiter bestimmt, sondern im wesentlichen nur die Konstellation der Gestalten festgelegt worden. Setzt man auch für den *Salus*-Holzschnitt eine derartige Skizze voraus, wäre eine plausible Erklärung für die genannten offenkundigen Schwächen der Holzstockzeichnung gefunden. Wie eine solche Skizze ausgesehen hat, läßt sich nicht näher bestimmen. Einiges sei jedoch zur Diskussion gestellt: etwa die Abfolge von Altartafel (mit dem Kruzifix und dem Kopf des Johannes²¹), Priester und dem vor ihm knienden Gläubigen²²; sicherlich wird auch das aufgeschlagene Missale auf der Mensa angedeutet worden sein, ebenso die Mensa selbst und die Altarstufe (vgl. W. 249). Die Art, wie die Stange mit dem Velum ganz an den oberen Bildrand heranrückt, ist charakteristisch und mehrfach nachzuweisen (vgl. D. 50, D. 75; D. 41 und aus späterer Zeit B. 24). Vielleicht war ursprünglich (zumindest) ein weiterer Kommunizierender vorgesehen, denn der Raum rechts wirkt einigermaßen leer; Platz genug wäre durchaus vorhanden gewesen, wie ein Vergleich mit der „Messe des Hl. Gregor“ (D. 75) beweist. Daß nur ein Gläubiger gezeigt wird, scheint unüblich und ist gewiß nicht zufällig: die individuelle Relevanz des sakramentalen Geschehens wird hervorgehoben.

Ein Detail vermag die These von einer vorangegangenen Skizze, einer sehr konkreten Einflußnahme Dürers, zu stützen: die Abbeviatur eines Kanonblattes in dem aufgeschlagenen Missale²³. In ihrer besonderen Physiognomie erinnert sie an die Pinselskizze des Berliner Gedenkbuchblattes²⁴ (Abb. 5). Im Anschluß an die Schilderung vom Sterben seines Vaters (im Sept. 1502) schreibt Dürer: *Daz grost wunderwerck, daz jch all mein dag gesehen hab,*

ist geschehen im 1503 jor, als awff vil lewt krewcz gefallen sind, sunderlich mer awff dy kind den ander lewt. Vnder den allen hab ich eins gesehen in der gestalt, wy ichs hernoch gemacht hab, vnd es was gefallen awffs Eyrers magt . . . ; wan sy forcht, sy müst dorum sterben²⁵.

Wie von dem Tod seines Vaters war Dürer auch von dem *Wunder* tief betroffen; zudem war er in diesem Jahr (1503) erkrankt, die Angst vor einem frühen, vorzeitigen Tod hat ihn sicherlich tief bewegt²⁶. Nachdem er sich die Gestalt des Wunderzeichens eigens notiert hatte, wäre es unter diesen Umständen verwunderlich gewesen, wenn sich nicht Reflexe von dem erlebten unerklärlichen Geschehen²⁷ in seinem Werk würden finden lassen.

Diese These ist schwerlich allein auf das Detail des Salus-Blattes zu stützen. Da sich jedoch ein analoger Fall aus der gleichen Zeit nachweisen läßt, wird es kaum Zweifel geben können. Auf einem Holzschnitt der „Täfelchen-Serie“ finden wir an ebenfalls zentraler und bedeutsamer Stelle diese Abbeviatur einer Kreuzigung: auf dem Blatt mit den Hll. Johannes dem Täufer und Onuphrius (B. 112; Abb. 6). Das sehr kleine Schema einer Kreuzigung auf der Hostie unterscheidet sich z. B. in sehr charakteristischer Weise von der auf dem Basler Onuphrius-Holzschnitt (Koegler M; vgl. auch Koegler G). Zwar ist die massiv-knappe Bodenangabe²⁴ in dem Rund der Hostie nur andeutungsweise gegeben. Ein Vergleich einerseits mit der Pinselskizze des Gebetbuches (Abb. 5), andererseits mit Werken Dürers, auf denen gleichfalls das Motiv verwendet wurde²⁸, lassen keinen Zweifel darüber, wie wichtig die Hostie auf diesem Holzschnitt (B. 112) ist und daß wir darin mit sehr großer Wahrscheinlichkeit einen Reflex des *Wunderzeichens* sehen können.

Übrigens ist auch zu bedenken, daß Dürer derartige Abbeviaturen in ähnlicher Form häufig genug gesehen hat und er sich trotzdem das Schema eigens notiert hat; das heißt, man kann von vornherein eine Beziehung zu dem *Wunder* vermuten, wenn in dieser Zeit (1503) das Motiv an wichtiger Stelle im Bilde auftaucht. Wenn sich außerdem eine — nach Maßgabe der anderen Technik usw. — formale Ähnlichkeit kaum bestreiten läßt, mag man dem Motiv einen anderen Stellenwert, eine bestimmte Bedeutung, beimessen.

Diese Beobachtungen erlauben, einige Folgerungen zur Diskussion zu stellen. So scheint z. B. der Holzschnitt B. 112 des *schlichten Holzwerkes* jetzt mit ziemlicher Sicherheit auf 1503 datiert werden zu können²⁹, und ebenso ist ein gewichtiger Hinweis für die Entstehungszeit nicht nur des „Kommunion“-Holzschnittes, sondern ebenso der anderen Blätter der Salus-Folge gegeben. Auch wäre die These, Dürer habe einen konkreten Beitrag zur Konzeption geliefert, hinreichend bewiesen. Schließlich ergibt sich ein guter Ansatzpunkt für die Interpretation von Dürers Auffassung des Themas, die vielleicht einen Schlüssel zur Erklärung der bemerkenswerten Wirkung des kleinen Holzschnittes zu liefern vermag.

Das Schema des Kanonblattes ist hier als ein Reflex und damit als ein Hinweis auf ein *Wunder*, als ein bestürzendes, die irdische Existenz des Menschen in Frage stellendes Herinbrechen des Numinosen zu verstehen (*sy forcht, sy müst dorum sterben!*)³⁰. Es wird erlaubt sein, das Bild (im Bild!) der Kreuzigung auf dem Altarblatt als einen Hinweis auf das Golgatha-Geschehen zu deuten; die „Kommunion“ ist als sakramentale Partizipation am „Erlösungstod“ zu betrachten. Deutlich genug werden also drei Dimensionen religiöser Erfahrung unmittelbar und evident gezeigt: mit dem „Bild“ der Altartafel die Erinnerung und Vergegenwärtigung³¹ des Kreuzestodes, mit der „Kommunion“ die Partizipation an der Erlösung, mit der Abbeviatur auf dem Kanonblatt des Missales der Hinweis auf das Erleben der irrationalen Gegenwärtigkeit des Numinosen.

Auch wenn den Zeitgenossen Dürers eine solche Interpretation nicht (oder nicht immer) bewußt gewesen sein mag, wird die trotz der künstlerischen Schwächen erstaunlich eindringliche Wirkung offenbar, sie hat eine spontane und unmittelbare Resonanz gefunden. Wie mit dem „Antlitz Christi“ des „Veronika“-Holzschnittes (D. 99) scheint reformatorisches Empfinden auch hier antizipiert zu sein. Zusammenfassend können wir feststellen, daß die zeichnerische Ausführung der „Kommunion“ sicher von einem anderen Künstler herrührt — man aber annehmen darf, daß auf Dürer die geistige Konzeption (und wohl auch ihre erste Realisation durch eine vorbereitende Skizze) zurückgeht. Vermutlich hat er dann zusätzlich die von anderer Hand ausgearbeitete Holzstockzeichnung übergangen.



6 Die Hll. Johannes d. T. und Onuphrius. Aus Dürers „Täfelchen-Serie“



7 Die Hl. Kommunion. Kopie (vgl. Abb. 4) von H. Weiditz

ANMERKUNGEN

- 1 Die gedruckten, illustrierten Gebetbücher sind in der Literatur selten behandelt worden. Für die verwendeten Texte vgl. bes. Franz Xaver Haimerl (Mittelalterliche Frömmigkeit im Spiegel der Gebetbuchliteratur Süddeutschlands. Münchner Theol. Studien I, 4. München 1952), der aber die Gebete im „Salus animae“ nicht berücksichtigt hat. Der Verf. wird deshalb seiner im wesentlichen fertiggestellten Grazer Diss. (Albrecht Dürers Holzschritte zum „Salus animae“ von 1503), aus der hier Teilergebnisse mitgeteilt werden, ausgewählte Texte aus dem Gebetbuch anfügen. Kunsthistorisch sind die Illustrationszyklen von Woldemar von Seidlitz (Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Jb. d. Preuss. Kunstsln. 5, 1884, S. 128 ff.; 6, 1885, S. 22 ff.) zusammenfassend gewürdigt worden. Auch auf Äußerungen von Friedrich Dörnhöffer (Seelengärtlein. Hortulus animae. Cod. Bibl. Pal. Vindob. 2706. 1-3. Frankfurt a. M. 1907-11), Georg Domel (Die Entstehung des Gebetbuches und seine Ausstattung in Schrift, Bild und Schmuck bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Köln 1921) und Hans Kogler (Hans Holbein d. J. Die Bilder zum Gebetbuch Hortulus animae. Basel 1943) sei verwiesen.
Die Bedeutung der Gebetbuchholzschnitte wird durch eine umfängliche Publikation zu Hortulus-animae-Illustrationen von (1494)-1523 von Frau Maria Consuelo Oldenbourg, die in Kürze erscheint, nachdrücklich betont werden.
- 2 Paul Kristeller: Die Straßburger Bücherillustration im 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1888, Nr. 212, 80 — Hanns Bohatta: Bibliographie der livres d'heures (Horae v.m.v.), Officia, Hortuli animae, Coronae v.m.v., Rosaria und Cursus v.m.v. des 15. und 16. Jahrhunderts. 2. Aufl. Wien 1924, S. 72 ff. Nr. 3/4.
- 3 Bei H. Kogler (Die Basler Gebetholzschnitte vom Illustrator des Narrenschiffs und Ritters vom Turn. In: Gutenberg-Jb. 1, 1926, S. 117 ff.) alle Dürer zugeschriebenen Blätter in guten Abb. Vgl. auch Willi Kurth: Dürers sämtliche Holzschritte. München 1927, Nr. 63-80. Die sieben Holzschritte von anderer Hand bei Albert Schramm: Der Bilderschmuck der Frühdrucke 22. Leipzig 1940, 1232 f., 1235, 1239-42. — Da nach Friedrich Winkler (Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff. Die Basler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschritt. Berlin 1951, S. 62 ff.) die Gebetbuchholzschnitte spätestens 1493 entstanden sein dürften, wird der Plan zur Herausgabe dieses Buches schon einige Zeit früher gefaßt worden sein.
- 4 Abb. aller 63 Holzschritte zum „Salus animae“ bei Campbell Dodgson (Holzschnitte zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. 11. Veröffentlichung d. Graph. Gesellschaft. Berlin 1909, Nr. 44-106): D. 44-D. 106; auf die etwas spätere Folge zu einem Plenar kann hier nicht eingegangen werden (D. 1-D. 43).
- 5 Vgl. den Exkurs zur Lit. in der Diss. des Verf. (Anm. 1), der die vorgebrachten Argumente und Stellungnahmen sorgfältig referiert. — F. Winkler (Albrecht Dürer. Leben und Werk. Berlin 1957, S. 131 ff.) würdigte

- die kleinen Holzschnitte „endgültig als bedeutende Werke Dürers“ (vgl. Meister um Albrecht Dürer. Ausstellung Nürnberg 1961, S. 224).
- 6 Die göttliche Erscheinung auf diesem Holzschnitt zu den sieben Bußpsalmen scheint — trotz des fehlenden Kreuznimbus — Christus darzustellen. Dies dürfte für die Gebetbuchholzschnitte der Zeit selten sein; vgl. die Straßburger Kopie von 1505, die noch deutlicher einen Christustypus zeigt, während Hans Baldung 1511 bei seiner Neuredaktion dieses Salus-Blattes (Oldenbourg 242) einen greisen Gottvater darstellt. Nach Fedja Anzelewski (Motiv und Exemplum im frühen Holzschnittwerk Dürers. Diss. Berlin 1955 [Masch. Schr.], S. 73 f.) bleibt ungewiß, „welchem Zweck das Gebet an den Erlöser dient“. Vielleicht ließe sich an die Vision des Hl. Bernhard erinnern, wonach Christus (und nicht Gottvater) die Menschheit wegen ihrer Sünden durch die Pest habe vernichten wollen, aber auf Bitten Mariens einhielt; vgl. Wilhelm Ludwig Schreiber: Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts 7. Leipzig 1929, S. 110.
 - 7 Der Vergleich mit den Basler Gebetbuchblättern ist in dieser Hinsicht sehr aufschlußreich. Man kann einen Wechsel der „Erzählhaltung“ konstatieren, die jetzt u. a. auf eine direktere und unmittelbarere Konfrontation mit dem Betrachter zielt.
 - 8 Ähnlich werden von Dürer häufig Baumgruppen gezeichnet, selten aber in dieser abstrahierten Form; dieses sehr geläufige Motiv seiner Formsprache verwendet er schon in Basler, dann auch in gleichzeitigen Werken (z. B. W. 293); es begegnet noch auf späteren Zeichnungen, etwa W. 795, in gleicher oder ähnlicher Funktion.
 - 9 Das Motiv gibt der Zeichnung (Studie für einen Kupferstich?) einen bildmäßigen Charakter. Ein auf die Fläche bezogener „Grund“-Akkord wird angeschlagen, der in einem spannungsvollen Verhältnis zu der Plastizität der Gruppe von Venus und Delphin steht. Dieses Spannungsverhältnis von Fläche, Körperlichkeit und Raumwirkung (auf der Zeichnung wesentlich durch die Linie des Horizontes bestimmt) ist ein Charakteristikum auch vieler Salus-Holzschnitte.
 - 10 Die Kompositionen gleichen sich keineswegs, wie F. Anzelewsky (Anm. 6, S. 73 f.) meint. Für den Typus des Basler David sei auf den Stich des Monogrammistens WH mit Hausmarke (Max Lehrs: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert 6. Wien 1927, S. 131 Nr. 1) verwiesen. — Für Davids Krone (mit der Zipfelmütze) wurde von F. Anzelewsky auf das Apokalypse-Blatt B. 67 aufmerksam gemacht, doch fände sich das Motiv auch schon bei Schongauer. Außer der Baumgruppe und einer somit möglichen Beziehung zu dem Kupferstich Pass. 110 können wir auch den gotischen Kirchenchor in anderen Werken Dürers finden, etwa auf dem gleichzeitigen Blatt der „Täfelchen-Serie“ B. 110 (Stigmatisation des Hl. Franziskus); ein anderer Salus-Holzschnitt, der „Hl. Antonius“ (D. 69), und der „Hl. Franziskus“ der Plenar-Folge (D. 42) sind ebenfalls zu nennen.
 - 11 Vgl. u. a. den Basler Gebetbuchholzschnitt (Kogler B), bei dem bereits das Motiv des über das Pult gelegten Mantelzipfels begegnet. Nach F. Anzelewsky (Anm. 6, S. 74 f.) läßt es sich zuerst bei van Eyck, dann auch am Oberrhein nachweisen. Das Motiv war auch in Nürnberg bekannt, vgl. im „Schatzbehalter“ (1491): *Die funffundzweintzigist figur* (Albert Schramm: Der Bilderschmuck der Frühdrucke 17. Leipzig 1934, Abb. 341).
 - 12 Für den Typus der Maria ließe sich u. a. auf die „Hl. Familie mit den fünf Engeln“ (B. 99) und die „Himmelfahrt und Krönung Mariä“ (W. 337) verweisen.
 - 13 Vgl. F. Anzelewsky (Anm. 6, S. 74 f.), der die erwähnten Details zwar vermerkt, jedoch den wichtigen und aufschlußreicheren Vergleich der Bildschemata nicht anstellt.
 - 14 C. Dodgson (Anm. 4), Abb. von D. 104 u. D. 106.
 - 15 Bemerkenswerterweise transponierte der Zeichner der frühen Straßburger Kopien, die seit 1505 in mehreren Hortulus-animae-Ausgaben verwendet wurden (C. Dodgson, Anm. 4, S. 8 Abb. 1-4), die Darstellungen des Salus in ein breiteres Format, das sowohl dem der Plenar-Folge als auch dem der Salus-Holzschnitte einschließlich der Leisten fast gleich ist.
 - 16 Dies und die sorgsame, „chiastische“ Füllung der abgetrennten Bildecken (dunkles Dach mit hellem Himmel — die helle Treppe über dem dunklen Kellerloch) dokumentieren, wie bewußt „grundsätzliche“ Lösungen des Bildaufbaues mit nur wenigen Kompositionselementen angestrebt wurden.
 - 17 Außerdem befinden sich im Kupferstichkabinett des GNM drei weitere Einzelabdrucke zum Salus animae: Jakobus Maior (D. 58), der Hl. Leonhard (D. 80), der Hl. Rochus (D. 84). Von D. 80 war nur das Hamburger Blatt von C. Dodgson (Anm. 4) genannt worden; ein drittes Exemplar tauchte 1967 (mit acht anderen) im New Yorker Kunsthandel auf (William H. Schab Gallery: Catalogue 42. Great old master prints and drawings, Nr. 56). — In München (Graph. Slg., Inv. Nr. 1922-147) befindet sich ein etwas späterer Abdruck der „Kommunion“ (D. 106) auf einem paginierten Blatt (mit Text; fol. 139 v) einer bislang unbekannteren Gebetbuchausgabe.
 - 18 Die Auskunft verdanke ich Frau M. C. Oldenbourg. Auch an dieser Stelle möchte ich ihr meinen Dank sagen für die vielen Hinweise und Hilfen, sowie die überaus freundliche Anteilnahme an meiner Arbeit. C. Dodgson (Anm. 4, S. 20) vermerkt nur zwei Kopien, von denen die eine (Abb. 4) von dem erwähnten Straßburger Kopisten stammt. Die andere von Hans Weiditz (unsere Abb. 6) wird manches von dem, was im Folgenden ausgeführt wird, verdeutlichen und bestätigen können. Auch dieser Holzschnitt ist in charakteristischer Weise in ein proportional breiteres Format transponiert worden.
 - 19 Abgesehen von der immensen, wengleich unterschiedlichen Resonanz der 63 Holzschnitte in Werken der Malerei, Graphik, auch der Glasmalerei, sei hier auf folgende Beispiele verwiesen:
 - a) Die Radierung B. 64 nach dem Veronika-Holzschnitt D. 99 galt lange als ein sicheres Werk Dürers. Deutlich kam es dem Fälscher vor allem auf eine Kopie des „neuen“ Antlitzes Christi an (die Gestalt der Heiligen geht auf Schongauer B. 66 zurück). Josef Meder (Über Fälschungen der Druckgraphik. In: Belvedere 7, 1925, S. 105 ff.) bildet Original und Kopie nebeneinander ab.

- b) In dem kostbaren Wiener Pergament-Exemplar wird der „Hl. Matthäus“ (D. 62) ein zweites Mal verwendet anstelle des „Hl. Matthias“ (D. 67), dessen befremdliches Aussehen augenfällig ist. Hingegen wurde in dem weniger aufwendigen Exemplar der Slg. Barlow (heute Melbourne, Nat. Gall.) diese Eliminierung des schwächeren Holzschnittes nicht für notwendig erachtet (Albrecht Dürer. Woodcuts and engravings. Lent by Sir Thomas D. Barlow. Ausstellung Manchester 1935, S. 25 Nr. 37 mit der Angabe, daß alle 63 Holzschnitte vorhanden sind).
- c) Der redliche Zeichner der frühen Straßburger Kopien hat die Abhängigkeit der Gestalt der „Hl. Barbara“ (D. 91) von der der „Hl. Margaretha“ (D. 95) gesehen und deshalb seine Barbara gleich nach der Margaretha des Salus kopiert.
- d) Die willkürlichen Strichlagen auf dem Velum sind von dem Illuminator des Wiener Buchexemplars ganz eindeutig durch einige Goldhöhlungen zu kaschieren versucht worden.
- ²⁰ Auf der Abb. bei Dodgson (Anm. 4) ist das Detail nicht zu erkennen, das auch auf dem unkolorierten Abdruck nur schwer auszumachen ist.
- ²¹ Der kleine „Kopf“ oberhalb der rechten Schulter des Priesters. Der „Kopf“ wurde übrigens im Wiener Salus mit einem Nimbus umgeben.
- ²² Der Kopf des Priesters mag den des „Hl. Leonhard“ (D. 80) voraussetzen. — Wie das leise Vorbeugen des Priesters ist auch das „aufrechte“ Knien des Kommunizierenden durchaus „dürerisch“. Der Adorationsgestus der Hände des Gläubigen läßt u. a. an zwei Johannes-Gestalten Dürers denken, auf dem Straßburger Missale-Blatt von 1493 (J. Meder: Dürer-Katalog. Wien 1932, Nr. 179) und auf dem Andachtsflugblatt B. 55 von 1510. Man mag einwenden, die Hände auf dem Salus-Holzschnitt wären ein zu winziges Detail, um Vergleiche zu ermöglichen. Dennoch läßt sich sehr wohl die spezifische Physiognomie des Gestus kinästhetisch erfassen, wie die Weiditz-Kopie (Abb. 6) dokumentiert (vgl. D. 103, D. 104 oder den erwähnten Basler David-Holzschnitt-Koegler E).
- ²³ Ein Missale auf Kommunion-Holzschnitten ist recht selten, noch seltener ist das liturgische Buch dabei aufgeschlagen. Freundl. Hinweis von Frau M. C. Oldenbourg.
- ²⁴ Faksimile des Gedenkbuchblattes bei Friedrich Lippmann: Autographen von Dürer im Kupferstichkabinett. In: Jb. d. Preuß. Kunstlgn. 1, 1880, S. 32 f. — Auffällig die Bodenangabe durch einen kurzen, geraden und relativ breiten Strich. Die Assistenzfiguren haben kaum Platz zum Stehen.
- ²⁵ Vgl. Hans Rupprich: Dürer. Schriftlicher Nachlaß 1. Berlin 1956, S. 36. — F. Winkler (Die Zeichnungen Albrecht Dürers 2. Berlin 1937, S. 54; Taf. x oben) sieht in der Skizze ein „merkwürdiges Beispiel für die Intensität, mit der Dürer sein Leben lebte“.
- ²⁶ Vgl. Erwin Panofsky: Albrecht Dürer 1. 3. Aufl. Princeton 1948, S. 90: . . . the year 1503 was marked by a series of strange and sinister events which left their imprint on Dürer's imagination. A comet appeared, and what Dürer calls „the greatest portent I have ever seen“ filled Nuremberg with terror: a „blood rain“ . . . fell on many people staining their clothes with the sign of the cross . . . many persons had . . . fallen sick in 1503, and among them Dürer himself. — In diesem Jahr schuf Dürer auch den datierten Stich „Wappen des Todes“ (B. 101)!
- ²⁷ Vgl. H. Rupprich (Anm. 25), S. 37, Anm. 37.
- ²⁸ Im Ritter vom Turn (Rudolf Kautzsch: Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn [Basel 1493]. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 44. Straßburg 1903, Abb. 14, 21); bei den Zeichnungen W. 139, W. 508, W. 509, W. 837, W. 856. Vgl. auch den Hans von Kulmbach zugeschriebenen Holzschnitt „Das Schiff der Hl. Ursula“ (F. Winkler: Die Holzschnitte des Hans Suess von Kulmbach. In: Jb. d. Preuß. Kunstlgn. 62, 1941, S. 20, Abb. 6) von 1513, bei dem vorn auf dem Tisch mit dem Kelch eine beträchtliche Zahl von Hostien liegt, die mit dem Kreuzzeichen versehen sind; links oben ist auf der Eucharistie-Darstellung ein aufgeschlagenes Missale mit einer Kreuzigungsabbreviatur erkennbar. Auch das Blatt „Corpus Christi“ (D. 41) der Plenar-Folge ist noch zu nennen. — Auf einer freien, gegenseitigen Kopie im „Beschlussen gart des rosenkrantz marie“ (fol. 49 r) wird die Abbreviatur eines Kanonblattes sichtlich hervorgehoben. Es fehlt allerdings die charakteristische Bodenangabe; d. h. der Nürnberger Kopist erkannte die zentrale Bedeutung des Motives, nicht aber den konkreten Bezug auf das *Wunderzeichen*.
- ²⁹ In der neueren Literatur werden u. a. folgende Datierungen vorgeschlagen: E. Panofsky (Anm. 26): um 1504; Heinrich Theodor Musper (Albrecht Dürer. Der gegenwärtige Stand der Forschung. 2. Aufl. Stuttgart 1953): 1500; F. Winkler (Anm. 5): 1500 oder 1501; Karl-Adolf Knappe (Dürer. Das graphische Werk. Wien-München 1964): um 1502.
- ³⁰ Dieser Satz scheint nicht unwichtig. Man geht wohl kaum fehl, wenn man annimmt, Dürer habe das als böses Vorzeichen erlebte Geschehen „euphemistisch“ umfunktionierte, als er das „Wunderzeichen“ in das Missale und damit in das „Heilsgeschehen“ integrierte.
- ³¹ Man denke daran, wie Dürer die Aufgaben der Kunst definierte.