

"Die Auffindung des heiligen Ursus" : ein unbekannt gebliebener Holzschnitt von Urs Graf (1519)

Autor(en): **Weber, Bruno**

Objekttyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **34 (1977)**

Heft 4

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166758>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Die Auffindung des heiligen Ursus»

Ein unbekannt gebliebener Holzschnitt
von Urs Graf (1519)

VON BRUNO WEBER

Nur selten und zufällig findet man heute von bekannten Meistern des 16. Jahrhunderts unbekannte druckgraphische Blätter. Jüngst entdeckte man im Staatsarchiv Basel ein fragmentarisches Inkunabel-Flugblatt von Sebastian Brant 1494 mit Holzschnitt nach Entwurf von Albrecht Dürer, welches die Zeiten als Bindemakulatur überstehen konnte¹. Im Fall von Urs Graf (um 1484/85–1527/28), dessen Gesamtwerk² aus den Jahren 1501–1525³ zwar weitgehend bekannt, doch als Gesamtausgabe noch nicht publiziert ist⁴, muß man bis zu Parker 1922 zurückblicken, um eine entsprechende Entdeckung zu finden⁵. Nun tritt von diesem Meister ein neuer, deutlich monogrammierter und 1519 datierter Holzschnitt zutage auf einem typographischen Einblattdruck, der bibliographisch weder von Haller 1785/88⁶ und Panzer 1788/1802⁷ noch von Weller 1864/74⁸ und Drugulin 1863/67⁹ verzeichnet ist. Auch im Schrifttum über Einblattdrucke des 16. Jahrhunderts findet sich keine Erwähnung, weder in Bartsch 1808¹⁰ und Passavant 1862¹¹ noch in Hirth 1882/85¹² und Diederichs 1908¹³, auch nicht in Geisberg 1923/30 bzw. 1974¹⁴. Aus der monographischen Literatur über Urs Graf ist der Holzschnitt ebensowenig zu ermitteln (Nagler 1863¹⁵, His 1873¹⁶, Ganz 1905¹⁷, Major 1907¹⁸, Koegler 1907¹⁹, Stumm 1921²⁰, Koegler 1926²¹, Lüthi 1928²², Major/Gradmann 1941²³, Koegler 1947²⁴). Dieses mithin ganz unbeschriebene Blatt ist möglicherweise ein Unikum, jedenfalls rar und sonderbar genug, um aus allen Blickrichtungen genauer betrachtet zu werden. (Abb. 1).

Zunächst die bibliographische Kennzeichnung: Illustrierter typographischer Einblattdruck, einseitig schwarz bedruckt. Folioblatt 321 mm hoch, 264 mm breit, ringsum beschnitten. Ohne Titel. Holzschnitt 179 mm hoch, 242 mm breit mit Einfassungslinie, Schwarzdruck unkoloriert. Links im Vordergrund ein Ritter als hohe Ganzfigur in Dreiviertelansicht nach rechts breitbeinig stehend, in ganzem Harnisch mit Korbschwert und Schweizerdolch, offenem Helm mit einteiligem aufschlächtigem Visier, asymmetrischen Schultern mit Brechrand auf der rechten Seite, Kugelbrust, Bauchreifen und Beintaschen (Schößen) sowie Panzerschuhen, sogenannten Kuhmaulschuhen, in einem damals (1519) modernen Fußturnierharnisch süddeutscher Machart²⁵; nach unten blickend, mit Heiligenschein als Ring, in der Rechten das hinter ihm weit aufgebauchte Banner (der Thebäischen Legion¹⁰⁰) mit durchgehendem Balkenkreuz; auf einem Band über dem Brustpanzer mit geschnittenen Lettern bezeichnet: *S*

VRSUS M, der heilige Märtyrer Ursus. Im Hintergrund am linken Bildrand angeschnittener Rundpfeiler mit geschweifter Basis. Rechts im Mittelgrund wuchtiger, kastenförmiger Steinsarkophag mit Walmdachdeckel, geschlossen und mit Eisenspangen verklammert, unverziert mit glatten Wänden, auf der Längsseite in rechteckigem Feld mit lateinischer Inschrift in geschnittenen Lettern bezeichnet: *D [is] M [anibus] FL [aviae] SEVERIANAE*; links davon ein langkreuzartiges Zeichen mit links nach unten abgewinkeltem Querarm. Vor dem Sarkophag verstreutes Werkzeug: Maurerkelle, Stemmeisen mit Schlegel, Pickel. Hinter dem Sarkophag ein offenes (durchbrochenes), aus Quadersteinen gemauertes Gewölbe unter steinerner, gesimsartig vorkragender Deckplatte; unter diesem rechts vom Sarkophag ein kniender, aufblickender Ausgräber mit gefalteten Händen, angeschnittene Figur in Dreiviertelansicht nach links. Im Mittelgrund links vom Sarkophag ein geistlicher (mit Bibel) und zwei weltliche Würdenträger in Anbetung kniend, innerlich bewegt, kleinformatige Ganzfiguren in Dreiviertelansicht nach rechts. In Bildmitte vor dem Sarkophag im Vordergrund ein kunstreicher Kandelaber mit unterteiltem Schaft und figural verziertem Fuß. Über der hohen brennenden Kerze im freien Raum schwebend ein geflammter Vierpaß mit dem Wappen der Stadt Solothurn in spanischem Schild (genau in Bildmitte), überhöht vom doppelköpfigen gekrönten Reichsadler und der geschnittenen Bezeichnung *SOLOTVRN*. Neutraler schwarzer Hintergrund, im Weißlinienschnitt gleichmäßig querschraffiert. Im ausgesparten Rechteck am oberen Rand rechts lateinische Inschrift in geschnittenen Lettern (Capitalis monumentalibus): *CONDITVR · HOC · SANCTVS || TVMVLO · THEBAIDVS · VRSVS*. In der Ecke unten links Datierung 1519, rechts daneben im Beinzwischenraum des heiligen Ursus schrägliegend das Zeichen des Urs Graf: verschlungenes Dolchmonogramm mit Knotenschnörkel.

Unter dem Holzschnitt 17 Zeilen deutscher Prosatext: *INn dem iar als man zalt nach Christi vnsers herren geburt tusent || Fünfhundert vnd Nünzehenj* usw. Erste Zeile in Fraktur-Auszeichnungstypen, die übrigen in Schwabachertypen. Unter dem Prosatext 2 deutsche Verszeilen in derselben Schwabachertypen. Ohne Druckvermerk. Initiale *I* im Raum von 8 Zeilen, Holzschnitt 42 mm hoch und 44 mm breit mit doppelter Einfassungslinie: Auf schwarzem Grund hinter dem *I* ein geflügelter Putto schräg von hinten gesehen, von Zweigwerk umrankt, auf dem rechten Bein kniend und über schwebendem Baselstab ein Füll-

horn haltend, in dessen Öffnung das verschlungene Urs-Graf-Monogramm; über dem Kopf des Putto gestülpt ein zweiter, wie ein Blütenkelch geöffneter Basalstab. Zwei Fragmente ornamentaler Holzschnitt-Seitenleisten links: unten Fabeltier vor Rankenwerk, oben Vogel über Hund vor Zweigstücken mit Blättern, Blüten und Frucht. Papier gut erhalten, oben rechts leichte lokale Bräunung. Ein Riß in der dritten Textzeile von unten, rechts von der Mitte, ausgefüllt (Textergänzung: | *dero Trüwer patron er ist / Dar*). Wasserzeichen in der unteren Blattpartie: kleiner Ochsenkopf mit einkonturiger Stange, zweikonturigem Thau und Stern²⁶. Oben am Blattrand mit brauner Tinte beschriftet, 18. Jahrhundert (von Hans Caspar Ott-Escher in Zürich, 1788): *Sehr selten. empfangen im Merz 88. ex dono M. W. Panzer, Noribergensis, Pastoris apud St. Sebal-dum*²⁷. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, PAS II 25/7²⁸.

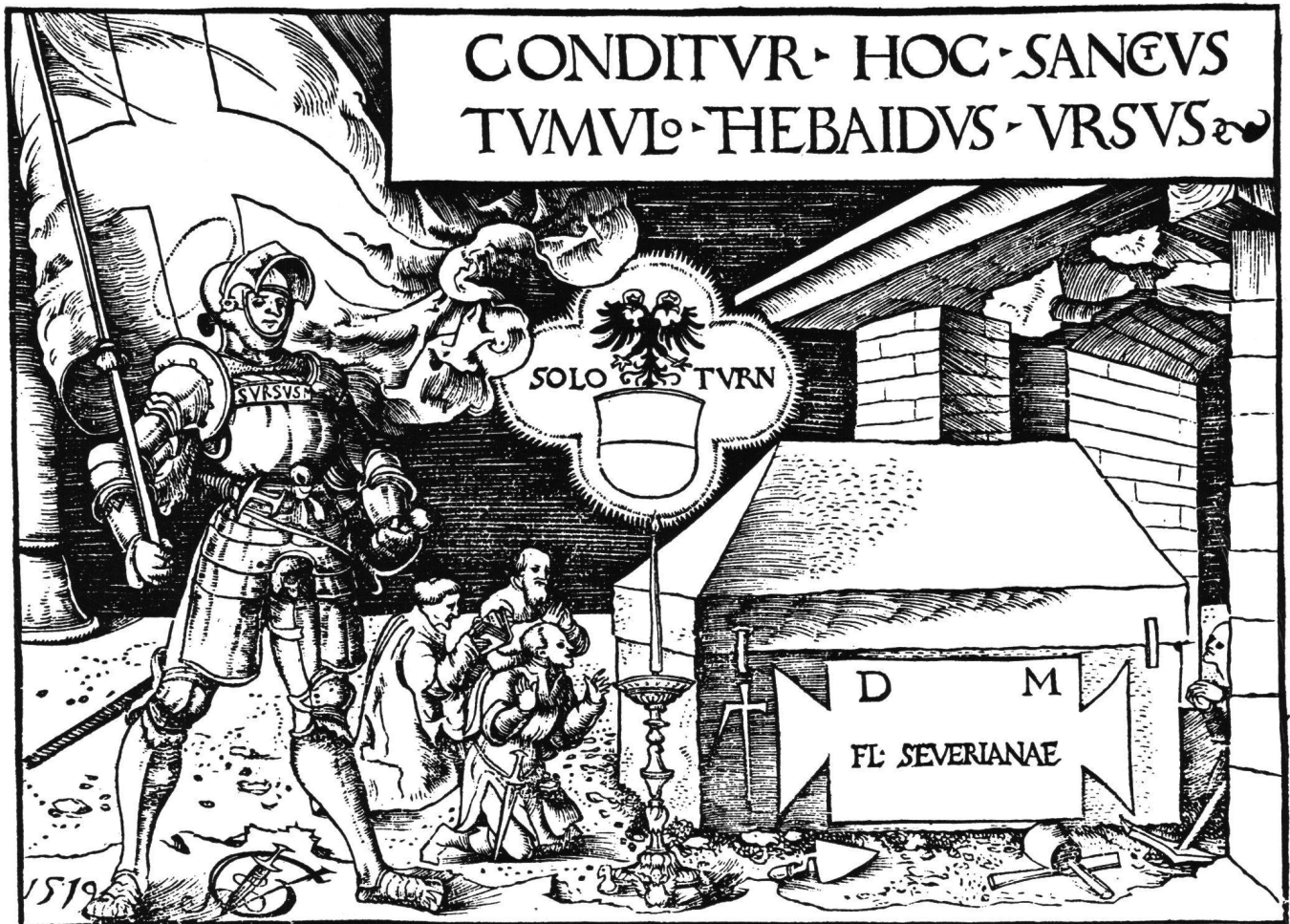
Die Typographie ist identisch mit jener des *Vrs Graff* unterzeichneten fünfstrophigen Liebeslieds *Din wer ich gern, zu aller stund*, welches der Künstler als typographischen Einblattdruck publizierte²⁹; Koegler 1936 erwähnt dieses «um 1512 oder 1514» erschienene Flugblatt mit der Angabe, daß es in der Offizin von Adam Petri in Basel (tätig 1507–1527) gedruckt worden sei³⁰. Daß auch mit dem Ursusblatt ein Basler Erzeugnis vorliegt, zeigt allein die originelle Initiale, welche sonst im erhaltenen Werk von Urs Graf nirgends vorkommt, daher bislang unbekannt war³¹; Solothurn besaß bis zum Auftauchen des unsteten, zeitweise geistesgestörten Gelegenheitsdruckers Samuel Apiarius 1564–1565 keine eigene Offizin³². Das Liebeslied-Flugblatt ist mit dekorativen Holzschnittleisten Pariser Observanz (nicht von Urs Graf) ringsum eingefasst³³; die obere Seitenleiste des Ursusblatts ist ein Zwilling der dort unten links angebrachten Rahmenleiste, als kaum verschiedenartige Ausführung von derselben Hand in einer laut Koegler «blockigen Holzschnittweise, als hätte das Messer nur die ersten andeutenden Schnitte kommen-der genauerer Ausarbeitung geführt».

Der Textinhalt dieser Einblattzeitung ist ein Ereignisbericht aus Solothurn von kirchen- und staatspolitischer Tragweite. Der unbekannt, wohl geistliche Verfasser meldet, daß man in diesem Jahr 1519 den alten Hochaltar (den romanischen Unterbau samt dem spätgotischen Tafelgemälde³⁴) in der St.-Ursen-Stiftskirche³⁴ abgebrochen habe, um ihn durch einen neuen in schönerer Bauart³⁵ zu ersetzen: «Den Fronaltar jn dem Chor ab hat lassen Brechen vrsach besser gschicklikeit ein nüwen ze Buwen.» Man sei dabei auf einen Steinsarg gestoßen, der im Altar eingemauert, also bis jetzt nie zu sehen war: «Ist gefunden mitten in dem Altar vermuret ein grab nach anzeugnung diser figur mit Isnen klammeren wol bewarret.» Dies geschah am 5. April, wie ein am folgenden Tag als freudige Botschaft abgesandter Brief von Schultheiß und Rat von Solothurn an Schultheiß und Rat in Bern bezeugt³⁶. Nämlich «vff den sechsten tag des Aprellen» wurde der

Sarkophag im Beisein einiger Kapitelherren vor Vertretern der Obrigkeit geöffnet; man fand Knochen und Hirnschalen von zwei Menschen, wovon bisher niemand etwas gewußt habe: «(Mönschlicher Tachtnuß unwüsend) Bein zweier cörpel in einem sidnen Thuch.» In einer der Hirnschalen lag ein dünnes Silberblech mit einem lateinischen Vers, wonach dieser Sarkophag die Überreste des heiligen Ursus, des Thebäers, berge: «In dem einen houpt schundel [? für Schädel] ein silberen düen geschlagenen zedel / an welchem gestampft ist ein verß in latin als hie ob verzeichnet ist lut zu Thütsch Also in disem grab ist verborgen der helig Vrß vß Thebea³⁷.» Daraufhin wurde ein freudiges *Te Deum laudamus* angestimmt und ein Hochamt mit Lobgesang zu Ehren des Stadtheiligen gehalten. Nun möge der wiedergefundene Patron für seine fromme Stadt Solothurn bitten, die ganze Eidgenossenschaft vor ihren Feinden beschirmen und vor Zwietracht bewahren, der Regierung Vernunft und Weisheit verleihen, «Besserung des libs vnd der sele Vnd nach disem leben allen Christglaubigen mönschen behilfflich ze sin zu der ewigen seligkeit»³⁸.

Dieser Text erweist das Ursusblatt als früheste gedruckte Primärquelle für die Auffindung der Ursusreliquie³⁹. Damit gehört die aktuelle Zeitung auch zu den wenigen illustrierten Flugblättern des 16. Jahrhunderts, die nicht die Welt als Wunder, den staunenswerten Vorfall oder die unbegreifliche Tatsache unter dem Aspekt des Schreckens zeigen, die weder Heiligenbild noch Kriegsreportage, weder Heldenporträt noch belehrende Moritad, weder Polemik und Satire noch merkwürdige Himmelserscheinung, Mißgeburt oder Wunderzeichen überhaupt darstellen, sondern nur die Funktion der Bekanntmachung eines ungefährlichen Sachverhalts ohne drohende Hintergedanken erfüllen: sensationell zwar, doch ohne marktschreierische Aufmachung, klar und sachlich erscheint die Nachricht, mit frohem Ernst als Ausdruck der Dankbarkeit für die im Heiligen sichtbare Wirksamkeit Gottes. Solche seltenen Zeitungen, die das wirkliche Neuartige realistisch vorstellen, sind unter den zeitgenössischen nur Dürers Rhinoceros von 1515⁴⁰, unter den späteren die Eskimoblätter von 1566⁴¹ und 1578⁴² sowie die Beschreibung des Astronomischen Uhrwerks zu Strassburg von 1574⁴³. Dem schlichten, sozusagen objektiven journalistischen Charakter des Ursusblatts kommen am nächsten jene vereinzelt Wunderzeitungen mit gutartigen Zeichen, die nur Frieden verkünden, wie der Sonnenring über Nürnberg von 1556 und die Wundertrauben zu Frickenhausen von 1577⁴⁴. Im übrigen erscheint der Einblattdruck wie aus einem Guß (auch dies eher selten), indem Bild und Text ausdrücklich aufeinander bezogen sind, als ob die Entwürfe beider Hälften gleichzeitig entstanden wären.

Wie deutlich Urs Graf diese Auffindung der Reliquie als Neuigkeit aus dem Totenkult illustriert, erhellt ein Rückblick auf die Geschichte des Heiligen. Der früheste



In dem iar als man zalt nach Christi vnsers herze geburt tusent
 fünfhundert vnd Nünzehen / hat es sich begeben durch gottes ordnung das ein loblich Capitel oder
 versamlung der Erwürdigen Herren Chorherren der stift Solothurn / dem almechtigen Gott / seiner
 würdigen mütter dem gnadrichen marterer vñ Ritter sant Ursen mit sumpt seiner gseltschafft / auch
 dem gätzen himelischen her zu lob vnd ere / Sen Fronaltar in de Chor ab hat lassen Brechen vrsach
 besser gschicklicheit ein nūwen ze Buwen / ist gefunde mitten in dem Alear vermuret ein grab nach an
 zeugung diser figur mit Innem klāmeren wol bewarret / hand die erwürdigen vor genāten herren die
 geistlichen / die sach durch vlißig vorbetrachtung den frōmen vesten fürfürtigen vnd wisen herren
 Schultessen vnd Ratten der stat Solothurn anbrachte entlichen des grab erlich vffchon vff den sechsten tag des Apprellē
 In by wesen erlicher der Capitel herren / Auch des Ratß dar zu verordnet / darin gefunden (Wōnschlicher Tachtuñß vnwis
 send) Bein zweier cōrpel in einem sidnen Thück In dem einen soupt schüdel ein silberen thien geschlaggen zedel / an welchem
 gestampft ist ein vers in latin als hie ob verzeichner ist Luc zu Thürsch Also in disem grab ist verborgen der heilig Urs vñ
 Thebea) dar nach hat man gott dem almechtigen andechtig tancket mit dem lob gesang Te Deum laudamus / Ein anp
 gesungen / von dem woluerdienten Strengen Ritter Christy sant vrsen / vnd seiner gseltschafft / welchen wir bitten ein fürspecker
 ze sin der frōmen statt Solozorn vnd aller ir zu gehōrd / vñ zu gmeine Lidgnoschaft ze besch
 ũzen vnd Bschirmen vor allen iren fienden / vnd zwirrache Inen vernufft vnd wiffheit Verlußende in allem irem regiment
 Besserung des lubs vñ der sele Vnd nach disem leben allen Christgloubigē mōnsche beßullich ze sin zu der ewigen seligkeit.

Gott sig lob vnd danck der so wunderbarlich ist
 In sinem helgen vnd heilig in allen sinē wercken

Abb. 1 «Die Auffindung des heiligen Ursus». Typographischer Einblattedruck mit Holzschnitt nach Entwurf von Urs Graf. Basel: Adam Petri 1519. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, PAS II 25/7 (vgl. Anm. 27 und 28)

Hinweis zum Martyrium von Ursus und Victor findet sich in der *Passio martyrium acaunensium*, einer von Eucherius, Bischof von Lyon, zwischen 428 und 450 geschriebenen Verherrlichung der Thebäer von Acaunum (St-Maurice d'Agaune); die älteste erhaltene Handschrift stammt vermutlich aus dem 6. oder 7. Jahrhundert⁴⁵. Im Begleitbrief an einen Bischof Salvius erwähnt Eucherius, daß er die Nachrichten durch Gewährsleute vom Bischof Isaac in Genf erfahren habe, dem sie vom Bischof Theodor in Octodurus (Martigny) übermittelt worden seien; Theodor seinerseits stützte sich auf die lokale Volksüberlieferung in Acaunum⁴⁶. Nach dieser mündlichen Tradition soll eine von Christen gebildete römische Legion mit 6600 Mann aus der ägyptischen Thebais unter ihrem Anführer Mauritius während der großen, 302 begonnenen Christenverfolgung, zur Regierungszeit der Kaiser Diocletian und Maximian Herculus, in Acaunum restlos niedergemacht oder hingerichtet worden sein; Bischof Theodor entdeckte die Leichen gegen Ende des 4. Jahrhunderts und errichtete am Ort des Martyriums eine Basilika⁴⁷. Als historischer Kern ist eine kleinere berittene Einheit vorstellbar, die aus unbekanntem Grund «Thebäer» genannt oder auch erst von Eucherius zur Truppe aus der Thebais, der Wiege des Mönchtums, gemacht worden ist; ihre Aufgabe bestand im militärischen Schutz des Großen St. Bernhard⁴⁸. Nach der Entdeckung ihrer Gebeine wurden diese christlichen (oder nichtchristlichen) Befehlsverweigerer zu den Acaunensischen Märtyrern erhoben, was die Christianisierung des Wallis entscheidend gefördert hat. Eucherius berichtet, daß der Thebäischen Legion auch Ursus und Victor angehört haben sollen, die ihren Märtyrertod jedoch in Solothurn an der Aare erlitten⁴⁹. Deren Passion überliefert in der ältesten Handschrift eine Urkunde aus dem 9. oder 10. Jahrhundert mit ausführlichen und als echt erkannten Angaben über den Prozeßverlauf nach römischem Recht, welche hier nicht wiederholt werden müssen⁵⁰. Als historischer Kern bleibt die Annahme eines auf den 30. September sine anno festgelegten Martyriums von Lokalheiligen⁵¹, das bereits im 5. Jahrhundert mit der Fama der Thebäischen Legion verbunden ist. Über dem Bestattungsort dieser Ursus und Victor genannten Frühchristen, in einem Gräberfeld an der Aare außerhalb des Castrums Salodurum, erbaute man spätestens im 5./6. Jahrhundert ein kleines Oratorium (Grundriss 4,7:4 m), welches in den folgenden Jahrhunderten fünfmal erweitert, umgestaltet oder neuerrichtet, zuletzt um 1654 durch die bestehende St.-Peters-Kapelle (St. Peter VI) überbaut worden ist⁵². Die Reliquen des heiligen Victor wurden im späten 5. Jahrhundert nach Genf übergeführt, wodurch der heilige Ursus mit seinen Reliquien als alleiniger Patron von Solothurn zurückblieb⁵³. Die Translation auf den Hügel, in den unter Königin Bertha, der Gemahlin Rudolfs II. von Burgund, um die Mitte des 10. Jahrhunderts begonnenen Neubau³⁴ der St.-Ursen-Stiftskirche⁵⁴, geschah in der ersten Hälfte

des 11. Jahrhunderts, vermutlich 1019⁵⁵; damals wird die silberne Lamina⁷⁶ (Abb. 4) als Authentik in den Sarkophag gelegt worden sein⁵⁶. Dieser in den Hochaltar vermauerte, dem Blick entzogene Behälter blieb dann fünf Jahrhunderte lang verborgen; seine Existenz entschwand allmählich aus dem Gedächtnis und Bewußtsein der Priestergenerationen bis zur glücklichen Wiederentdeckung am 5./6. April 1519 («Mönschlicher Tachtnuß unwüsend», wie das Flugblatt versichert).

Schon vor diesem Ereignis war die Erinnerung an den heiligen Patron auf wunderbare Weise neu entfacht worden. In der Karwoche vom 11. zum 17. April 1473 fanden die Solothurner auf dem römisch-frühmittelalterlichen (oder karolingischen) Gräberfeld bei dem eben vollendeten spätgotischen Neubau der St.-Peters-Kapelle (St. Peter V) Skelette von 37 männlichen Körpern, welche zu den 17 alten unter Königin Bertha am gleichen Ort ausgegrabenen Gebeinen⁵⁷ zu passen schienen; sie waren nicht verfault, vielmehr wohlriechend, einige Häupter hatten noch ihre Zähne. Man hielt sie allesamt für Thebäer aus der heiligen Begleitschar des Märtyrers Ursus. Mit der feierlichen Überführung in die Stiftskirche am 17. April 1474 erlebte die Stadt ein Fest sondergleichen; 500 Geistliche nahmen daran teil, die Volksmenge wurde auf 12000 Menschen geschätzt⁵⁸. Die Solothurner sahen sich plötzlich reich an Thebäer-Reliquien; man stiftete Teile dieses neuen Heiligtums, wie schon in früheren Jahrhunderten, bald weitherum an Klöster, Kirchen und Kapellen im Mittelland, auch im Elsaß und bis nach Innsbruck⁵⁹. So bedeutete für die Stadt der Fund ihres wichtigsten Märtyrers 1519 wiederum einen erheblichen Zuwachs an kultischer Geltung⁶⁰ und mittelbar auch an politischem Ansehen. Der unverhoffte Besitz von Reliquen ihres Hauptpatrons und Stadtheiligen erzeugte bei den Solothurnern einen Freudenschock von nachhaltiger Stärke und wurde offiziell als staatswichtige, ernste Angelegenheit behandelt; denn er steigerte ihr Selbstgefühl im Rahmen der Eidgenossenschaft.

Urs Graf gestaltet diese triumphale Bestätigung der überlieferten Legende⁵⁸, welche den Rang, die Würde und den Ruhm seiner Vaterstadt begründet, durch das einfache Beieinander weniger Gegenstände oder Hauptfiguren in einem geschlossenen Raum, der als Ausgrabungsszenerie eigentümlich unterirdisch wirkt; in ihrer lapidaren oder monumentalen Formulierung stimmen die fremdartigen Einzelteile zu einem klaren, ablesbaren Bildganzen. Die dargestellten Hauptfiguren sind der Sarkophag, die Inschrift der Lamina, der Vierpaß mit dem Wappen von Solothurn und der heilige Krieger Ursus. Die Untersuchung über ihre Herkunft zeigt, daß Urs Graf diese vier Gegenstände nicht nur als bereits existierende, vorgeprägte Modelle aus der Wirklichkeit übernimmt, sondern mit sicherem Griff zu Kompositionselementen umformt, welche als Ausdrucksträger in einem gemeinsamen Auftritt wirken sollen. Wie eigenwillig der Künstler

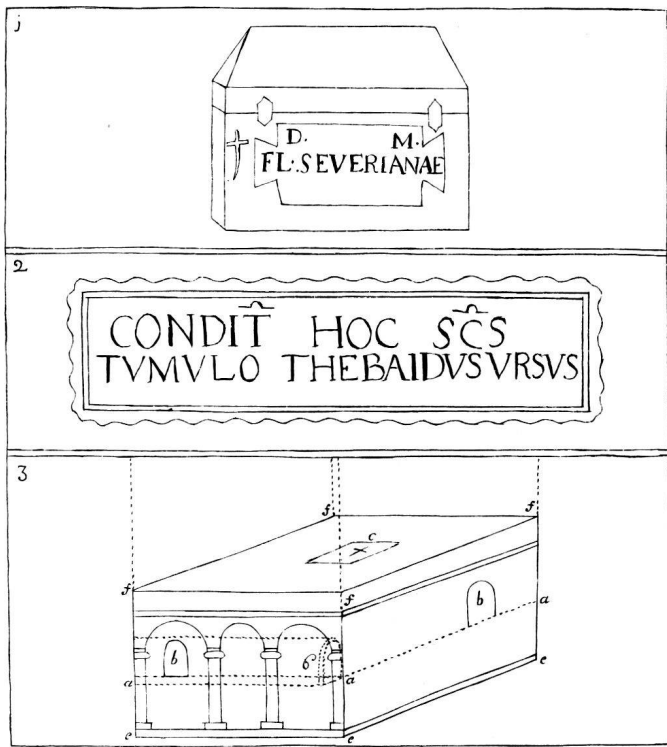


Abb. 2 Sarkophag der Flavia Severiana – Inschrift der Authentik – Hochaltar in der St.-Ursen-Stiftskirche. Illustrationsradierung in den *Acta Sanctorum* 1762 (vgl. Anm. 64 und 68)

mit fremdem Formgut umgehen konnte, ist bekannt⁶¹; neuartig erscheint im Ursusblatt, wie die vorgegebenen Teile zusammengestellt, in spannungsvolle Beziehung zueinander gebracht sind. Dabei ist festzuhalten, daß Urs Graf im Sommer 1518 infolge einer heimtückisch begangenen nächtlichen Gewalttat von seinem Wirkungsort Basel in die Vaterstadt Solothurn geflohen war, wo er am 24. Oktober 1518 der Zunft zu Schmieden beitrat und bis gegen Ende 1519 als Goldschmied, vermutlich im Atelier seines Vaters Hug Graf (um 1460–nach 1529) an der Barfüßergasse, ein Auskommen fand⁶². So konnte er den Bericht von der Auffindung seines Namenspatrons gewiß aus erster Hand; er sah den Steinsarg und wohl auch die silberne Lamina zweifellos mit eigenen Augen.

Seine Wiedergabe des Sarkophags («ein grab nach anzeugnung diser figur», wie der Text beglaubigt) erscheint exakter als alle späteren Zeichnungen archäologischer Observanz; sie überliefert als einzige das langkreuzartige Zeichen links der Inschrift mit einem links nach unten abgewinkelten Querarm. Ägidius Tschudi nahm um 1533/42 nur die Inschrift auf, welche von Johannes Stumpf 1547 ohne Quellenangabe im Holzschnitt reproduziert wurde⁶³. Die Wiedergabe in den *Acta Sanctorum* 1762⁶⁴ (Abb. 2) gründet vermutlich auf einer um 1750 angefertigten Zeichnung in den handschriftlichen Kollektaneen, *Muath Maßungen*, von Franz Carl Bernhard Wal-

lier von Wendelstorf (1711–1772)⁶⁵. Rahn 1893 schreibt sie allerdings dem Lokalhistoriker Cantor Franz Jacob Hermann (1717–1786) zu⁶⁶, von dem der Verfasser der *Viten von Ursus und Victor* in den *Acta Sanctorum*, der Jesuit Johannes Cleus, jedenfalls die meisten Angaben über die Solothurner Heiligen bezogen hat, wie eine von ihm zitierte Mitteilung des Paters Petrus Froidevaux aus Solothurn 1757 bezeugt⁶⁷; die Herkunft der Vorlage ist aus dem Text freilich nicht zu ermitteln⁶⁸. Immerhin zeigen sowohl die *Acta Sanctorum* 1762 als auch Tschudis erst 1758 edierte *Gallia Comata*⁶⁹ und die Mitteilung von Johann Baptist Brosi 1846⁷⁰ ähnliche Abbildungen des Sarkophags (nach Wallier oder Hermann), stets mit einem nach unten links abschweifenden Längsarm des lateinischen Kreuzes links der Inschrift⁷¹; dies widerspricht aber dem Befund der älteren Archäologie, welche das Zeichen nicht als das Kreuz der Christen, sondern richtig als heidnisch-römische Grabhackle (*ascia sepulchralis*) erklärt⁷².

Der wirkliche, von den neueren Autoren Lütolf 1871³⁷, Vögelin 1886⁶³, Rahn 1893⁶⁶ als verschollen gemeldete Sarkophag wurde am 6. August 1954 bei Bauarbeiten am alten Rollhafen (Gewerbeschulhaus) in einer Quadersteinstützmauer zufällig ausgegraben und wiedererkannt⁷³. Beim Abbruch der alten Stiftskirche 1762 war er leer aufgefunden (da die Reliquien seit 1627³⁸ in der silbernen Arca⁷⁴ aufbewahrt sind) und vermutlich 1770/72 im Rollhafen als Baustein verwendet worden; der damals noch vorhandene Walmdachdeckel scheint allerdings verloren zu sein und ist am heutigen Standort des Sarkophags, im Lapidarium I an der Westseite der Jesuitenkirche, durch eine Rekonstruktion ersetzt (Abb. 3). Der graue Kalkstein ist in den Außenmaßen 120 cm lang, 60 cm breit und 45 cm tief (die Höhlung 99:33:25 cm); die rechte Hälfte der Inschriftseite wurde bei der Bearbeitung zum Mauerstein abgespitzt und 1954 neu angesetzt. Nach dem von Konrad Glutz von Blotzheim 1954/55⁷³ mitgeteilten Befund des kundigen Ausgräbers Rudolf Laur-Belart handelt es sich um einen römischen Kindersarkophag für das Mädchen Flavia Severiana aus dem frühen 3. Jahrhundert. Im Vergleich dieses wirklichen, kleinformatischen Behälters mit dem von Urs Graf gezeichneten Gehäuse erkennt man den Sarkophag des Heiligen als Abbild in einem leicht veränderten, gleichsam idealisierten Zustand. Die untere Schriftpartie sitzt tiefer im Rechteck, dessen Flügel erscheinen spitzer geschnitten und schmaler gespannt, die Eisenklammern sind außerhalb des Reliefs eingeschlagen. Auch präsentiert sich das Reliquiar des Märtyrers Ursus nicht in seiner grob zugehauenen Gestalt, welche schon 1519 nicht mehr ganz scharfkantig erscheinen mochte, sondern «wol bewarret» als geometrisches Gebilde von fast makelloser Schönheit, blank und neu wie eben vollendet. So erscheint der sakrale Gegenstand aus uralten Zeiten als etwas Vollkommenes, mit plötzlicher, Ehrfurcht einflößender Gewalt, rein und prachtvoll. Der Sarkophag steht aber auch als

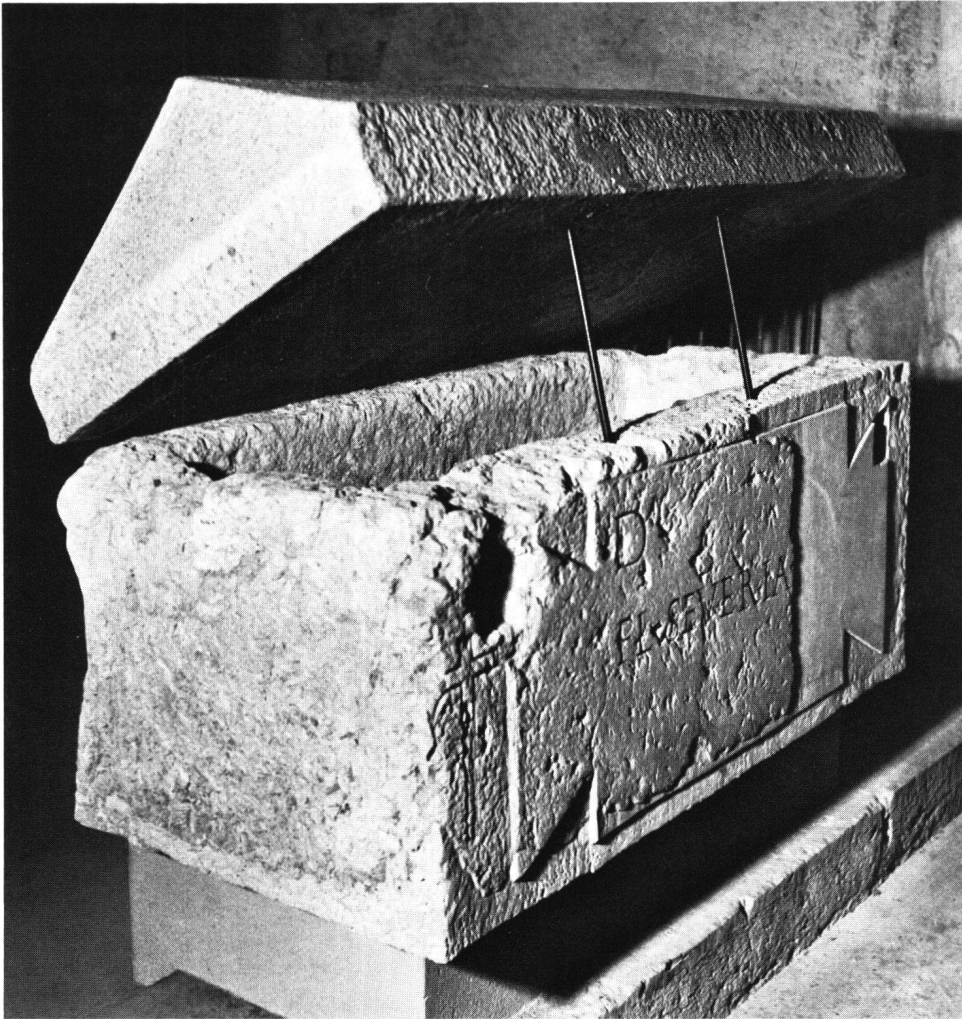


Abb. 3 Die am 6. August 1954 wiedergefundene Arca lapidea des heiligen Ursus, ein römischer Kindersarkophag für das Mädchen Flavia Severiana aus dem frühen 3. Jahrhundert, mit ergänztem Holzdeckel (vgl. Anm. 73). Lapidarium bei der Jesuitenkirche, Solothurn

ein materieller Beweis für das hohe, bis in römische Zeit zurückreichende Alter der Stadt Solothurn, deren Würde eben zur Zeit des Reliquienfundes ganz neu begründet worden ist: 1514 publizierte der Humanist Glareanus eine erste Andeutung der 1519 von ihm selbst und später von anderen weiter ausgebauten, recht phantastischen Solothurner Gründungssage⁷⁵.

Numinos trägt auch die Inschrift der Authentik in sehr großen Lettern ihre Botschaft weiter. Hier steht es wirklich schwarz auf weiß, daß man den heiligen Ursus gefunden hat, in regelmäßigen edlen Antiquaversalien des venezianischen Typs, als Capitalis monumentalis der römischen epigraphischen Schrift auf dem Sarkophag deutlich angeglichen und weit entfernt von den mittelalterlich modifizierten Formen einer Capitalis quadrata, welche die wirkliche, silbergetriebene Lamina des 10./11. Jahrhunderts aufweist⁷⁶ (Abb. 4). Diese Titelpartie des Bildes durchdringt den Betrachter, auch einen Analphabeten, als Ganzheit von gleichsam zeitloser, nicht zu übertreffender Größe und Schlichtheit: «ein verß in latin als hie ob verzeichnet», mit der schweren, charaktervollen Würde

des Altertums. Für den ebenso immateriellen, wiewohl gegenständlich ins Bildzentrum gesetzten geflammten Vierpaß mit dem Wappen der Stadt Solothurn benutzte der Künstler ebenfalls ein beglaubigtes, gültiges Modell, nämlich die Vorderseite des frühesten solothurnischen Plappharts, einer Münze im Wert von drei Pfennigen aus dem späten 15. Jahrhundert⁷⁷.



Abb. 4 Silberblech-Lamina mit der gepunzten lateinischen Inschrift: CONDITVR HOC SANCTVS TVMVLOTHEBAIDVS VRSVS (vermutlich 10./11. Jahrhundert; vgl. Anm. 76). Authentik des heiligen Ursus, welche bei dessen Hirnschale im Sarkophag der Flavia Severiana am 6. April 1519 gefunden worden ist. St.-Ursen-Stiftskirche, Solothurn

Der wichtigste Blickfang im Holzschnitt ist der heilige Ursus, das glorreiche Ziel der Andacht als mächtige, zumindest lebensgroß erscheinende Gestalt, die stramme Entschiedenheit, unüberwindliche Zuversicht und eiserne Gerechtigkeit verkörpert und ausstrahlt: das wahre Abbild eines Stadtpatrons. Sein gleichgewichteter Spreizstand ist die Standform der herausfordernden Selbstsicherheit, wie sie Albrecht Dürer etwa im Kupferstich *Landsknecht und Reiterin* kurz vor 1500 anzeigt⁷⁸ und wie sie Urs Graf immer wieder mit seinen Söldnern und Schergen vorführt⁷⁹; hier wird sie für einmal dem Märtyrer, einem heiligen Krieger, zugeordnet. Ursus steht also nicht mit geschlossenen Beinen, wie etwa der statuenhafte *Heilige Georg zu Fuß* in Dürers Kupferstich um 1505⁸⁰. Er steht auch nicht mit einem gebogenen Spielbein ungleichgewichtet gespreizt, wie dies etwa Dürers *Fahnenchwinger* im Kupferstich kurz nach 1500⁸¹ und die meisten statischen Heiligen (exemplarisch Georg in Lucas Cranachs d.Ä. Holzschnitt von 1506⁸² und Hans Holbeins d.J. Metallschnitt aus den frühen 1520er Jahren⁸³) mit Kraft und Grazie zugleich demonstrieren⁸⁴. Durch seine gleichgewichtete Standform der Selbstsicherheit ist aber der Heilige wahrlich nicht profaniert, vielmehr ausgezeichnet und eigentümlich geadelt. Unvermutet steht er da, erscheint im eigenen Glanz, offenbart sich blank und neu wie gerufen, in ruhiger Majestät wie einer, der Macht hat: Urs Grafs breitspurigem Ritter, einem gewissermaßen edlen Gewaltmenschen, eignet in der Tat etwas vom Triumph des Auferstehenden. Er schwebt aber nicht zum Himmel, sondern verbleibt mit beiden Beinen fest angewurzelt auf dem Erdboden, verweilt körperlich anwesend, berührbar trotz des Nimbus, ja ehern; mitten unter den Lebenden als ihr schützender Patron und Fürbitter, symbolisiert oder bringt und bewahrt er die große Macht der Befreiung, wie Roland, der gute Richter auf dem deutschen Marktplatz⁸⁵.

Man könnte ihn formal von einem bestimmten hieratischen Typus in der spätgotischen Grabplastik ableiten, dessen lebensgroß im gleichgewichteten Spreizstand verewigte Ritter das umgürtete Schwert und ihre Fahnenlanze, das Zeichen des Anführers, bis zum Jüngsten Gericht in festen Händen halten. Schwert und Fahne sind Herrscherzeichen; die Fahnenlanze, das ursprünglich weltliche Feldzeichen im kaiserlichen Heer, ist nun Herrschafts- und Würdezeichen mit dem Kreuz Christi⁸⁶. Wahllos aus dem erhaltenen Denkmälerbestand herausgegriffen: Christoph von Parsberg (gest. 1462) in Lupburg und Johann Stauer zu Ehrenfels (gest. 1478) in Beratzhausen⁸⁷, Heinrich von Nothaft (gest. 1471) in Straubing und Ulrich Stauer zu Ehrenfels (gest. 1472) in Sünching, Heinrich von Staudach (gest. 1483) in Landshut, Hans Baumgartner (gest. 1500) in Wasserburg am Inn und Hans Herzheimer in Aussee (um 1508)⁸⁸, Bernhard Gradner (gest. 1489) in Eglisau⁸⁹, der vollplastische Graf Otto IV. von Henneberg in Röhmbild (um 1488)⁹⁰. Alle diese



Abb. 5 Guldener von 1501, Solothurns ältester Taler, geschnitten von Jörg Wägmaker: Rückseite mit dem heiligen Ursus, bezeichnet SANCTVS VRSVS MARTIR 1501, Durchmesser 41 mm (vgl. Anm. 96). Münzen und Medaillen AG, Basel

standhaften Ritter stellen sich den Nachgeborenen in wirklichen Siegerposen zur Schau. Verwandt erscheinen auch die denkmalhaften Bannerträger, wie sie auf schweizerischen Ritterbrunnen aus dem späteren 16. Jahrhundert, mit der Hand am Schwertgriff und in gespreizter Haltung meist in Kontrapost, das linke Bein vorgestellt, noch heute imponieren: Venner- und Schützenbrunnen in Bern (1542 bzw. 1543), Bannerträgerbrunnen in Biel (1546), Fontaines de la Justice bzw. du Banneret in Neuchâtel (um 1550), Fontaine du Vaillant in Le Landeron (um 1550), Ritterbrunnen auf der Stüßihofstatt in Zürich (1574), Fontaine du Banneret in Neuchâtel (1581)⁹¹. Einen frühen Vertreter solcher Bannerträger hatte Urs Graf in Basel jedenfalls zeitig vor Augen: die von Hans Thurner 1510/11 gehauene, 2 m hohe breitbeinige Sandsteinstatue, welche frontal von der Rathausfassade über den Markt ins Weite blickte⁹².

Andere mögliche Vorbilder fanden sich in Solothurn. Als Ahne zahmeren Charakters empfindet man den heiligen Ursus ehemals am Wassertor, eine von Hans Tussmann 1487 geschnittene, 1490 farbig gefaßte Statue aus Eichenholz⁹³. Wohl weniger Anregung bot «Sant Ursen Bild und tafelen uff sant Ursen altar», das nicht erhaltene alte, vor 1484 (wahrscheinlich 1474, nach dem Reliquienfund von Thebäergebeinen im Jahr zuvor⁵⁸) gefertigte Tafelgemälde auf dem Hochaltar der Stiftskirche⁹⁴. Interesse beanspruchte jedenfalls der neue, von Bernhard Burenfind 1512 begonnene und 1519 (wohl erst nach Auffindung der Reliquien) vollendete Schnitzaltar, der bei geschlossenen Flügeln das Leben des heiligen Ursus vorstellte; Urs Graf wird dieses eben damals in Arbeit befindliche Hauptwerk für die Stiftskirche, welches bis 1602 bestand und seither verschollen ist, wahrscheinlich mehr

als einmal gemustert und gründlich angeschaut haben⁹⁵. Das unmittelbare Vorbild seines prächtigen Ursus war jedoch etwas dem Goldschmied Näherliegendes, nämlich der von Jörg Wägmacher 1501 geschnittene erste Guldener der Stadt Solothurn⁹⁶ (Abb. 5); Urs Graf muß dieses Meisterwerk der Münzkunst seit jener Zeit, als der fremde Stempelschneider für kurze Zeit neben seinem Vater Hug Graf⁹² in Solothurn auftauchte, gekannt haben. Das breitbeinige Stehen mit dem ausladenden Ellbogen, die kraftvolle Haltung und die Wendung aus der Frontalität nach rechts stimmen bemerkenswert überein. Neu ist auf dem Ursusblatt, daß der Heilige auf seinem Brustharnisch nicht ein attributives Thebäerkreuz trägt, woran auch die legendären Märtyrer auf der Aarebrücke⁵⁸ zu erkennen sind, sondern den eigenen Namen als Zeichen der Individualität (wie auf einem gestickten Wams) zur Schau stellt. Statt der Fahnenlanze hält er aber ein ungeheures, hoch über den Bildraum ins Unsichtbare aufragendes Banner, und das vergrößerte Thebäerkreuz umweht sein Haupt mit herrlichem Effekt, weitaus wichtiger als der Nimbusring. Der vom Künstler oft und variationsreich vorgebrachte Fahnenrausch der Soldaten, die Profilierung einer schreitenden Gestalt vor dem ausgespannten, aufgeblähten Tuch wie auf einem Goldgrund⁹⁷, wird hier von einem Glaubensstreiter, einem Miles christianus verkörpert.

Die wesentliche Funktion des Banners liegt aber in der Enthüllung des Stadtwappens. Man muß dies zusammen sehen mit einer etwas späteren Grafischen Zeichnung der auf einer Kugel in Wolken schwebenden reizenden Fortuna, deren ausgefalteter, von einem imaginären Wirbelwind hochgewehrte Rock ihre Beine bis zur Vulva entblößt⁹⁸. Beidemale wird die Aufmerksamkeit des Betrachters durch das Mittel der Illusion zum denkwürdigen oder köstlichen Kernstück ins Bildzentrum gelenkt und gesammelt; hier ist die einzige sichtlich strahlende Form im Bild das Hoheitszeichen der weltlichen Obrigkeit. Der heilige Ursus weiß in seiner urtümlichen Gegenwart, was er den gottesfürchtigen Solothurnern schuldig ist, welche ihren Patron seit den Tagen des Martyriums unablässig verehrt haben und jetzt die Frohbotschaft seiner Wiederauffindung, das CONDITUR HOC SANCTUS TUMULO THEBAIDUS URSUS, den Eidgenossen wie Lobgesang verkünden. Die kniende Schar der gläubigen Herren von Stift und Stadt Solothurn weiß sich geborgen im Glanz und Schutz ihres persönlichen Fürbitters, dessen Kult sie mit beispielhafter Frömmigkeit ausübt; der gepriesene Märtyrer steht auf ihrer Seite. Aus dem Reliquienbesitz, der stärksten Verbundenheit mit dem Heiligen, schöpft die altehrwürdige Stadt römischen Ursprungs neue Lebenskraft und Macht. So prangt das lichte Wappen von Solothurn wirklich im Zielpunkt auf dunklem Grund, apotropäisch, vom heiligen Banner des Ursus bewacht.

Vom Gulden der Jörg Wägmacher 1501⁹⁶ inspiriert erscheint auch die geharnischte Gestalt auf Hans Holbeins d.J. *Madonna von Solothurn*, einem 1522 im Auftrag von

Hans Gerster, ehemals Stadtschreiber in Basel, vielleicht für dessen Hauskapelle gemalten Tafelbild⁹⁹. Dieser Heilige stellt zweifellos auch den Märtyrer Ursus dar¹⁰⁰ und ist im Vergleich mit dessen Abbild auf dem drei Jahre zuvor erschienenen Einblattdruck (den Holbein gewiß gekannt hat) geradezu als ein Konkurrenzprodukt anzusehen. Man weiß, daß der frühreife Augsburger vom Herbst 1517 bis ungefähr zur Jahresmitte 1519 in Luzern weilte, wo er die Fassade und auch Innenräume des Hauses Hertenstein zu dekorieren und noch verschiedene andere Arbeiten auszuführen hatte¹⁰¹. Urs Graf und Hans Holbein trafen also innerhalb weniger Monate beide wieder in Basel ein, wo sie noch acht Jahre aneinander vorbeistanden sollten. Über eine Beziehung der beiden Menschen zueinander ist nichts bekannt; Parker äußerte 1922 als einziger einige Überlegungen zu deren Rivalität, die im Bereich des Buchholzschnitts offenkundig ist¹⁰². 1913 behauptete Hans Lehmann ohne weitere Begründung, daß der jüngere Holbein «sich sogar vor der brutalen Feindschaft Grafs im Jahre 1517 aus Basel nach Luzern zurückzog»¹⁰³; dagegen versicherte Emil Major 1941, Holbein habe mit seinem heiligen Ursus 1522 eben diesen Urs Graf im Porträt verewigt¹⁰⁴. Die historische Wahrheit liegt hier gewiß in einer sehr neutralen Mitte, welche Hans Koegler 1926 richtig getroffen hat: «Hans Holbein der Jüngere, mit dem Graf ja ein Jahrzehnt am gleichen Platz Basel zusammen lebte, wir wissen nicht wie gut, wir vermuten nur wie schlecht¹⁰⁵.» Aus der Gegenüberstellung der Ursusgestalten ist über das künstlerische Verhältnis der beiden Künstler nur das zu gewinnen, was von deren Wesensart schon bekannt ist: Grafs Heiliger ragt selbstherrlich empor, gespannt in anmaßender Pose, kühn in seiner ganzen Größe aufgereckt; Holbeins Heiliger steht in entspannter Ruhe, vornehm alles Gewalttätige zurückhaltend, in seiner überlegenen Stärke maßvoll. Immerhin ist zu bemerken, daß die Figuren doch äußerlich miteinander verwandt sind, eine ähnliche Panzerung mit blanker Kugelbrust und das kennzeichnende Banner tragen, zwar in Rücksicht auf die Sacra Conversazione schlaff herabhängend, wohl abgewogen als farbiger Schwerpunkt. Eine direkte Nachwirkung des Ursusblatts findet sich dann später auf dem Land, im 1544 datierten Altaraufsatz der Pfarrkirche St. Pankratius in Matzendorf; der heilige Ursus nimmt dort als großer Krieger die ganze Mitte der dreiteiligen Tafel ein¹⁰⁶.

Am Ende dieser Untersuchung steht die Frage, was das Ursusblatt im Werk von Urs Graf bedeutet und ob es etwas Neues zur Kenntnis seines Wesens beiträgt. Von den Arbeiten, welche der verbannte Künstler in den anderthalb Jahren seiner Solothurner Zeit 1518/19 geschaffen hat, ist die wichtigste nur fragmentarisch erhalten: das in der Werkstatt des Vaters Hug Graf für die Mönche in St. Urban gefertigte silberne Reliquiar, mit 14 Szenen aus dem Leben des heiligen Bernhard von Clairvaux auf 8 gravierten Platten, bekrönt von einer getriebenen, voll-

plastischen Büste des Klostergründers, die seit 1850 verschollen ist. Dieses am 10. September 1519 vollendete Werk war eine bedeutende Leistung, vom Goldschmied auf der Rückseite der Büste mit berechtigtem Selbstgefühl signiert: «Ursus Graff von Solotorn 1519»¹⁰⁷; was davon übrigblieb, darf jedenfalls zum besten Teil seiner Produktion gezählt werden¹⁰⁸. Außerdem lieferte Graf einige kräftige Titelbordüren für den Verlag des Basler Buchführers Conrad Resch in Paris, rue de Saint-Jacques à l'écu de Bâle; der sogenannte Virgiltitel (His 318) gehört sicherlich zu seinen persönlichsten Erfindungen im Bereich des Holzschnitts¹⁰⁹. Mehr von seiner damaligen Tätigkeit für die Außenwelt ist nicht bekannt. Die 1519/20 geschnittenen Basler Silbermünzen, für welche «Durss der goldschmid» am 18. Februar 1520 bezahlt wurde¹¹⁰, sind wohl erst nach der Rückkehr in die Stadt am Rhein entstanden, wo der offenbar dringend benötigte Künstler fortan als «ysengraber», d. h. Münzeisen Schneider, wirken durfte. Sie erscheinen als das sichtbare Ergebnis einer zähen Bemühung des Verbannten um Wiedereintritt in Ehren, ein Ziel, welches auch der freundliche, ja drollige Initialholzschnitt des Ursusblatts auf seine künstlerische Weise deutlich anvisiert¹¹¹.

Für sich selbst schuf Urs Graf auch im Solothurner Exil wie gewöhnlich eine Reihe von genialen Federzeichnungen (alle mit dem Datum 1519): die erbarmungslose *Entscheidung der heiligen Barbara* vor einer paradiesischen Seelandschaft¹¹², der gewaltige böse *Mürrisch heimkehrende Landsknecht mit Zweihänder*¹¹³, der abgründig witzige *Parodistische Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen*¹¹⁴ und der ebenso blasphemische, nicht minder sarkastische *Gemartete heilige Sebastian am Baum*¹¹⁵, wo sich Grafs «verschlagener, ja sadistischer Charakter» (Koegler 1947²⁴) im hingekratzten «Seismogramm eines seelischen Extremzustandes» (Landolt 1972¹³⁴) hemmungslos offenbart (diese beiden zu seinen schnellsten und inspiriertesten Zeichnungen gehörend), sowie der törichte *Geck in Kriegstracht* (vielleicht schon in Basel entstanden)¹¹⁶. Außerdem ist noch die Radierung mit dem geistreich behandelten Zeitthema von *Aristoteles und Phyllis* (His 7) überliefert, ein kleinformatiges Blatt von flimmerndem Reiz in den Helldunkelkontrasten, stilistisch dem Holzschnitt auf dem Ursusblatt durchaus nahestehend¹¹⁷.

Zu dieser Jahresproduktion von 1519 gesellt sich nun der Basler Einblattdruck in der Zentralbibliothek Zürich, zweifellos ein bedeutsames Werk der Solothurner Epoche, welches wahrscheinlich im Auftrag der Obrigkeit verfertigt worden ist, mithin als offizielles Dokument gelten darf. Innerhalb der nicht zahlreichen Einzelblätter im erhaltenen Holzschnittwerk steht das überaus formbewußte Ursusblatt ziemlich einsam zwischen den früheren Einzelholzschnitten, von denen die volkstümlichen Bilder der *Küßlichen Liebe* um 1509¹¹⁸ und der *Fürbitte* von 1514 (His 279)¹¹⁹ als die originellsten hervorrangen, und den experimentellen Blättern im Weißlinienschnitt, welche

die ureigene Thematik des Künstlers in einer neuen, vermutlich von ihm selbst erfundenen Technik variieren, der *Satyrfamilie* von 1520 (His 283)¹²⁰ und den *Bannerträgern der Schweizer Kantone*, 16 Studien soldatischen Stehens und Schreitens, von 1521 (His 284–299)¹²¹. So erscheint der zeichnerisch streng durchgebildete, im Format vergleichsweise große Holzschnitt von 1519 durch seine allgemein hochstehenden Qualitäten, den klaren Aufbau, die lineare Konzision und das wirkungsvolle Gleichmaß der körperhaften Akzente als eine Gestaltung von beträchtlicher künstlerischer Konzentration. Er wird darin einzig von einem fünf Jahre danach geschaffenen monumentalen, wenngleich etwas geringer dimensionierten Meisterblatt übertroffen, mit dem der Graphiker Urs Graf in die große Kunst seines Jahrhunderts hinaufragt, dem *Lauernden Tod* von 1524 (His 280), der die eitle Lebensfreude des Schweizer Kriegers, des Landsknechts und einer Marketenderin in abgeklärter, fast schmerzhaft schöner Seelandschaft beleuchtet¹²².

Urs Graf ist in psychologischer Hinsicht eine der wirklich fesselnden Erscheinungen unter den Künstlern seines Jahrhunderts. Diese Aktualität wurde von der kunsthistorischen Literatur seit Beginn ihrer näheren Beschäftigung mit dem Solothurner Reisläufer stets deutlich, wenn auch verschiedenartig vermerkt. Bezeichnend ist schon die erste, ambivalente Beurteilung von Alfred Woltmann 1866; der Kernsatz gilt auch für spätere Forscher bis heute: «In Allem, was er macht, scheint er uns fortwährend Räthsel aufzugeben»¹²³. Emil Major, der die unerfreuliche Biographie des groben Goldschmieds aus Archivquellen gründlich erkundet hat, beschränkt sich 1907¹²⁴ und noch 1941¹²⁵ auf diesen verwerflichen äußeren Schein, den er einem nah an die Heroenverehrung gesteigerten Künstlerbild undifferenziert gegenüberstellt. Dagegen negiert Paul Ganz 1938 angesichts der Grafschen «Gefühlsroheit» gar die «künstlerische Überlegung» im Werk des Zeichners¹²⁶; ein Werturteil, das etwa durch den wohl begründeten Befund von Ilse Schunke 1959, aus einer anderen Ecke der Wissenschaft, die notwendige Korrektur erfährt¹²⁷. Bei Lüthi 1928 erscheint das Fazit in sprachlich verdächtiger Weise expressionistisch gefärbt: Urs Graf, der sein persönliches Scheitern «rührend und ahnungslos mit der heftigsten Ehrlichkeit in grausen Skizzen zugesteht»¹²⁸. Man betrachte hierzu als Parallele, wie der Basler Maler Kurt Seligmann (1900–1962) einen *Hommage à Urs Graf* in seinem surrealistischen Stil gestaltet: als Denkmal des gesichtslosen Extravertierten, welches nur in einem Wehen und Flattern dekorativer Bänder und Fetzen zusammenhält¹²⁹. Demgegenüber steht eine Würdigung aus dem Geist der Seelenkunde, die wissende Anschauung von Hans Koegler, der 1926¹³⁰ und wiederum 1947¹³¹ das Erhellendste über den Künstler zum Ausdruck bringt; da begreift man die hochgradige Spannung im ichtsüchtigen Menschen Urs Graf, dessen künstlerische Intuition als das einzige Intakte seiner durchaus mißtönen-

den Persönlichkeit erscheint¹³². Georg Schmidt deutet das Phänomen 1941 soziologisch als Ausbruch der Individualität in die Richtung einer absoluten, mithin auch künstlerischen Freiheit; so sei «Urs Grafs zeichnerische Genialität erst dann entfesselt worden, als er die Bürgerlichkeit des Zunfthandwerks nach unten durchstoßen hatte»¹³³. Für Hanspeter Landolt sind dessen Federzeichnungen ein Ausdruck tiefer Verzweiflung und vehementer Kritik an bestehenden Zuständen, wobei die Wirkung auf den Betrachter kathartisch umschlägt, Urs Graf infolgedessen als «einer der großen Moralisten der europäischen Kunstgeschichte» zu werten ist¹³⁴. Ähnlich urteilt neuerdings Franz Bächtiger auf Grund einer subtilen Bildanalyse¹³⁵.

Man muß freilich stets im Blick behalten, daß fast alle diese Meinungen sich im wesentlichen auf das zeichnerische Werk beziehen, also keineswegs die ganze Tätigkeit des Künstlers, sondern nur deren privatesten Teil umfassen. Denn Grafs erhaltene Zeichnungen repräsentieren vorwiegend seine Innenwelt, mit allen irrationalen Zügen einer gleichsam Kubinschen Produktion. Sie erscheinen als Gelegenheitswerke, für sich selbst geschaffen und aufbewahrt, ohne anderen Zweck in ihrer exklusiven Funktion, das Ausdrucksvermögen einer überbordenden Individualität aufzufangen; vielleicht weniger als Mittel zur Selbsterkenntnis, mehr als Dokumente der Selbstverherrlichung¹³⁶. Es wäre hier beiläufig auf den Kompositionswert und das Aussagegewicht des Grafschen Monogramms¹³⁷ hinzuweisen, was die kunsthistorische Literatur nicht genügend beachtet hat¹³⁸; das Problem wird deutlich in der *Allegorischen Aktfigur mit Sanduhr auf einer Kugel* (um 1518), wo sich das Monogramm mit der ganzen gezeichneten Landschaft im Wasser spiegelt¹³⁹.

Was das Ursusblatt als Manifest solothurnischer Macht bedeutet, wurde ausgeführt. Ebenso kategorisch erscheint dessen Ausdruck für Urs Grafs persönliches Ichbewußtsein: die geradezu kultische Darstellung des Heroischen, eines ganz und gar ungeistlichen Heldentums. Da erscheint zwar alles im gleichen Realitätsgrad; aber eigenbedeutsam sind nur der gepanzerte Ritter in seiner Wendung aus der starren Frontalität, mit seinem rauschenden Banner, und das schwungvolle Monogramm mit dem kalligraphischen Schnörkel. Der Künstler leistet sich die Kühnheit, mit einer Heiligengestalt von seiner eigenen Wesensart oder Ausstrahlung zu imponieren; sein oder deren aktives Stehen im Bild, unbedingt und ohne Bezug zu anderem, erzeugt für sich allein das Gleichgewicht zur lapidaren, sozusagen monolithischen Überlieferung einer für absolute Wahrheit gehaltenen Legende in der Gruft des Totenkults. Und könnte man die leise Ironie übersehen, welche darin besteht, daß die Lichtquelle nicht in der zentralen Kerzenflamme der Obrigkeit, nicht im strahlenden Vierpaß des Staatswesens und auch nicht im Heiligen selbst, sondern irgendwo außerhalb des linken

Rands und der Bildwirklichkeit im Imaginären zu suchen ist. Aber die Zeitgenossen werden das Gedenkblatt über die Auffindung des heiligen Ursus nicht mit solch prüfendem Blick, den wir am zeichnerischen Werk des Künstlers mit nachträglichem Wissen schärfen können, vielmehr unreflektiert, nur die feierliche Inszenierung und die Fülle der großartig geformten Gegenständlichkeit mit Wohlgefallen betrachtet haben. Mit dieser *Auffindung des heiligen Ursus* entwarf der Künstler eine repräsentative und allen Mitbürgern verständliche Darstellung des «Woluerdienten Strengen Ritters Christy» (wie es im Flugblatt heißt), deren vorgegebene Thematik seinen Geltungsdrang treffen mußte, mit seiner Selbstschätzung übereinzustimmen hatte, ja in vollkommener Weise sein Ichbewußtsein erheben und mit der hoheitsvollen Würde des Stadtheiligen, seines Namenspatrons, gleichstellen durfte. Und zwar so offenkundig und selbstverständlich, daß es die Mitbürger vermutlich nicht einmal merkten. Wir aber bemerken wohl die Identität oder Doppelbedeutung, vom Künstler bewußt eingesetzt: der Namenspatron ist gewiß Urs Graf persönlich, er selbst, der geharnischte Sankt Ursus, breitbeiniger Koloß mit dem scheinheiligen Heiligenschein, der monokratische Krieger Ursus hier und jetzt in Solothurn, wehrhaft nur der eigenen Waffe trauend. Sein Ideal sind keineswegs die Vertreter der frommen Obrigkeit, klein wie Stifterfiguren, und schon gar nicht der erbärmlich kraftlose, von der Präsenz des steinernen Reliquiars beinah erdrückte Ausgräber. Urs Grafs Verhältnis zum Patron ist unmittelbar ein ganz persönliches, ohne Umweg über den vorgeschobenen römischen Sarkophag und das Latein der Gebildeten. Sein selbstgemachtes Künstlerzeichen in diesem schriftbefrachteten Bild liegt genau im Schutz des großen Ahnen und Bannerträgers, ein Gegenstand am richtigen Platz, geradeso groß wie das Wappen von Solothurn; der selbstbewußte Einzelne fordert mit gutem Vordergrund, so sicher wie die ganze Gemeinschaft im heilkräftigen Glanz des alten Märtyrers fortzubestehen.

Zum kunsthistorischen Wert der Entdeckung kann somit abschließend festgehalten werden: Durch die ikonographische Ambivalenz seiner heilig-weltlich gespaltenen Darstellung ergänzt das Blatt die kleine Fröhschar der illustrierten typographischen Einblattdrucke vor 1530 um einen der interessantesten des 16. Jahrhunderts überhaupt. Mit der formalen Wucht und Klarheit seiner Komposition gehört der Holzschnitt zu den monumentalsten, welche die deutsche Renaissance hervorgebracht hat: *Christus unter dem Kreuz* von Hans Holbein d.J. um 1522¹⁴⁰, *Das Abendmahl* von Albrecht Dürer 1523¹⁴¹, *Der behexte Stallknecht* von Hans Baldung 1544¹⁴². Im druckgraphischen Schaffen von Urs Graf erweist sich *die Auffindung des heiligen Ursus* als selbständiges und hauptsächliches Meisterwerk, eigenartig und durchaus bedeutsam.

ANMERKUNGEN

- ¹ Sebastian Brants Gedicht an den heiligen Sebastian, ein neuentdecktes Basler Flugblatt: Fundbericht von WOLFGANG D. WACKERNAGEL; Das Flugblatt und sein Inhalt von VERA SACK; Der Holzschnitt von HANSPETER LANDOLT. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 75. Basel 1975, S. 7–50. Die 1974 entdeckte Inkunabel erschien in Basel bei Johann Bergmann von Olpe 1494.
- ² «Weit über 400 Holzschnitte, etwa 20 Kupferstiche, Radierungen und Niellen und gegen 200 Zeichnungen», laut HANSPETER LANDOLT, *Urs Graf*. In: Neue deutsche Biographie, 6. Berlin 1964, S. 726–727. Neuerdings erhebt ERNST MURBACH in: Unsere Kunstdenkmäler, 28. Bern 1977, S. 171–176 die Frage nach einer Autorschaft Urs Graf's für die 1507 und 1513 datierten Wandmalereien im Langhaus der Dorfkirche bzw. im Beinhaus von Muttenz. (Vgl. dagegen MURBACH'S Zuschreibung dieser Fresken an einen Michael Glaser, ebenda 18. 1967, S. 91–97.) Ich halte die Vorstellung eines Freskenmalers Graf, zumal im sakralen Bereich, für schwerlich beweisbar; sie widerspricht der biographischen Wahrscheinlichkeit (was etwa für Martin Schongauer und seine Breisacher Fresken nicht zutrifft). Die in mancher Hinsicht interessanten Fragmente in Muttenz, an denen sichtlich mehrere Hände beteiligt waren (wie MURBACH selbst 1967, S. 97, feststellt), sind mit dem zeichnerischen Stil dessen, was wir vom Solothurner Goldschmied und Graphiker überliefert haben, auch beim besten Willen nicht zu vereinbaren.
- ³ Die früheste erhaltene Federzeichnung, ein Frauenporträt um 1502/04 (Schloß Wolfegg), publiziert von HANS KOEGLER in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, NF. 32. Zürich 1930, S. 38–43.
- ⁴ Die Universitätsbibliothek Basel bewahrt die von HANS KOEGLER hinterlassenen, grundlegenden Vorarbeiten zu einem Werkverzeichnis (Gesamtkatalog = GK) mit Bildband des Gesamtwerks (vgl. Anm. 132); die Einsicht verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen von Dr. Frank Hieronymus. Eine Abhandlung ikonographischer Art von Christiane Andersson ist in Vorbereitung. John Rowlands bearbeitet die Druckgraphik für den entsprechenden Band in HOLLSTEIN'S *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400–1700*.
- ⁵ *Käufliche Liebe*, Einblattholzschnitt, laut KOEGLER'S GK (Nr. 194) um 1509 (British Museum London), publiziert von KARL THEODOR PARKER in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, NF. 24. Zürich 1922, S. 93–96. MAJOR/GRADMANN 1941 (vgl. Anm. 23), S. 37, Abb. 127. Vgl. Anm. 118. In HANS KOEGLER'S handschriftlichem Gesamtkatalog (vgl. Anm. 4, 132) finden sich einige unbekannt gebliebene Neuzuschreibungen. Das vor kurzem in der Universitätsbibliothek Tübingen entdeckte Fragment eines frühen Einblattdrucks mit Urs-Graf-Monogramm, um 1503 datierbar, publiziert FRANK HIERONYMUS im Gutenberg-Jahrbuch 1977, S. 300, Abb. 17.
- ⁶ GOTTLIEB EMANUEL VON HALLER, *Bibliothek der Schweizer-Geschichte und aller Theile, so dahin Bezug haben*. 1–6 und Register. Bern 1785–1788.
- ⁷ GEORG WOLFGANG PANZER, *Annalen der ältern deutschen Litteratur oder Anzeige und Beschreibung derjenigen Bücher welche von Erfindung der Buchdruckerkunst bis MDXX. in deutscher Sprache gedruckt worden sind*. Nürnberg 1788. *Zusätze*: Leipzig 1802.
- ⁸ EMIL WELLER, *Repertorium typographicum. Die deutsche Literatur im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts*. Nördlingen 1864. *Supplement*: Nördlingen 1874.
- ⁹ WILHELM EDUARD DRUGULIN, *W. Drugulin's Historischer Bilderatlas, Verzeichniss einer Sammlung von Einzelblättern zur Cultur- und Staatengeschichte vom fünfzehnten bis in das neunzehnte Jahrhundert. Erster Theil: Vorstudien*. Leipzig 1863. *Zweiter Theil: Chronik in Flugblättern*. Leipzig 1867.
- ¹⁰ ADAM BARTSCH, *Le peintre graveur*, 7. Wien 1808, S. 456–466 (sub verbo *Urs Graf*).
- ¹¹ JOHANN DAVID PASSAVANT, *Le peintre-graveur*, 3. Leipzig 1862, S. 425–432 (sub verbo *Urs Graf*).
- ¹² GEORG HIRTH, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten. Zweite Auflage*, 1–3. Leipzig [1882, 1883, 1885].
- ¹³ EUGEN DIEDERICH'S, *Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern, ein Atlas mit 1760 Nachbildungen alter Kupferstiche und Holzschnitte aus dem 15.–18. Jahrhundert*. 1–2. Jena 1908.
- ¹⁴ MAX GEISBERG, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts* [42 Mappen]. München 1923–1930; *The German single-leaf woodcut: 1500–1550. Revised and edited by WALTER L. STRAUSS*. New York 1974.
- ¹⁵ GEORG KASPAR NAGLER, *Die Monogrammistens* [...], 3. München 1863, S. 126–133 Nr. 414 (sub verbo *Urs Graf*, Hauptnachweis); vgl. *General-Index*. München 1920. S. 40.
- ¹⁶ EDUARD HIS, *Beschreibendes Verzeichniss der Werke des Urs Graf*. In: Jahrbücher für Kunstwissenschaft, hrsg. von ALBERT VON ZAHN, 6. Leipzig 1873, S. 145–187. (Als Nachweis von Einzelblättern im folgenden nur mit HIS zitiert.)
- ¹⁷ PAUL GANZ, *Urs Graf*: In: *Schweizerisches Künstler-Lexikon, redigiert von CARL BRUN*, 1. Frauenfeld 1905, S. 607–612. Vgl. EMIL MAJOR, ebenda 4. 1917, S. 529–530.
- ¹⁸ EMIL MAJOR, *Urs Graf, ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert*. Phil. Diss. Univ. Basel 1906. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 77.) Straßburg 1907.
- ¹⁹ HANS KOEGLER, *Beiträge zum Holzschnittwerk des Urs Graf*. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, NF. 9. Zürich 1907, S. 43–57, 132–143, 213–229. – Hierzu KOEGLER'S Ergänzungen: *Andachtsbild des Klosters und Spitals zum heiligen Geist in Bern, ein Holzschnitt von Urs Graf*. Ebenda, S. 326–329. *Über Holzschnitte Urs Graf's, besonders in Knoblouchs Hortulus animae von 1516*. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 11. Basel 1912, S. 420–424.
- ²⁰ LUCIE STUMM, *Urs Graf*. In: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, hrsg. von ULRICH THIEME und FRED C. WILLIS [FELIX BECKER und HANS VOLLMER], 14. Leipzig 1921, S. 486–488.
- ²¹ HANS KOEGLER, *Beschreibendes Verzeichniss der Basler Handzeichnungen des Urs Graf, nebst einem Katalog der Basler Urs-Graf-Ausstellung, 1. Juli bis 15. September 1926*. Basel 1926.
- ²² WALTER LÜTHI, *Urs Graf und die Kunst der alten Schweizer*. Phil. Diss. Univ. Bern 1926. (Monographien zur Schweizer Kunst, 4.) Zürich 1928.
- ²³ EMIL MAJOR und ERWIN GRADMANN, *Urs Graf*. Basel [1941].
- ²⁴ HANS KOEGLER, *Hundert Tafeln aus dem Gesamtwerk des Urs Graf*. Basel 1947.
- ²⁵ Angaben zur Rüstung mit freundlicher Hilfe von Dr. Hugo Schneider, Schweiz. Landesmuseum Zürich.
- ²⁶ Entspricht dem Beleg in GERHARD PICCARD, *Die Ochsenkopf-Wasserzeichen*. Stuttgart 1966, 1. Teil S. 165, 2. Teil S. 515, Nr. 511 («1521, Basel, Zürich»).
- ²⁷ Der Druck gehörte also dem bekannten, seit 1760 an der Hauptpfarreikirche St. Sebald in Nürnberg, seit 1773 als Hauptpastor wirkenden Bibliographen M[inister] Georg Wolfgang Franz Panzer (1729–1805), der dieses Einblatt freilich in seinen verschiedenen Schriften nirgends erwähnt; vgl. *Allgemeine deutsche Biographie*, 25. Leipzig 1887, S. 132–134. Panzer sandte seinen St. Ursus, ein durchaus schweizerisches Dokument, dem Zunftmeister Hans Caspar Ott-Escher (1740–1799) in Zürich, vielleicht durch Vermittlung des Historikers und Kunstkenners Hans Heinrich Füssli (Obmann, 1745–1832); jedenfalls scheint der Nürnberger Gelehrte gewußt zu haben, daß Ott in Zürich eine vaterländische

Sammlung von graphischen Blättern, alte und zeitgenössische Helvetica aller Art, basaß und vermehrte (so unter anderem das Familienbuch von Conrad Meyer, Zentralbibliothek Zürich, Ms B 302). Irgendwelche diesbezüglichen Korrespondenzen sind nicht bekannt oder überliefert; Otts Handschrift identifiziert sein Brief an Füssli (Obmann) vom 10. April 1786, Zentralbibliothek Zürich, Ms M 1. 251. Die Ottsche Sammlung kam 1849 aus der Konkursmasse von Hans Heinrich Ott-Escher (1794–1870), dem Enkel ihres Anlegers, in Besitz des Zürcher Papiermüllers und Mäzens Leonhard Ziegler zum Egli (1782–1854) und mit dessen umfangreichen Helvetica-Sammlungen 1854 durch Legat an die Stadtbibliothek Zürich.

²⁸ Ich fand den Einblattdruck im April 1976 unter den Schweizer Porträts mit der Signatur St. Ursus I, 4. Da der Buchstabe U in der Porträtsammlung zu den selten gebrauchten gehört, scheint die Darstellung auf dem Einblattdruck kaum je beachtet worden zu sein.

²⁹ Typographischer Einblattdruck ohne Druckvermerk; Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 793, S. 45. MAJOR 1907 (vgl. Anm. 18), S. 134–135 (Textabdruck), 178–179 Anm. 392–396; MAJOR/GRADMANN 1941 (vgl. Anm. 23), Textabdruck S. 7–10 mit Kommentar und Abb.; LÜTHI 1928 (vgl. Anm. 22), S. 114. Offenbar Unikum, bibliographisch nicht weiter nachgewiesen. Erwähnt weder in EMIL WELLER, *Annalen der poetischen National-Literatur der Deutschen im XVI. und XVII. Jahrhundert*, 1–2. Freiburg i.Br. 1862, 1864, noch in KARL GOEDEKE, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, aus den Quellen, zweite, ganz neu bearb. Aufl., Bd. 2: Das Reformationszeitalter*, Dresden 1886.

³⁰ HANS KOEGLER, *Wechselbeziehungen zwischen dem Basler und Pariser Buchschmuck in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*. In: *Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums*. Basel 1936, S. 165. KOEGLERS Hinweis auf Adam Petri konnte nicht genauer nachgeprüft werden; allerdings ist der Befund dieses so vorzüglichen wie gewissenhaften Kenners des Basler Buchdrucks (vgl. Anm. 132) nicht anzuzweifeln. Zu Adam Petri vgl. JOSEF BENZING, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*. (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, 12.) Wiesbaden 1963, S. 31 Nr. 8.

³¹ Verwandt mit den seit 1516 von Adam Petri verwendeten gotischen Holzschnittinitialen 34:34 mm. MAJOR 1907 (vgl. Anm. 18), S. 140, Fig. 4, 6, 9; KOEGLER 1907 (vgl. Anm. 19), S. 219 Nr. 406.

³² JOSEF BENZING, *Buchdruckerlexikon des 16. Jahrhunderts (Deutsches Sprachgebiet)*. Frankfurt a.M. 1952, S. 154. BRUNO WEBER, *Wunderzeichen und Winkeldrucker 1543–1586, Einblattdrucke aus der Sammlung Wikiana in der Zentralbibliothek Zürich*. Dietikon 1972, S. 96.

³³ MAJOR/GRADMANN 1941 (vgl. Anm. 23), Abb. S. 9 und KOEGLER 1936 (vgl. Anm. 30), S. 165 Abb. 3 (Teilstück links, reproduziert als «Basel 1514, Niederschlag französischer stark primitiver Zierleisten»).

³⁴ Vgl. URBAN WINISTÖRFER, *Beschreibung des alten St. Ursen-Münsters zu Solothurn*. (Neujahrsblatt des Kunstvereins von Solothurn, 3.) Solothurn 1855, S. 29 (Grundriß der 1762 abgebrochenen Stiftskirche, lit. f); der Hochaltar war laut S. 12 «ein Altar von 1298, oder noch aus früherer Zeit her». Die nach AMIET 1878 (vgl. Anm. 55), S. 14 im 10. Jahrhundert neuerbaute Kirche des St.-Ursen-Kollegiatstifts wurde 1298 nach wesentlichen Umbauten neu geweiht (WINISTÖRFER S. 6), 1762 abgebrochen und durch die elf Jahre danach vollendete frühklassizistische Kuppelkirche von Gaetano Matteo Pisoni ersetzt. Den romanischen Unterbau des alten Hochaltars vor 1519 überliefert Abb. 2 (Nr. 3) aus *Acta Santorum* 1762 (vgl. Anm. 64). Vgl. auch Anm. 57.

³⁵ Der Aufbau des neuen, 1602 wiederum ersetzten Hochaltars

war laut WINISTÖRFER 1855 (vgl. Anm. 34), S. 12 «von Holz, mit Heiligenbildern und künstlichen Schnitzarbeiten verziert, besonders mit gemalten Doppelflügeln, welche, wenn sie offen standen, die Leidensgeheimnisse unseres Herrn, und geschlossen das Leben des hl. Ursus darstellten». Vgl. auch Anm. 95. Zum Unterbau des neuen Hochaltars vgl. TSCHUDI 1758 in Anm. 37.

³⁶ Mitgeteilt von ALOIS LÜTOLF, *Zum Thebäerfund in Solothurn*. In: *Anzeiger für schweizerische Geschichte*, NF. 3 Nr. 3. Bern 1872, S. 240–241; vgl. MORGENTHALER 1920 (vgl. Anm. 95), S. 262 Anm. 6. Die entsprechende Stelle zum Bericht im Ursusblatt lautet: «Es hatt sich uff gestern begeben, alls dann die Herrenn unnsrer Stifft iren Choraltar haben wollen verruckenn unnd endrenn, das si in demselben Altar einen steinen Sarch starch verpligett [verbleit] unnd mitt isinen Klammern vermacht erfündenn. Wöllichen si uff hütt uffgethan.» Vgl. auch Anm. 72.

³⁷ Entsprechende Stelle im Brief nach Bern (vgl. Anm. 36): «Unnd ligen darinn gebein zweyer Helgenn. Besunder so ist in einer Hirnschalenn – alls dann zwo darinnenn fundenn – ein silberiner Zedell mitt gestämpfften Buchstabenn in latin also wysennnd: Conditur hoc sanctus tumulo Thebaydus Urssus. Also das wir alles Zwyffells ane, dann das des heiligen Ritters unnsers Patronenn Heiltumb unnd Libe gentslich daselbs vorhandenn. Darab wir nun nitt unbillichenn merckliche Fröd empfangen habenn, unnd dem Allmächtigen Lob und Danck sagenn. Dann ob wol wir unnd unnsrer Vordrenn wol gewüßt, das der bemellt Sant Ours unnd sin lobliche Gesellschaft hie by unns ruwe, so haben wir doch Altershalb der Zytte den Unnderscheyd des Heiltumbs, des dann vil ist, bißhar nitt mogenn erkündenn.» Am 6. Juni wurde in Bern die Neuigkeit «von Sant Ursen Heltumb» ebenfalls von der Kanzel verkündet. ERNST ALFRED STÜCKELBERG, *Geschichte der Reliquien in der Schweiz*, 1–2. (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 1 bzw. 5.) Zürich 1902, Basel 1908; Bd. 1, S. 90.

In seiner um 1570 redigierten *Gallia Comata* erzählt ÄGIDIUS TSCHUDI die Geschichte der Auffindung großenteils wörtlich nach dem Ursusblatt, interpoliert durch die fromme Legende von der Flavia Severiana, «eine Heydnische edle Frau», welche vom heiligen Ursus bekehrt und neben dem Märtyrer in ihrem Sarkophag bestattet worden sei; dazu VÖGELIN 1886 (vgl. Anm. 63), S. 106–107. Er berichtet ferner, daß man den Sarkophag nach 1519 weiterhin als Reliquiar verwendet hat (zumindest bis 1602, vgl. Anm. 35): «Seither hat man den neu gebauenen Frohn-Altar innwendig hol gelassen, und ein großes Loch offen gelassen, daß man den steinernen Sarg wohl sehen mag.» ÄGIDIUS TSCHUDI, *Haupt-Schlüssel zu zerschiedenen Alterthumen. Oder [...] Beschreibung von dem Ursprung [...] Galliae Comatae [...]*, hrsg. von JOHANN JACOB GALLATI. Konstanz 1758, S. 164–165. Vgl. auch Anm. 38 sowie 63 und 69. Zur Silberlamina vgl. Anm. 76.

Beide Dokumente, der Brief nach Bern und das Ursusblatt, widersprechen dem gleichzeitigen Stiftsprotokoll, wonach nur ein Heiliger, nämlich «corpus Sancti Ursi Martyris nostri patroni» gefunden worden sei; die Existenz und Identität einer zweiten Hirnschale, die nur jene von Ursens Mitstreiter und -martyrer Victor gewesen sein könnte, bleibt damit ungewiß. Zitiert in ALOIS LÜTOLF, *Die Glaubensboten der Schweiz vor St. Gallus*. (Forschungen und Quellen zur Kirchengeschichte der Schweiz.) Luzern 1871, S. 17 Anm. 18. Von hier aus wäre die von LÜTOLF angesetzte Untersuchung über die in Solothurn ab 1519 wiederaufkommende Verehrung des heiligen Victor weiterzuführen, dessen Reliquien im späten 5. Jahrhundert nach Genf übergeführt (vgl. Anm. 53) und in der Reformation 1535 zerstört worden sind. Die offene Frage ist nicht Gegenstand dieser Abhandlung.

- ³⁸ Die Reliquien der beiden Patrone Ursus und Victor wurden nach der Entdeckung, wie Tschudi meldet (vgl. Anm. 37), im neuen Altar sichtbar untergebracht, laut WINSTÖRFER 1855 (vgl. Anm. 34), S. 14 «an der Rückseite», ebenso im Altar von 1602 und wiederum im Neubau von 1762/73. 1627 schuf der Goldschmied Felix Werder in Zürich für die Häupter eine silberne, teilweise vergoldete Arca mit zwei Öffnungen aus Kristall, die den Blick in das Innere freigeben (vgl. Anm. 74). Der kostbare Schrein wird noch heute an beiden St.-Ursen-Tagen, dem 5. März und dem 30. September, herausgeholt und zur Verehrung erhoben. FRIEDRICH SCHWENDIMANN, *St. Ursen, Kathedrale des Bistums Basel und Pfarrkirche von Solothurn*. Solothurn 1928, S. 443–445, Abb. 158. Das von Hans Gessner 1483/87 geschaffene lebensgroße Büstenreliquiar des heiligen Ursus hat mit den Reliquien von 1519 nichts zu tun. Vgl. dazu MORGENTHALER 1924 (vgl. Anm. 62), S. 248–250, und ROTT 1938 (vgl. Anm. 95), S. 207, Abb. 81.
- ³⁹ SEBASTIAN MÜNSTER überliefert 1550 als erster Historiker den Bericht über die Auffindung 1519: «Vnd als man in disem jar den altar abbrach / den etwas größer zumachen / fand man darunter ein steinen sark fünf schuch lang vnd zweier breit / vnd darin ligen zwen körper / vnnd zu eines hirschal ein symbers blechlin / daryn was disz verszlin gestempfft / Conditur hoc tumulo sanctus Thebaidus Vrsus. Solich ding hab jch anno Christi 1546. selbs gesehen / als jch zu Solothurn was / ward auch gantz freündtlich von einer ersamen oberkeit aldo gehalten.» SEBASTIAN MÜNSTER, *Cosmographie oder beschreibung aller ländler* [...]. Basel 1550, 3. Buch, S. cccclvi. Zur Quellenlage vgl. im übrigen *Acta Sanctorum* 1762 (vgl. Anm. 64), S. 270 cap. 37; LÜTOLF 1871 (vgl. Anm. 37), S. 164; AMIET 1878 (vgl. Anm. 55), S. 11, 16–17.
- ⁴⁰ Einblattholzchnitt mit Typendruck. JOSEPH MEDER, *Dürer-Katalog* [...]. Wien 1932, S. 254 Nr. 273; GEISBERG (vgl. Anm. 14), Nr. 721, ed. STRAUSS Bd. 2, S. 684.
- ⁴¹ Illustrierter Einblattdruck von Matthäus Franck in Augsburg 1566. BRUNO WEBER in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1976. Mainz 1976, S. 273 Anm. 12, Abb. 2; WALTER L. STRAUSS, *The Germann single-leaf woodcut 1550–1600*. New York 1975, Bd. 1, S. 201 Nr. 8. Nachdrucke von Hans Wolf Glaser in Nürnberg 1566 und Anthony Corthoys d.J. in Frankfurt am Main 1567; STRAUSS Bd. 1, S. 376 Nr. 5 bzw. S. 135 Nr. 3.
- ⁴² Illustrierter Einblattdruck von Bernhard Jobin in Straßburg 1578. WEBER 1976 (vgl. Anm. 41), S. 289 Nr. 59, Abb. 1; nicht in STRAUSS 1975 (vgl. Anm. 41). Nachdrucke von Michael Manger und Leonhard Heussler in Nürnberg 1578; STRAUSS Bd. 2, S. 667 Nr. 4, bzw. Bd. 1, S. 423 Nr. 2.
- ⁴³ Illustrierter Einblattdruck von Bernhard Jobin in Straßburg, Text von Johann Fischart, Bildentwurf von Tobias Stimmer, in verschiedenen Ausführungen und Varianten 1574 und später. WEBER 1976 (vgl. Anm. 41), S. 284–285 Nr. 29–32; STRAUSS 1975 (vgl. Anm. 41), Bd. 3, S. 1007 Nr. 20 (kleine Ausgabe).
- ⁴⁴ Illustrierte Einblattdrucke von Hans Glaser und Alexander Pfeiffer in Nürnberg 1556 bzw. 1577. WEBER 1972 (vgl. Anm. 32), S. 79 Nr. 7 bzw. S. 115 Nr. 15; STRAUSS 1975 (vgl. Anm. 41), Bd. 1, S. 359 Nr. 30 bzw. Bd. 2, S. 840 Nr. 1.
- ⁴⁵ Bibliothèque Nationale Paris, Cod. 9550. Abdruck mit Interpolation späterer Berichte sowie ausführlicher Analyse in: LOUIS DUPRAZ, *Les passions de S. Maurice d'Againe*. (Studia Friburgensia, NS. 27.) Fribourg 1961. Vgl. die Rezension von HEINRICH BÜTTNER in: *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte*, 55. Freiburg 1961, S. 265–274.
- ⁴⁶ BÜTTNER 1961 (vgl. Anm. 45), S. 271.
- ⁴⁷ Zur Thebäischen Legion: *Lexikon für Theologie und Kirche*, 10. Freiburg i.Br. 1965, Sp. 14; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, begr. von ENGELBERT KIRSCHBAUM, 8. Freiburg i.Br. 1976, Sp. 429–432.
- ⁴⁸ EDUARD HAEFLIGER, *Urs und Viktor und die Thebäische Legion*. In: *Jahrbuch für solothurnische Geschichte*, 29. Solothurn 1956, S. 212–221. BÜTTNER 1961 (vgl. Anm. 45), S. 272–273.
- ⁴⁹ Text laut DUPRAZ 1961 (vgl. Anm. 45), S. 4* cap. 14: «Ex hac eadem legione fuisse dicuntur etiam illi martyres Ursus et Victor, quos Salodurum passos fama confirmat. Salodurum vero castrum est supra Arulam flumen neque longe a Rheno positum.»
- ⁵⁰ Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. 569. Abdruck in LÜTOLF 1871 (vgl. Anm. 37), S. 172–176. Analyse von EMIL EGLI, *Ursus und Victor in Solothurn*. In: *Theologische Zeitschrift aus der Schweiz*, hrsg. von FRIEDRICH MEILI, 4. Zürich 1887, S. 1–12.
- ⁵¹ Unter dem Namen Ursus verbirgt sich wohl ein Helvetier, laut HAEFLIGER 1956 (vgl. Anm. 48), S. 220.
- ⁵² Die Ergebnisse der von Prof. Hans Rudolf Sennhauser durchgeführten Ausgrabungen unter der St.-Peters-Kapelle liegen nur in Teilpublikationen vor. RUDOLF WALZ, *Die Ausgrabungen in der St. Peterskapelle in Solothurn*. In: *Solothurner Nachrichten* 1966, Nr. 222. WERNER STÖCKLI, *Die Ausgrabungen in der St.-Peters-Kapelle*. In: *Solothurner Zeitung bzw. Solothurner Nachrichten* 1967, Nr. 75. RUDOLF WALZ und WERNER STÖCKLI, *Über die St.-Peters-Kapelle in Solothurn*. In: *Pfarrblatt St. Urs Solothurn*, Nr. 14, 1. April 1967, S. 3–8. RUDOLF WALZ, *Zur Baugeschichte der St.-Peters-Kapelle in Solothurn*. In: *Solothurner Nachrichten*, Nr. 81–82, 9.–10. April 1970. JOSEF BÜHLMANN, *Auf den Spuren der Märtyrer Urs und Viktor. Hochinteressante Ausgrabungen in Solothurn*. In: *Vaterland, Luzern*, Nr. 270, 20. November 1972.
- ⁵³ LÜTOLF 1871 (vgl. Anm. 37), S. 174; AMIET 1878 (vgl. Anm. 55), S. 9–11. Vgl. auch Anm. 37.
- ⁵⁴ Vgl. BRUNO AMIET, *Anlage und Wachstum der Stadt Solothurn im Früh- und Hochmittelalter*. In: *Festschrift Eugen Tatarinoff*. Solothurn 1938, S. 88. Vgl. auch Anm. 57.
- ⁵⁵ JAKOB AMIET, *Das St. Ursus-Pfarrstift der Stadt Solothurn seit seiner Gründung bis zur staatlichen Aufhebung im Jahre 1874 nach den urkundlichen Quellen*. Solothurn 1878 (*Supplement*: Solothurn 1879); S. 14. Vgl. STÜCKELBERG 1902 (vgl. Anm. 37), S. 17 Nr. 88.
- ⁵⁶ STÜCKELBERG 1925 (vgl. Anm. 76), S. 30.
- ⁵⁷ Um 930 oder 932 wurden bei der St.-Peters-Kapelle erstmals 17 Skelette gefunden, die man als Überreste von Gefährten des heiligen Ursus erklärte. Zum Reliquienbehälter für diese Gebeine soll Königin Bertha eine neue Kirche bestimmt, daher alsbald mit dem Bau des St.-Ursen-Stifts auf dem Hügel begonnen haben. Die Annahme, daß Ursus und Victor von einer ganzen Schar ebenso heiliger Leidensgenossen begleitet gewesen seien, blieb fortan Bestandteil der Solothurner Märtyrertradition und wurde auch im Bericht des neuen Funds vom Berner Stadtschreiber Thüning Fricker am 20. Juni 1473 als Gewißheit ausdrücklich erwähnt. AMIET 1878 (vgl. Anm. 55), S. 14; LÜTOLF 1871 (vgl. Anm. 37), S. 168; MORGENTHALER 1923 (vgl. Anm. 58), S. 166.
- ⁵⁸ HANS MORGENTHALER, *Die Auffindung und Erhebung der Thebäer-Reliquien in Solothurn 1473–74*. In: *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte*, 17. Stans 1923, S. 161–181. In einem ehemals bei Hans Graf Wilczek in Wien befindlichen, für Solothurns Lokalgeschichte interessanten anonymen Scheibenrißfragment sieht KOEGLER in seinem Gesamtkatalog (vgl. Anm. 4, 132), Nr. 205 ein Werk des jungen Urs Graf, das er ins Jahr 1510 datiert (erstmalige Zuschreibung). Dargestellt ist die Enthauptung thebäischer Legionäre auf der Aarebrücke in Solothurn, im Hintergrund der 1459/63 erbaute Krumme Turm und der Zeitlockenturm (Uhrgeschloß 1467) vor dem Aufbau des Spitzhelms 1560, mit dem

- Glockenschläger von 1452. Die Zeichnung ist damit das älteste erhaltene realistische Abbild der Stadt Solothurn und die früheste überlieferte bildliche Darstellung der Solothurner Märtyrertradition. Reproduziert in: JOSEF SCHÖNBRUNNER und JOSEPH MEDER, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen* (1–12, Wien 1896–1908), 6, 1901, Farbtaf. 684.
- ⁵⁹ STÜCKELBERG 1902 (vgl. Anm. 37), S. 72 ff. ERNST ALFRED STÜCKELBERG, *Die schweizerischen Heiligen des Mittelalters*. Zürich 1903, S. 122.
- ⁶⁰ Der körperliche Überrest eines Heiligen, das materielle Bruchstück seines menschlichen Leibs, ist ein Teil des künftigen Auferstehungsleibs; aus diesen nicht gewöhnlichen Knochen strömt das religiöse Heil, die Überwindung des Sterbens, als magisch innewohnende Kraft auf alle Lebenden über, die solche Reliquien verehren. Die im Spätmittelalter so ausschweifend betriebene Heiligenverehrung gründet auf dem frühchristlichen Märtyrerkult; Blutzeugen sind daher die wichtigsten Toten in unmittelbarer Nähe des Altars. Vgl. BERNHARD KÖTTING, *Der frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung im Kirchengebäude*. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, 123.) Köln 1965.
- ⁶¹ Vgl. vor allem die Umsetzungen zweier Titelholzschnitte (His 281, 282) von 1511/1512 nach französischem Vorbild. KOEGLER 1907 (vgl. Anm. 19), S. 54–55, Nr. 339; besonders KOEGLER 1936 (vgl. Anm. 30), S. 161–164. Außerdem LÜTHI 1928 (vgl. Anm. 22), S. 67 (abwertend); MAJOR/GRADMANN 1941 (vgl. Anm. 23), S. 38 Nr. 132. Weitere Reminiszenzen nachgewiesen von KARL THEODOR PARKER, *Zu den Vorbildern Urs Graf's*. In: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, NF. 24, Zürich 1922, S. 227–235.
- ⁶² MAJOR 1907 (vgl. Anm. 18), S. 18–21, 157 Anm. 116. Über den Goldschmied Hug Graf in Solothurn vgl. FRANZ ANTON ZETTER-COLLIN, *Urs Graf der Meister VG, Klarlegung seiner Familienverhältnisse für Solothurn*. In: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, NF. 3, Zürich 1901, S. 277–290. HANS MORGENTHALER, *Beiträge zur Bau- und Kunstgeschichte Solothurns im 15. Jahrhundert*. (f.) *Meister Hans Gessner der Goldschmied, von Nürnberg*; (g.) *Hug Graf der Goldschmied*; (h.) *Jörg Wägmaker der Goldschmied*. In: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, NF. 26, Zürich 1924, S. 247–251.
- ⁶³ JOHANNES STUMPF, *Gemeiner loblicher Eydgnoschafft Stetten / Landen und Völckeren Chronick würdiger thaaten beschreibung*. Zürich 1547, 2. Teil, Bl. 224 verso. Analyse der Quellenlage von FRIEDRICH SALOMON VÖGELIN, *Wer hat zuerst die römischen Inschriften in der Schweiz gesammelt und erklärt?* In: *Jahrbuch für Schweizerische Geschichte*, 11, Zürich 1886, S. 40, 58, 62, 64, 106–107, 129, 131, 154 (Abb.).
- ⁶⁴ *Acta Sanctorum septembris, tomus VIII*. Antwerpen 1762, S. 271.
- ⁶⁵ Zum verschollenen Codex Wallier vgl. WINISTÖRFER 1855 (vgl. Anm. 34), S. 3 Anm. 2; RAHN 1893 (vgl. Anm. 66), S. 199.
- ⁶⁶ JOHANN RUDOLF RAHN, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Cantons Solothurn*. Zürich 1893, S. 199.
- ⁶⁷ *Acta Sanctorum* 1762 (vgl. Anm. 64), S. 264, cap. 13.
- ⁶⁸ Ebenda S. 270, cap. 36: «Vide lector post num. 38 delineationem tumba tunc inventae, inclusae inscriptionis, & templi inferioris S. Ursi, seu cryptae, ubi repertus tunc fuit sacer thesaurus, ex prototypo à venerabilis Capitulo ad nos benignè directo per chalcographum nostrum fideliter expressam.»
- ⁶⁹ TSCHUDI 1758 (vgl. Anm. 37), Abb. S. 165.
- ⁷⁰ JOHANN BAPTIST BROSI, *Über einige altrömische Steinschriften in Solothurn*. In: *Wochenblatt für Freunde der vaterländischen Geschichte* [Solothurner Wochenblatt], 2, Solothurn 1846, Abb. S. 58.
- ⁷¹ Die Abbildung im verschollenen Codex Wallier S. 254 oder 335, laut WINISTÖRFER 1855 (vgl. Anm. 34), S. 13 Anm. 3.
- ⁷² Cantor FRANZ JACOB HERMANN (1717–1786), *Originalmanuskript der Geschichte der Reformation in Solothurn* [geschrieben nach 1781], S. 36: «Als man einen neuen Coraltar aufsetzen [?] wolte, fand man in dessen Fundament eine steinerne Sarge oder Kasten von romischer Arbeit, auf dem die den Antiquariens so bekannte Ascia nebst folgender Aufschrift [...]» Und in Cantor HERMANN'S *Collectanea*, S. 1: «Inscriptiones Romanae Flav: Severianae. Sigla: + quae ad latus dextrum extra Lineam Marginalem aparet, vel est crux, vel ascia.» Zentralbibliothek Solothurn, Ms S 32 bzw. S I 9. Nach HERMANN auch von AMIET 1878 (vgl. Anm. 55), S. 16 und RAHN 1893 (vgl. Anm. 66), S. 199 als Grabhacke erklärt.
- ⁷³ Von KONRAD GLUTZ VON BLOTZHEIM in verschiedenen Publikationen bekanntgegeben: *Solothurner Zeitung*, Nr. 181, 7. August 1954 (*Auf den Spuren der thebäischen Blutzeugen*); *Solothurner Anzeiger*, Nr. 181, 7. August 1954 (*Ein interessanter Fund*); *St.-Ursen-Glocken*, Beilage zum *Solothurner Anzeiger* Nr. 34–36, 1954, selbständig als erweiterter Sonderdruck: *Das Lapidarium im Kreuzgang zu Jesuitern in Solothurn*. Solothurn 1954. *Das neue Lapidarium von Solothurn und sein jüngster Zuwachs, abenteuerliches Schicksal eines römischen Sarkophages*. In: *Ur-Schweiz, Mitteilungen zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz*, 18, Basel 1954, S. 64–67. *Ein interessanter Fund aus dem römischen Salodurum*. In: *Jurablätter, Monatschrift für Heimat- und Volkskunde*, 17, Derendingen 1955, S. 73–77.
- ⁷⁴ Vgl. Anm. 38. Zum Gebrauch der Benennung «Arca» vgl. JOSEPH BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*. Freiburg i. Br. 1940, S. 31.
- ⁷⁵ WOLF TOMËI, *Die Solothurner Stadtgründungssage*. In: *Jahrbuch für solothurnische Geschichte*, 39, Solothurn 1966, S. 213–235.
- ⁷⁶ LÜTOLF 1871 (vgl. Anm. 37), S. 167 (Ende des 5. Jahrhunderts). AMIET 1878 (vgl. Anm. 55), S. 18 (Ende des 5. bis Ende des 10. Jahrhunderts). RAHN 1893 (vgl. Anm. 66), S. 199 (eher 10. Jahrhundert). STÜCKELBERG 1908 (vgl. Anm. 37), S. 5, Abb. (Umzeichnung; «die Buchstabenformen weisen auf das X. Jahrh.»). ERNST ALFRED STÜCKELBERG, *Denkmäler des Königreichs Hochburgund vornehmlich in der Westschweiz 888–1032*. (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft, 30 H.1.) Zürich 1925, S. 30, Abb. 18 (Umzeichnung; «wohl aus der Zeit der Königin Berta, vor 973»). SCHWENDIMANN 1928 (vgl. Anm. 38), S. 444, Abb. 159. Die Verwandtschaft der Inschrift mit paläographischen Majuskelformen vor allem des 11. Jahrhunderts ist evident. Diesen Zeitansatz bekräftigt auch der Vergleich mit den epigraphischen Zeugnissen in ERNST DIEHL, *Inscriptiones latinae* (Tabulae in usum scholarum, 4.), Bonn 1912, Taf. 40–44.
- ⁷⁷ *Schweizerischer Münzkatalog, VII: Solothurn*. Bern 1972, S. 54 Nr. 26, Abb.
- ⁷⁸ BARTSCH 82, MEDER 84, PANOFKY 189.
- ⁷⁹ Vgl. KOEGLER 1926 (vgl. Anm. 21), S. 97 Nr. 166, Abb. S. 89; KOEGLER 1947 (vgl. Anm. 24), Taf. 6, 15, 26.
- ⁸⁰ BARTSCH 53, MEDER 55, PANOFKY 160.
- ⁸¹ BARTSCH 87, MEDER 92, PANOFKY 194.
- ⁸² DIETER KOEPLIN und TILMAN FALK, *Lukas Cranach, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Bd. 1. Basel 1974, S. 60 Nr. 11, Abb. 16.
- ⁸³ HANS KOEGLER, *Hans Holbein d. J., Die Bilder zum Gebetbuch Hortulus animae*. Basel 1943, S. 244, Taf. LX.
- ⁸⁴ Ambrosius Holbein verwendet 1517 den ungleichgewichteten Spreizstand im Kontrapost sogar für einen siegreichen Christus als Überwinder des Teufels. Vgl. *Die Malerfamilie Holbein in Basel, Ausstellung im Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier*

- der Universität Basel, 4. Juni–25. September 1960 (Katalog), S. 152 Nr. 115, Abb.
- ⁸⁵ Zu den Rolandbildern: RICHARD BERINGUIER, *Die Rolande Deutschlands*. Berlin 1890. THEODOR GÖRLITZ, *Der Ursprung und die Bedeutung der Rolandsbilder*. Weimar 1934. ANTONIUS DAVID GATHEN, *Rolande als Rechtssymbole, der archäologische Bestand und seine rechtshistorische Deutung*. (Neue Kölner rechtswissenschaftliche Abhandlungen, 14.) Berlin 1960.
- ⁸⁶ Vgl. CARL ERDMANN, *Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens*. (Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte, 6.) Stuttgart 1935, Kap. 1: Heilige Fahnen; Kap. 4: Vexillum Sancti Petri. PERCY ERNST SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Bd. 2. (Schriften der Monumenta Germaniae historica, 13/2.) Stuttgart 1955, S. 645–655.
- ⁸⁷ FRIEDRICH HERMANN HOFMANN, *Die Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg, 4: Bezirksamt Parsberg*. (Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, 2/4.) München 1906, S. 165, Abb. 132; S. 32, Taf. I.
- ⁸⁸ PHILIPP MARIA HALM, *Studien zur süddeutschen Plastik, Alt-bayern und Schwaben, Tirol und Salzburg*, Bd. 1. Augsburg 1926, S. 94, Abb. 87; S. 94, Abb. 88; S. 161, Abb. 146; S. 147, Abb. 133; S. 193, Abb. 179.
- ⁸⁹ HERMANN FIETZ, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, 2*. (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 15.) Basel 1943, S. 34, Abb. 30.
- ⁹⁰ SIMON MELLER, *Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt*. Leipzig 1925, S. 50, Abb. 29.
- ⁹¹ Vgl. PAUL MEINTEL, *Schweizer Brunnen*. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben, illustr. Reihe, 16.) Frauenfeld 1931, passim, sowie die entsprechenden Bände der *Kunstdenkmäler der Schweiz*.
- ⁹² CASIMIR HERMANN BAER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, 1*. (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 3.) Basel 1932, S. 380, Abb. 276.
- ⁹³ HANS MORGENTHALER, *Beiträge zur Bau- und Kunstgeschichte Solothurns im 15. Jahrhundert*. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, NF. 25. Zürich 1923, S. 31 Abb. 2; 1924 (vgl. Anm. 62), S. 177. HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, III: Der Oberrhein, Quellen II (Schweiz)*. Stuttgart 1936, S. 168.
- ⁹⁴ MORGENTHALER 1923 (vgl. Anm. 93), S. 231; ROTT 1936 (vgl. Anm. 93), S. 176.
- ⁹⁵ HANS MORGENTHALER, *Meister Bernhard Bauernfeind, der Bildhauer von Solothurn*. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, NF. 22. Zürich 1920, S. 262–263. HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, III: Der Oberrhein, Text*. Stuttgart 1938, S. 203–204. Die Anm. 35 zitierte Kennzeichnung von WINSTÖRFFER 1855 stammt von FRANCISCUS HAFFNER, *Der klein Solothurnischer Allgemeine Schaw-Platz historischer Geist- auch Weltlicher vornembsten Geschichten und Händlen, Zweyter Theyl*. Solothurn 1666, S. 33: «Der Altar ist kunstreich von alter Bildhauer Arbeit in den doppelten Flügeln beyderseits / wann sie offen / stehen die Mysteria Passionis, wann sie aber zugethan / das Leben S. Vrsi alles mit erhabenen Figuren repraesentirt.»
- ⁹⁶ MORGENTHALER 1924 (vgl. Anm. 62), S. 251. ERICH BERNHARD CAHN, *Münzgeschichte und Münzkatalog des Herzogtums und Kurfürstentums Bayern von der Münzreform des Jahres 1506 bis zum Tode des Kurfürsten Ferdinand Maria 1679*. Phil. Diss. Univ. Basel 1966. Grünwald 1968, S. 26, Abb. *Schweizerischer Münzkatalog* 1972 (vgl. Anm. 77), S. 65–66 Nr. 44, Abb.
- ⁹⁷ Vgl. KOEGLER 1947 (vgl. Anm. 24), Taf. 6, 29, 31, 33 sowie die Bannerträger von 1521 (vgl. Anm. 121).
- ⁹⁸ KARL THEODOR PARKER, *Die verstreuten Handzeichnungen Urs* Grafts. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, NF. 23. Zürich 1921, S. 212 Nr. 22, Abb. 2. KOEGLER 1926 (vgl. Anm. 21), S. 91 Nr. 135. MAJOR/GRADMANN 1941 (vgl. Anm. 23), S. 26 Nr. 65, Abb. FRITZ ZINK, *Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Die deutschen Handzeichnungen, 1.) Nürnberg 1968, S. 176 Nr. 141, Abb.
- ⁹⁹ PAUL GANZ, *Hans Holbein, die Gemälde, eine Gesamtausgabe*. (London 1949) Basel 1950, S. 206 Nr. 21. *Die Malerfamilie Holbein* 1960 (vgl. Anm. 84), S. 193 Nr. 163 (ursprünglicher Aufstellungsort wohl nicht Solothurn). PETER VIGNAU-WILBERG, *Museum der Stadt Solothurn: Gemälde und Skulpturen*. (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich, Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, 2.) Solothurn 1973, S. 31 Nr. 17, Farbtaf.
- ¹⁰⁰ ERWIN TREU bezweifelt in *Die Malerfamilie Holbein* 1960 (vgl. Anm. 84), S. 194 zu Nr. 163 die althergebrachte Benennung: «Es ist durch nichts erwiesen, daß es sich bei dem ritterlichen Heiligen um den hl. Ursus handelt. Ebensogut kann auch der hl. Georg dargestellt sein.» Dieser Meinung scheint sich auch MARGARETHE PFISTER-BURKHALTER anzuschließen (ebenda, S. 255 Nr. 274), wogegen PETER VIGNAU 1973 (vgl. Anm. 99) nicht mehr darauf eingeht. Die genauere Umsicht zeigt, daß TREU zu Unrecht zweifelt. In der *Madonna von Solothurn* fehlt jede Andeutung eines Drachens, der auch den stehenden Georg attributiv begleitet; so auf Holbeins ähnlich komponiertem Titelholzschnitt von 1519 mit der Muttergottes zwischen den Schutzpatronen der Stadt Freiburg i. Br., Georg und Lampert (ebenda, S. 290 Nr. 347, Abb.). Außerdem hält Georg nicht das Banner der ihm fremden Thebäischen Legion, deren durchgehendes Balkenkreuz «meist weiß auf rotem Grund» erscheint, laut *Lexikon der christlichen Ikonographie* 8. 1976 (vgl. Anm. 47), Sp. 430; gewöhnlich hält er seine eigene weiße Fahne (Lanze mit Flamulon als Zeichen des Anführers), «fast immer mit rotem, meist das gesamte Fahnenstück überspannendem Kreuz» (ebenda, 6. 1974, Sp. 377). Die Inversion Weiß auf Rot ist selten anzutreffen, etwa auf dem Reisealtärchen mit dem drachenschleppenden Georg von Hans Leu d.J. um 1520 (WALTER HUGELSHOFER, *Das Werk des Malers Hans Leu*. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, NF. 26. Zürich 1924, Taf. IV zu S. 35). Auch das Holbeinsche Gegenbeispiel mit Weiß auf Rot, der stehende Georg mit dem Drachen in Karlsruhe, ist somit atypisch (*Die Malerfamilie Holbein* 1960, S. 195 Nr. 164); es stammt wahrscheinlich eher vom älteren als vom jüngeren Hans (ein definitives Urteil wäre erst nach Entfernung aller Übermalungen möglich). Jedenfalls zeigt Holbeins d.J. Scheibenriß mit Georg als Schildhalter im British Museum beide Attribute richtig, den Drachen und die Fahne mit durchgehendem rotem Balkenkreuz auf weißem Grund (PAUL GANZ, *Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J., Kritischer Katalog*, Berlin 1937, S. 43 Nr. 185, Farbtaf. XXXVI, 8: um 1517/19). Das rote Banner der Thebäischen Legion ist aber das einzige persönliche Attribut des Ursus, welches ihn von anderen heiligen Kriegerern, wie Eustachius, Florian, Georg, Gereon, unterscheidet, erscheint infolgedessen auch in der Bildkomposition mit eigenem Gewicht, zumal auf der *Madonna von Solothurn* intensiv als farbiger Schwerpunkt. Noch bunter der Akzent auf der späteren Standesscheibe von Solothurn im Basler Rathaus, 1550; BAER 1932 (vgl. Anm. 92), S. 502 Nr. 9, Abb. 387.
- ¹⁰¹ HEINRICH ALFRED SCHMID, *Hans Holbein der Jüngere, sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, 1. Halbbd. Basel 1948, S. 50; HANS REINHARDT in *Die Malerfamilie Holbein* 1960 (vgl. Anm. 84), S. 28.
- ¹⁰² PARKER 1922 (vgl. Anm. 61), S. 233.
- ¹⁰³ HANS LEHMANN, *Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und*

- Anfang des 16. Jahrhunderts. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, NF.15. Zürich 1913, S. 327.
- ¹⁰⁴ MAJOR/GRADMANN 1941 (vgl. Anm. 23), S. 12: «Als Hans Holbein d.J. 1522 das vom Basler Stadtschreiber Hans Gerster gestiftete Madonnenbild für das Münster in Solothurn [...] malte, gab er dem hl. Ursus zur Linken der Madonna die Züge Urs Grafs.» Als Vertreter einer Kunsthistorikergeneration, die bei Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts wo immer möglich eifrig, ja krampfhaft nach Selbstporträts forschte, lieferte MAJOR schon früh den entsprechenden Beitrag: *Die Bildnisse Urs Grafs und seiner Gattin*. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 16. Basel 1907, S. 152–159. Seiner durchaus hypothetischen Auffassung, daß in verschiedenen Grafschen Männergestalten mit herabhängendem Schnurrbart ein Selbstporträt «mit böse blickenden Augen und kräftiger Habichtsnase», also simple Spiegelung der Gerichtsakten, zu finden sei, ist schon KOEGLER 1926 (vgl. Anm. 21), S. 52 zu Nr. 77 mit berechtigter Skepsis entgegengetreten.
- ¹⁰⁵ KOEGLER 1926 (vgl. Anm. 21), S. 4.
- ¹⁰⁶ GOTTLIEB LOERTSCHER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn, 3: Die Bezirke Thal, Thierstein und Dorneck*. (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 38.) Basel 1957, S. 102, Abb. 108.
- ¹⁰⁷ MAJOR 1907 (vgl. Anm. 18), S. 111–123, Taf. XXII–XXIV; MAJOR/GRADMANN (vgl. Anm. 23), S. 35 Nr. 116.
- ¹⁰⁸ Vier Platten im Schweizerischen Landesmuseum Zürich. Günstig beurteilt von HANS KOEGLER, *Die illustrierten Erbauungsbücher, Heiligenlegenden und geistlichen Auslegungen im Basler Buchdruck der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts (Mit Ausschluß der Postillen, Passionale, Evangelienbücher und Bibeln)*. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 39. Basel 1940, S. 135–136: «Die Bildwirkungen sind auf höchst einfache, rasch faßbare Formeln ohne Nebendinge konzentriert, zugleich ist der schlichte, eigentlich naive Legendenton getroffen und so durchgängig festgehalten, wie man es nicht besser wünschen könnte. Nach dieser Hinsicht bedeuten die Bernhardsplatten nahezu eine Spitzenleistung in der Basler Erbauungsgraphik.»
- ¹⁰⁹ KOEGLER 1936 (vgl. Anm. 30), S. 184–187; KOEGLER 1947 (vgl. Anm. 24), Taf. 93.
- ¹¹⁰ MAJOR 1907 (vgl. Anm. 18), S. 22.
- ¹¹¹ MAJOR 1907 (vgl. Anm. 18), S. 124–127; MAJOR/GRADMANN 1941 (vgl. Anm. 23), S. 34 Nr. 113–115, Abb.
- ¹¹² KOEGLER 1926 (vgl. 112 Anm. 21), Nr. 82; MAJOR/GRADMANN 1941 (vgl. Anm. 23), S. 25 Nr. 56; KOEGLER 1947 (vgl. Anm. 24), Taf. 44.
- ¹¹³ Ebenda Nr. 84; S. 17 Nr. 14; Taf. 45.
- ¹¹⁴ Ebenda Nr. 85; S. 25 Nr. 55; Taf. 47. LANDOLT 1972 (vgl. Anm. 134), Taf. 64.
- ¹¹⁵ Ebenda Nr. 86; S. 25 Nr. 54; Taf. 46. PARKER 1922 (vgl. Anm. 61), S. 231–234. LANDOLT 1972 (vgl. Anm. 134), Taf. 63.
- ¹¹⁶ Ebenda Nr. 83; S. 17 Nr. 12. Laut KOEGLERS Gesamtkatalog (vgl. Anm. 4, 132) wären noch einige undatierte Federzeichnungen ins Jahr 1519 zu setzen, ferner die 10 erhaltenen Silberstiftstudien von Bannerträgern (GK Nr. 573–582), MAJOR/GRADMANN 1941 (vgl. Anm. 23), S. 16 Nr. 8, 9. – Eine in der Urs-Graf-Literatur noch unbekannt, fragmentarische Federzeichnung, 65 × 93 mm mit Dolchmonogramm und Datum 1519 (Brustbild einer jungen Frau), befindet sich im Muzeum Narodowe zu Gdąnsk (Danzig), Inv. GR 885; *Rysunki szkół obych w zbiorach (Polskie z biory graficzne)*, Warszawa 1976, S. 20, Abb. 21.
- ¹¹⁷ Ebenda Nr. 154; S. 36 Nr. 122; Taf. 72.
- ¹¹⁸ Ebenda Nr. 180; vgl. Anm. 5. Volkstümliches Memento mori, mit dem sich der Plagiator Urs Graf als geschickter Verfertiger eines Arrangements erweist. In KOEGLERS Gesamtkatalog (vgl. Anm. 4, 132) figuriert als Nr. 15 auch das nur als Unikum bekannte Londoner Memento mori einer jungen Frau mit totem Kopf, ein bildkräftiger, von 11 Stöcken zusammengesetzter Holztafeldruck mit geschnittenem Text von Hans Kurcz (195:300 mm), als ein Frühwerk von Urs Graf, datiert auf «Dezember 1502». Vgl. WILHELM LUDWIG SCHREIBER, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle*, Bd. 2. Berlin 1892, S. 268 Nr. 1893; Bd. 6. 1893, Taf. XV. CAMPBELL DODGSON, *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum*, Bd. 1. London 1903, S. 117 Nr. A 124.
- ¹¹⁹ Ebenda Nr. 167; S. 38 Nr. 131; Taf. 89, S. XXVI.
- ¹²⁰ Ebenda Nr. 174; S. 36 Nr. 125; Taf. 99. Angeregt durch Dürers Kupferstich von 1505 (BARTSCH 69).
- ¹²¹ Ebenda Nr. 177; S. 36 Nr. 123–124; Taf. 96–98. Abb. aller 16 Bannerträger in LÜTHI 1928 (vgl. Anm. 22), nach S. 143.
- ¹²² Ebenda Nr. 178; S. 41 Nr. 151; Taf. 100, S. XIV.
- ¹²³ «Dem Kunstfreunde wird nicht leicht mitten in seinen Studien soviel Ergötzliches und Anlockendes begegnen, als wenn er im Baseler Museum die zahlreichen Handzeichnungen des Urs Graf durchblättert und der eigenthümlichen Künstlerpersönlichkeit nachgeht, die sich aus ihnen ergibt. Ein Meister ersten Ranges ist er nicht, weder was die Begabung noch was die Handhabung der künstlerischen Mittel betrifft; in beiden Beziehungen aber höchst bedeutend und durchaus originell. Seine Holzschnitte kommen in technischer Hinsicht niemals seinen Handzeichnungen gleich; hier weiß er die Feder auf eine Weise zu führen, daß kaum ein anderer ihn erreicht, immer kräftig, sogar derb, dabei aber stets mit Geist und mit einer Sicherheit, die Bewunderung heischt. Diese wird selbst dadurch nicht beeinträchtigt, daß es ihm auf ein paar Verzeichnungen mehr oder weniger nicht ankommt, und daß sich dieselben Formen und Ideen oft bei ihm wiederholen. In Allem, was er macht, scheint er uns fortwährend Räthsel aufzugeben. In die seltsamsten Gebiete schweift seine Einbildungskraft, und er ist zu Hause im Elemente des Phantastischen, mag er es ernst nehmen mit den Dingen oder mag er mit ihnen spielen. Mit wie überlegener Sicherheit stellt er seine abenteuerlichsten Gestaltungen vor uns hin! Nicht eben Größe, aber doch außerordentliche Kraft durchdringt, bewegt und kennzeichnet sie immer.» ALFRED WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit, erster Theil*. Leipzig 1866, S. 205–213; Zitat S. 205.
- ¹²⁴ «Auch Holbein und Manuel haben damals Schlachtenbilder gezeichnet, Holbein mehr von hoher Warte aus das Schlachtgetümmel betrachtend und mit genialem Scharfblick es erfassend, Manuel selbst daran teil nehmend, aber doch, wie auch seine Verwendung als Gesandter erkennen läßt, mehr als Kavalier sich fühlend. Graf aber ist der Rohesten einer, dem ein frischer, fröhlicher Krieg über alles geht, der mit Wonne sich auf die feindliche Rotte stürzt und dessen Schwert im Schlachtenblute schwelgt. Und darum zeichnet er die Schlacht mit allen ihren Schrecken, ohne Beschönigung und mit unerbittlicher, grauenhafter Wahrheit.» MAJOR 1907 (vgl. Anm. 18), S. 136.
- ¹²⁵ «Wo es am tollsten herging, wo Ausgelassenheit zu Derbheit ausartete, fehlte *einer* nie: Urs Graf, der Goldschmied. Ein Mann, wie nur jene sinnenfrohe, überquellende Zeit ihn gebären konnte. Göttliche und menschliche Satzungen mit Füßen tretend, ein Rauhbein und Lästermaul ohnegleichen, für jeden losen Streich zu haben, bei jedem Raufhandel beteiligt, ein Ehebrecher und Weiberjäger, aber – Aber ein Künstler vom Scheitel bis zur Sohle! Einer, der nicht nur auf seinem eigentlichen Kunstgebiet Großes leistete, sondern den sein ungestümer Geist antrieb, auch auf andere Kunstzweige überzugreifen, und der auch hier Vollendetes schuf.» MAJOR/GRADMANN 1941 (vgl. Anm. 23), S. 5–6.

¹²⁶ «Seine gewalttätige Natur liebt das Draufgängertum und trägt die Gefühlsroheit zur Schau; sie bilden die Grundzüge seiner impressionistisch [!] erfaßten Bildeindrücke. Der Umriss ist bei seinen Zeichnungen entscheidend; er charakterisiert die dargestellte Persönlichkeit ebenso gut von der Rückseite wie von vorne; der Tatsachenbestand wird ohne jede Rücksicht auf eine künstlerische Wertung festgehalten; er kennt weder moralische noch künstlerische Überlegung und erreicht deshalb nur selten die zur Höchstleistung erforderliche Einheit von Form und Inhalt.» PAUL GANZ, *Urs Graf*. In: *Große Schweizer, hundertzehn Bildnisse zur eidgenössischen Geschichte und Kultur*, hrsg. von MARTIN HÜRLIMANN. Zürich 1938, S. 163.

¹²⁷ «Selbst angenommen, daß diese Stücke von dem Meister nicht alle selbst, einige auch von Gesellen oder von Facharbeitern unter seiner unmittelbaren Anweisung geschnitten worden sind, ist die Bedeutung des Urs Graf für die Entwicklung des Rollenschnittes groß. Er erwies sich nicht nur als kühner Neuerer auf dem Gebiete der ornamentalen Vorzeichnungen, sondern gab auch durch ihre praktische Anwendung auf den Stempelschnitt den Anstoß zu einer inhaltlichen und künstlerischen Bereicherung des Rollenschmucks. [...] Die Bedeutung der Rollen des Urs Graf ist mehr eine wegweisende als eine unmittelbar vorbildliche gewesen. Viel zu originell und einzigartig – auch in den zahlreichen Variationen der Vogeljadgrollen –, boten sie den zeitgenössischen Stechern eine Handhabe zu einem gefälligen, einprägsamen, typologischen Schnitt. Und auch im Stil wirkte das geheime gotische Moment befremdend auf eine Zeit, die schon für den klaren, abgegrenzten Aufbau der vorschreitenden Renaissance empfänglich geworden war. Diesem Streben aber entsprach das graphische Werk des Urs Graf mehr als sein Rollenschnitt.» ILSE SCHUNKE, *Studien zum Bilderschmuck der deutschen Renaissance-Einbände*. (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, 8.) Wiesbaden 1959, S. 4, 13.

¹²⁸ «Soviel lernen wir aus diesen Skizzen: Das Leben trägt für den Künstler keinen edlen Sinn, es hat keine eigentliche Bedeutung. Es heißt bloß Auseinandersetzung mit einem unflätigen, gefräßigen Ungeheuer, das Machtgier, oder Weib, oder Geld heißt. Das Erschütternde ist nun, daß der Künstler all diesen Mächten auf eine tragikomische Weise unterliegt. Er, der anfänglich mit Schmiß und Draufgängerei über alle gesiegt hatte, er sieht sich am Ende von überallher gehöhnt, düpiert, wie ein Hahnrei verlacht. Moralisch wirkt er nun dadurch, daß er all das rührend und ahnungslos und mit der heftigsten Ehrlichkeit in grausen Skizzen zugesteht, wobei seine menschliche Verelendung auf eine ergreifende Weise bloßgelegt wird. [...] Aber auch das Autobiographische, das Eigenmenschliche des Urs Graf, das Bekenntnishafte in seinem Zeichnen, all das, was das einmal von Lebensgier, vom stolzen Schreiten kraftgespannter Menschen und das andremal von schließlicher Verlotterung redet, kann als Verdeutlichung, als Ausdruck des nationalen Schicksals gewertet werden. Mit gewaltigen Schilderungen der Taten geschlossener Schlachtverbände und dem Pathos alteidgenössischen Machtgefühls und Siegesglaubens hatte die alte Schweizerkunst in den Chronikillustrationen begonnen; mit einem Einzelmenschentum, mit einer wilden Künstlerschaft, die nichts verdeckte, schloß sie warnend und moralisch wirkend ab.» LÜTHI 1928 (vgl. Anm. 22), S. 113, 116.

¹²⁹ Illustration zu einem Zwergartikel von PIERRE COURTHION, dessen einzige Aussage der Titel darstellt: *Le sadisme d'Urs Graf*. In: *Minotaure*, 2 Nr. 6. Paris 1935, S. 35–37.

¹³⁰ «Viele von Urs Graf's polizeilichen Bestrafungen, die mit einer gewissen Regelmäßigkeit in den Turm führten, sind gewöhnliche Sünden des Mundes oder des Weins gewesen, Schabernacke, die er Beichtvätern und Handwerkern antat,

nächtlicher Radau und Raufhändel. So gut als wenn man selbst dabei gewesen wäre, sieht man diesen Geschichten aus den Akten ab, daß der witzige Solothurner dabei nicht ein plumper Mitpatscher, sondern der Zündfunke der Foppeieren und Prellereien war, und gewiß haben sie sich damals auf den Zunft- und Wachtstuben oft genug amüsiert, wenn der «Neueste vom Urs Graf» verzapft wurde. Es langt aber nicht ganz hin, sich das alles mit einer Art derbgeschliffener Butzenscheiben-Behaglichkeit auszumalen, sondern in diesem Menschen und Künstler Urs Graf war eine dämonische Wildheit, die ihn im Leben von Fall zu Fall in ernsthafte Liederlichkeiten und Gewalttaten hineinritt, in der Kunst aber an Darstellungen heranzuführte, zu denen auch in der starken Zeit der Lombardischen Feldzüge und der Bauernkriege die nötige Kühnheit gehörte. Urs Graf folgt nur sich und seiner schrankenlosen Willkür, in der Form nicht lang wählend und nicht tief dringend, aber seine ganze Leidenschaftlichkeit in die unerhörte Ausdrucksstärke werfend. [...] Nicht, als ob alles zu seiner Zeit so gewesen wäre, wie es nach der Fülle seiner Zeichnungsblätter scheinen könnte – wäre er doch kaum imstande gewesen, ein eindringendes Porträt von einer Persönlichkeit zu schaffen –, sondern weil er sich aus dem Leben nur herauslas, was ihm völlig verständlich war und seiner eigenen kecken, selbstbewußten breitspurigen Art entsprach, deshalb trifft er so schlagend das Echte. Von Eigenem tat er die Würze seines Spottgeistes hinzu und den vehementen Schwung, sonst kann man unbesorgt sein, die Gestalten seiner Gesellen, ihrer Mädchen, ihr Tun und Gebaren waren genau so, wie es es gibt, und nicht ein Haar anders. [...] Urs Graf, der lebt und uns heute fesselt wie seine Kumpane vor vierhundert Jahren, den wir um keinen Preis im Bild der Schweizer und der deutschen Kunst missen möchten, war der Urs Graf der freien Muße- und Zecherstunden, der Urs Graf, der den Trommeln und Pfeifen nachzog, der zu Felde lag, der Böse, der Spötter, der Unverbesserliche, der Zeichner Urs Graf, der freie Künstler.» HANS KOEGLER, *Urs Graf von Solothurn. (um 1485 bis 1527.) Goldschmied und Stempelschneider in Basel, ein Reisläufer und freier Künstler*. In: *Sonntagsblatt der Basler Nachrichten*, 20. Jg., Nr. 31, 1. August 1926; Zitate S. 138, 139.

«Das, was er als Mensch an sich erzogen hat, ist nicht hoch anzuschlagen, vor dem edlen, sittlichen Ernst eines Dürer steht er klein da, er kommt aus der Urmasse des Volks, und nicht oft sieht man bei Künstlern so deutlich wie bei ihm in das Walten natürlicher Kräfte, seien sie nun so oder so. Unkultur scheint dennoch nicht die wundersame Empfänglichkeit für künstlerische Eindrücke auszuschließen, seine Natur kann auf leise Nervenreize außerordentlich reagieren und sie im graphischen Ausdruck widerspiegeln, der bis zur Feinschmeckerei geht. In diesen wichtigsten Geheimnissen der künstlerischen Befruchtung und Keimung ist Urs Graf genial, trotz diesem und jenem.» KOEGLER 1926 (vgl. Anm. 21), S. 6.

«So sind seine Blätter denn lebende Urkunden, oder noch mehr, sie sind lebendig für jede Zeit, weil sie ganz frei aus der Gelegenheit kommen und auch mit der geistigen Spannung der Selbstkritik und Ironie durchsetzt sind. Dazu ergeht der zeichnerische Vortrag in einem Tempo, das dem Sturmschritt der Bannerträger gleicht, und von der Hand eines außergewöhnlichen Könners in den Geheimnissen der graphischen Wirkung.» [HANS KOEGLER,] *Urs-Graf-Ausstellung im Kupferstichkabinett*. In: *Basler Nachrichten*, 1. Beilage zu Nr. 182, 6. Juli 1926.

¹³¹ «Ich glaube, man würde einem schweren Irrtum verfallen, wenn man alle diese spukhaften, grausigen und blutigen Szenen ohne weiteres als zur Gefolgschaft der robusten und bramarbasierenden Soldaten- und Kriegsdarstellungen des

Urs Graf, welche sonst sein anerkanntes Lieblingsthema bilden, zugehörig betrachten wollte, sie einfach in den empfindungslosen Niederschlag der allgemeinen Wuchtigkeit von damals einbeziehen. [...] Wenn der Künstler aber, wie auf Grund seiner Lebensnachrichten nicht zu bezweifeln steht, namentlich seinem schon erworbenen Wildlingsruf zuliebe sich verpflichtet glaubte, nach außen hin eine möglichst rauhe und offensive Haltung anzunehmen, so läßt sich leicht denken, welche inneren Dissonanzen daraus entstehen mochten, die ihn zeitweise mit Bitternis überwältigten und schließlich zersetzten. [...] Fast alle seine Handzeichnungen lassen sich aus einer ganz eigenen, souveränen Persönlichkeitsauffassung herleiten und verfolgen das gemeinsame Ziel einer Kritik am gesamten, vor jedermann offen daliegenden Leben; ja solches beherrscht ihn total und unwiderruflich, erhebt ihn also hoch über die handwerkliche Sphäre. [...] Fraglos hat Urs Graf, neben seiner unerschütterlichen Echtheit als Gestalter, auch durch Zeiten der Verwahrlosung seiner Person hindurch müssen, in denen er sich seinen Nebenmenschen im Grimm des Bösewichts und als Beleidiger und Peiniger zeigte. Die Aufgabe der Nachwelt ist es aber, nicht bei solchen Konstatierungen stehenzubleiben, sondern aus den Dissonanzen der Lebensführung die grundlegenden Seelenzustände herauszuschälen zu trachten. [...] Wenn es mir mit den Einzelbeschreibungen gelungen wäre, das Gespaltene, Zersetzte, die von Grund auf inhumanen, fast krankhaft böartigen Neigungen in Urs Grafs Geistesverfassung, aber auch die wirklich geistreichen Vorbereitungen zur Heranführung seiner teuflischen Negationen herauszuspüren und auseinanderzulegen, kurz, ihn als ungleich interessantere Erscheinung aus der falschen Durchschnittsvorstellung vom bloß grobschlächtigen Naturburschen herauszulösen, so würde ich meine Mühe gewiß nicht für verschwendet halten.» KOEGLER 1947 (vgl. Anm. 24), S. VI, VII, XIII, XXVIII.

¹³² Es wird stets zu bedauern sein, daß HANS KOEGLER (1874–1950) auch nach seinem Rücktritt als Kustos des Basler Kupferstichkabinetts (1927–1940) dem täglichen Broterwerb nachgehen mußte; so blieb ihm verwehrt, nicht allein sein Lebenswerk über die Graphik Hans Holbeins d.J. ans Licht zu führen, sondern auch eine vollendete, umfassende Monographie über den sonderbaren und von ihm gründlich bearbeiteten Urs Graf herauszubringen. Denn er war zu dieser höchst anspruchsvollen, alle Fähigkeiten eines feinorganisierten Menschen zum aufspürenden Verständnis erfordernden Aufgabe wie kein anderer berufen. (Statt der geplanten Monographie mit Gesamtkatalog, welche 1946 unter dem Titel «Urs Graf von Solothurn, der Schweizer Söldnerzeichner und Basler Holzschnittkünstler» im Urs-Graf-Verlag hätte erscheinen sollen, publizierte dieser 1947 den in Anm. 24 genannten Auswahlband.) Als eigenwillig prägender, doch disziplinierter Sprachgestalter gehört KOEGLER, zusammen mit ERWIN POESCHEL (1884–1965), zweifellos nicht nur für die Schweiz, sondern allgemein zu den bemerkenswertesten Kunstgelehrten seiner Zeit. Vgl. GEORG SCHMIDT in: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresbericht 1940, S. 6–7 und 29–40 (*Verzeichnis der kunstgeschichtlichen Untersuchungen und Aufsätze von Hans Koegler*); MARGARETHE PFISTER-BURKHALTER in: Basler Nachrichten, Nr. 426, 6. Oktober 1950; HANS REINHARDT in: National-Zeitung Basel, Nr. 459, 5. Oktober 1950.

¹³³ «Urs Graf ist aus der Bahn eines friedlichen Handwerkers hinausgeworfen. Nachdem ihn das freiere Leben der Landsknechte einmal ergriffen hatte, ist er davon nicht mehr losgekommen: es ist ihm zu seinem eigensten Leben geworden, und er hat es, zum Schrecken aller Obrigkeiten, auch zu Hause fortgesetzt. Urs Grafs liebster Umgang war in den

untersten Schichten des Volkes, aus denen sich die Söldner rekrutierten. Er ist im bürgerlichen Sinn seiner Herkunft «verkommen». Aber – wie Manuel sich menschlich und künstlerisch erst ganz entfaltet hat, als er die Schranken des Zunft-handwerks nach *oben* durchbrochen hatte, so ist Urs Grafs zeichnerische Genialität erst dann entfesselt worden, als er die Bürgerlichkeit des Zunft-handwerks nach *unten* durchstoßen hatte. [...] Alle diese Eigenschaften des landsknechtischen Wesens hat Urs Graf in seiner Kunst wie in einen Brennspiegel zusammengerafft: das maßlos übersteigerte Selbstbewußtsein, die genialische Disziplinlosigkeit, das Liebhaberhafte, den Leichtsinn und die Bereitschaft, bis auf den Grund zu kosten, was die Stunde bringt. Im Gegensatz zum vornehmeren, sinnlich kultivierteren Manuel aber bleibt das Genießen des Urs Graf ganz im Bereich der elementarsten Sinne. [...] Nicht ganz so selbstverständlich aber ist es, daß diese landsknechtischen Eigenschaften ganz unmittelbar auch die Eigenschaften der künstlerischen Mittel Urs Grafs sind, präziser: seines zeichnerischen Strichs – das Großsprechische, das Leichtsinnige, das Rauschhafte, das Genußhafte. Erst wenn man diese Eigenschaften auch in jedem Strich seiner Feder gespürt hat, weiß man, daß Urs Grafs Kunst unendlich viel mehr ist als eine bloße Reportage *über* das Leben der Landsknechte – daß sie das Landsknechtische *selber* ist. Am entfesseltsten im «Hl. Sebastian». So wenig wie Niklaus Manuel ist Urs Graf von der humanistischen Leidenschaft des Erkennens der Wirklichkeit erfaßt gewesen. Seine Körper und seine Gesichter sind niemals «richtig» im Sinn des rational Erkenntnishaften. Im Sinn des intuitiv Ausdruckhaften aber sind sie von einer geradezu grandiosen Richtigkeit! Gemessen mit den Maßen der *naturalistischen* Richtigkeit des Anatomischen und der Proportionen, gemessen mit Holbein, wäre Urs Graf ein hoffnungsloser Stümper. Gemessen aber mit den Maßen der *realistischen* Richtigkeit der erlebten Wirklichkeit ist Urs Graf eines der Genies der europäischen Renaissance.» GEORG SCHMIDT und ANNA MARIA CETTO, *Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert*. Basel 1940, S. 31–33.

¹³⁴ «Trotzdem ist dieses Bild einer unerbittlich harten Welt viel mehr ein Ausdruck von Gequältheit als von unbekümmerter Roheit; als Unterton schwingt immer bittere Ironie mit. Diese bedient sich künstlerisch der kalligraphischen Linie, die bei Graf eine Freiheit und Gelöstheit erreicht hat, wie bei keinem der großen Zeichner der Dürerzeit.» HANSPETER LANDOLT, *Urs Graf*. In: *Neue deutsche Biographie*, 6. Berlin 1964, S. 727.

Zur Zeichnung mit der Marketenderin vor dem Gehenkten, 1525: «Der Geist der Darstellung straft die Legende vom frischfröhlichen, unbekümmerten und kriegslustigen Urs Graf Lügen. Wie das Mädchen unter dem Baum durchgeht, ohne von dem Gehenkten, mit dem sie sich vielleicht noch vor kurzem vergnügt hat und über den sich nun die Raben hermachen, auch nur Notiz zu nehmen – das ist nicht Ausdruck von Roheit, sondern vielmehr Ausdruck von Verzweiflung über die Roheit des Soldatenlebens. Und ist Kritik an ihm. Aber diese wird nicht belehrend mit erhobenem Zeigefinger vorgetragen, sondern sie steckt in der erbarmungslosen dargestellten Sache selbst. Hier erweist sich Urs Graf als einer der großen Moralisten der europäischen Kunstgeschichte.» HANSPETER LANDOLT, *100 Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinet*. Basel 1972, Tf. 67. Vgl. die Interpretation von KOEGLER 1947 (vgl. Anm. 24), S. XXIV zu Tf. 67, als perfide Darstellung kurz vor dem Augenblick des Erschreckens: «Wie muß es in der Seele eines Menschen aussehen, der mit solchem Raffinement Position für Position bis zum eintretenden Triumph des Grausamen zu stellen sich bemüht.»

- ¹³⁵ Zur Zeichnung mit dem Schlachtfeld, 1521: «Die einzelnen Bildmotive in der Zeichnung Grafts können demnach nicht als seine eigene Erfindung betrachtet werden, sie unterscheiden sich weder durch das Maß realistischer Grausamkeiten noch durch den Grad übersteigerten Selbstbewußtseins von den Chroniken. Neu ist vielmehr die Kritik, welche erstmals die «Selbstverständlichkeit kriegerischen Daseins» in Frage stellt. Diese Kritik gründet im Erlebnis der Schlacht und zeigt sich in der dem Bildbetrachter aufgezwungenen Perspektive, die den Bericht des Vordergrundes auf die Kämpfe in der Ferne bezieht und in dieser Ordnung von Ursache und Wirkung die entscheidende Wendung erzielt. Mit der Walstatt ganz vorne zeichnet Graf ein Schlachtbild, das als Anfang einer neuen ikonographischen Gattung der «misères de la guerre» zu gelten hat.» FRANZ BÄCHTIGER, *Marignano, zum Schlachtfeld von Urs Graf*. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 31. Zürich 1974, S. 45.
- ¹³⁶ KOEGLER 1926 (vgl. Anm. 21), S. 4: «Urs Graf's Zeichnungen sind, wenn man die paar kunstgewerblich gerichteten außer Betracht läßt, die reinsten Äußerungen persönlichen Willens, ja Willkür, die man sich denken kann; sie kommen aus dem Leben, ohne Zweckgebundenheit, nur für das rasche Leben, sind Gelegenheitskunst im besten unverfälschten Sinn und daher in ihrer Art unvergänglich.» KOEGLER 1947 (vgl. Anm. 24), S. XXV zu den späten Zeichnungen der Jahre 1523–1525: «Es sind durchweg bewußte Kunstblätter, Triumphe der mit höchstem Meisterfleiß ausgeführten, sozusagen kunstgewerblichen Darbietungen, in denen nicht mehr der Geist in Einzelheiten, sondern die Gesamtwucht der Erfindungen imponieren soll.» Ebenso sind für LANDOLT 1972 (vgl. Anm. 134), Tf. 59 Grafts Zeichnungen «fast liebhaberisch und völlig zweckfrei geschaffen, aus einer innern Notwendigkeit und Leidenschaft, die ihn zu einem Zeichner «pur sang» hat werden lassen».
- ¹³⁷ Zu den Monogrammformen vgl. KOEGLER 1926 (vgl. Anm. 21), S. 9–10.
- ¹³⁸ Zu Monogrammuntersuchungen an Zeichnern des 16. Jahrhunderts (außer Dürer): MAX GRÜTTER, *Der Dolch als Datum, zur Datierung der Werke Niclaus Manuela* (Sonderdruck aus dem Kleinen Bund, Nr. 15, Bern, 15. April 1949). KARL OETTINGER, *Datum und Signatur bei Wolf Huber und Albrecht Altdorfer, zur Beschriftungskritik der Donaueschulzeichnungen*. (Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, 8.) Erlangen 1957 (Fazit: S. 21–22).
- ¹³⁹ MAJOR/GRADMANN 1941 (vgl. Anm. 23), S. 26, Nr. 64; KOEGLER 1947 (vgl. Anm. 24), Tf. 41, S. XXII.
- ¹⁴⁰ WILHELM PINDER, *Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst (Vom Wesen und Werden deutscher Formen, 4)*. Köln 1951, S. 44, Abb. *Die Malerfamilie Holbein* 1960 (vgl. Anm. 84), S. 306, Nr. 381, Abb.
- ¹⁴¹ BARTSCH 53, MEDER 184, PANOFSKY 273. HANNA DORNKEGER, *Albrecht Dürer und die Graphik der Reformationszeit*. (Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, 2.) Wien 1969, S. 33, Nr. 43, Taf. 38.
- ¹⁴² Hans Baldung Grien, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 4. Juli–27. September 1959* (Katalog), S. 279, Nr. 77, Abb.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2: Zentralbibliothek Zürich
 Abb. 3: Dr. Gottlieb Loertscher, Kantonale Denkmalpflege Solothurn
 Abb. 4: Foto Faisst, Solothurn
 Abb. 5: Münzen und Medaillen AG, Basel (Haussammlung; durch freundliche Vermittlung von Dr. Erich B. Cahn)