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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 38 (1981)

Heft: 1

Artikel: Das Marienleben von Hans Bock und seinen Söhnen im Kloster Einsiedeln

Autor: Tanner, Paul

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-167636

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 05.07.2025

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

Das Marienleben von Hans Bock und seinen Söhnen im Kloster Einsiedeln

von Paul Tanner

Im Kloster Einsiedeln befindet sich ein Gemäldezyklus des Basler Malers Hans Bock d. Ä. (1553/55–1624) und seiner Söhne, das *Leben der Maria in 18 Bildern* darstellend (Öl auf Leinwand, jeweils etwa 138,5×97,5 cm)*. Nach Wappen und der Jahreszahl, die auf vier Gemälden anzutreffen sind, befand sich 1600 die Bilderreihe im Besitze von Martin I. Meister, 1596–1625 Abt von St. Blasien[1]. Durch den Eintrag in einer Sammelhandschrift zu dessen Leben wissen wir, daß er den Zyklus auch in Auftrag gegeben hat[2]. Als ein Liebhaber von Gemälden habe er von Hans Bock, Maler zu Basel, und seinen Söhnen ein Marienleben und weitere Historien malen lassen. Neben unserem Zyklus sind noch drei weitere Gemälde erhalten, die Hans Bock für St. Blasien schuf: zwei in der Gemäldegalerie von Donaueschingen (*Christus als Schmerzensmann* und *Schmerzensmutter*[3]) sowie ein kleines Bild in der Stiftssammlung von St. Paul im Lavanttal (*Berufung Abrahams*[4]). Bis zur Aufhebung des Schwarzwald-Klosters im Zuge der napoleonischen Neuordnung der Besitzverhältnisse beiderseits des Rheins befand sich der Gemäldezyklus in St. Blasien. Kurz nach 1811 kaufte ihn der Einsiedler Abt Konrad Tanner. In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts wurden die Bilder von einem Maler Kull aus Zürich «gereinigt». Beides berichtet Gall Morel[5]. Interessant ist, daß schon Morel alle Gemälde für Nachbildungen nach guten Vorbildern hielt; drei Vorlagen glaubte er sogar identifizieren zu können. So erkannte er richtig die *Flucht nach Ägypten* (Abb. 11) als Kopie nach Barocci; in der *Verkündigung an die Hirten* (Abb. 6) und in der *Heiligen Nacht* (Abb. 7) sah er irrtümlicherweise Kopien nach Werken eines der Bassano.

Als die *«Solothurner Madonna»* (Abb. 41) 1864 in einer Kapelle bei Grenchen entdeckt wurde, stellte man in Einsiedeln fest, daß ein Bild des Zyklus (Abb. 18) eine Teilkopie nach dem so berühmt gewordenen Altarbild von Hans Holbein d. J. (heute im Museum der Stadt Solothurn) sein müsse. Dies wiederum registrierte man spätestens 1902 in Solothurn[6].

1920 machte Rudolf Henggeler den Einsiedler Zyklus als Ganzes bekannt[7]. Vor allem brachte er die Gemälde aufgrund der oben erwähnten Aktennotiz (siehe Anm. 2) mit Martin I. Meister als Auftraggeber in Zusammenhang. Leider bildete er nur *ein* Gemälde des Zyklus ab: bezeichnenderweise *Maria mit dem Kinde*, die Nachbildung der «Solothurner Madonna». Der Glanz der Kunst Holbeins war es eigentlich, was auch hier zur Auseinandersetzung mit Werken von Bock herausforderte und der Forschung zur Beschäftigung mit dem späten Holbein-Nachfolger Anreiz bot.

Hans Bock und die künstlerischen Interessen seiner Zeit

Hans Bock hat sich zeitlebens als gewandter und vielseitiger Künstler erwiesen, als einer, der sich zwar weniger als Schöpfer neuer Bilderfindungen hervortat, sondern vielmehr als einer, der es verstand, geschickt zu kompilieren, zu zitieren und Vorgegebenes zu verwandeln. Damit besaß er Eigenschaften, die ein Künstler des nordischen Manierismus in hohem Maße brauchte. Wollte man die Kunst der Epoche, der er angehörte, in wenigen Stichworten charakterisieren, so dürfte vor allem der Begriff der «Imitatio» nicht fehlen. Nachfolge und Verehrung, aber auch Kopieren und Imitieren bis zur Selbstaufgabe mag das bedeuten. Damit ist ein retrospektives Interesse verbunden. Der *Blick zurück*, etwa auf das Vorbild Holbein, soll bei Bock untersucht werden. Was dabei dem Holbein-Forscher als unbedeutendes Nachspiel erscheint, ist demjenigen, der sich mit der Malerei um 1600 befaßt, Zeuge einer «Holbein-Renaissance». Daß in Basel das Interesse an Holbein zu Ende des 16. Jahrhunderts mächtig auflebte und in der Restaurierung seiner Rathausbilder durch Bock und seine Söhne sowie in eifrigem Sammeln seiner Werke durch Basilius Amerbach gipfelte, wäre einer eigenen Untersuchung wert. Es scheint, daß hier eine parallele Erscheinung zur «Dürer-Renaissance» vorliegt[8].

Der Rückgriff auf Holbein erweist sich in bezug auf unseren Marienzyklus lediglich als Teil von Bocks unablässiger Wiederverwendung großer Vorbilder.

Reproduktionsgraphik als Medium der Bildvermittlung

Ist bei der Originalgraphik die Vervielfältigung für den Stecher in erster Linie ein Mittel, seine eigene Kunst zu verbreiten, so ist bei der Reproduktionsgraphik die Vervielfältigung Selbstzweck. Wenn Marcantonio Raimondi (um 1480–1527/34) den *Triumph der Galathea* von Raffael und wenn Giorgio Ghisi (1520–1582) das *Jüngste Gericht* von Michelangelo mit dem Grabstichel zur Vervielfältigung nachzeichnen und dabei ihr Tun («Raimondi sculpsit») explicite von dem ihrer Vorbilder («Raffael invenit») abheben, wird Reproduktionsgraphik geboren[9]. Nun kann ein Künstler von Kompositionen großer Meister Kenntnis nehmen, ohne

* Dieser Aufsatz ist aus einer kunstgeschichtlichen Lizentiatsarbeit hervorgegangen, die im Herbst 1978 an der Universität Basel (Prof. Dr. Hanspeter Landolt und PD Dr. Georg Germann) entstanden ist.

ihre Werke im Original gesehen zu haben. Zwar vermag ein Reproduktionsstich kaum etwas vom unmittelbaren Eindruck des Originals zu vermitteln, obwohl er die Komposition meist getreu wiedergibt. Das ist für den Manierismus mit seinem Primat des «disegno» (das heißt Vorrangigkeit von Konzept und Komposition) viel und für einen Hans Bock genug.

Es wird sich noch zeigen, daß Bock nur Reproduktionsstiche zur Gestaltung seines Gemäldezyklus verwendete, also sehr wohl zwischen originaler und bloß reproduzierender Graphik zu unterscheiden verstand. Er ging sogar so weit, daß er Reproduktionsstiche, die Gemälde wiedergeben, genau kopierte, Reproduktionsstiche, die sich auf gezeichnete Stichvorlagen beziehen, dagegen freier verarbeitete.

Auswahl und Vorbilder von Hans Bock

Ohne Zweifel haben Bock und seine Söhne bei allen Bildern des Zyklus von Vorlagen Gebrauch gemacht. Das kann bis auf die Darstellung des *12jährigen Jesus im Tempel* und der *Hochzeit zu Kana* konkret nachgewiesen werden. Für das Bild der *Maria mit Kind* brauchte er, da er das Vorbild im Original kannte, keine Reproduktion. Mit einer Ausnahme, dem Kupferstich von Caraglio nach Parmigianino, sind alle Reproduktionsstiche von Niederländern ausgeführt worden. Der Umstand, daß Bock den einzigen von ihm zugezogenen italienischen Reproduktionsstich gleich zweimal verwendete, zeigt, daß ihm Vorlagen offenbar nicht in unbeschränktem Maße zur Verfügung standen.

Wenn Bock fast ausschließlich Kupferstiche von Niederländern verarbeitete, so ist das kaum ein Zufall. Die niederländische Druckgraphik, mit Antwerpen als ihr Zentrum[10], dominierte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die gesamte Graphikproduktion nördlich der Alpen. Von ihrem wichtigsten Verleger, Hieronymus Cock[11], lag Bock allerdings nur ein Kupferstich vor. Cocks Schüler Cornelis Cort wurde ihm als Vermittler von italienischen Vorbildern schon wichtiger. Er schätzte ihn als Reproduzenten spätmanieristischer römischer Malwerke von Zuccari und Barocci. Jan Sadeler stand ihm als gleichaltriger Zeitgenosse nahe[12]. Dessen Kupferstiche wurden zusammen mit denen seines Schülers und Neffen Egidius Sadeler von Bock am häufigsten herangezogen. Ihre Vorlagen dürfte er bewußt ausgewählt haben.

Der jüngere Egidius Sadeler war kurz vor 1600 an den Hof von Kaiser Rudolf II. in Prag berufen worden, wo er sich zum wichtigsten Verbreiter rudolfinischer Kunst entwickelte. Er reproduzierte für Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen und Joseph Heintz d. Ä. Der letztere war in seiner Basler Jugendzeit vermutlich Schüler von Hans Bock[13], und es ist möglich, daß er auch später noch mit Bock in Kontakt blieb und ihm Kupferstiche vermittelte.

Vorbildlich waren für Bock fast ausschließlich Künstler der letzten Manieristengeneration. Federico Barocci und Fe-

Abb. 1 Hans Bock: *Geburt der Maria,* 1600. Kloster Einsiedeln.

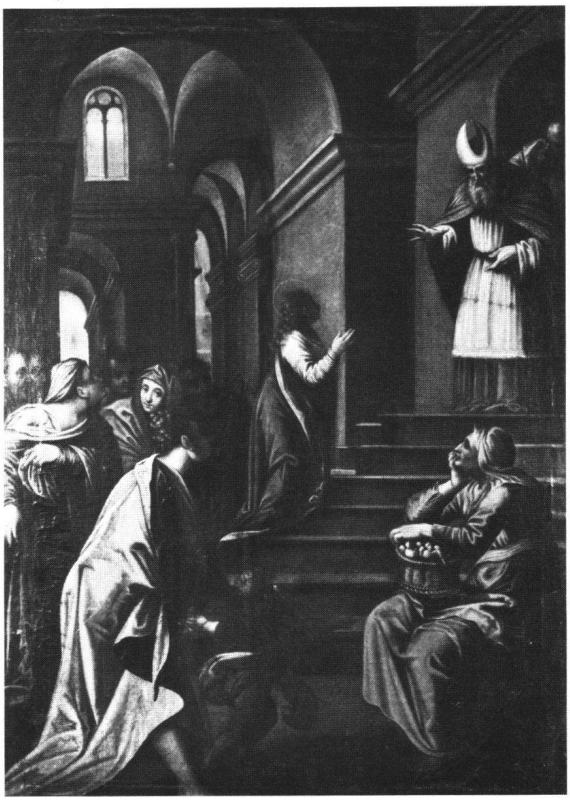

Abb. 2 Hans Bock: *Tempelgang der Maria,* 1600. Kloster Einsiedeln.

Abb. 3 Hans Bock: *Verlobung der Maria mit dem heiligen Josef,* 1600. Kloster Einsiedeln.

Abb. 4 Hans Bock: *Verkündigung durch den Erzengel Gabriel,* 1600. Kloster Einsiedeln.

Abb. 5 Hans Bock: *Heimsuchung,* 1600. Kloster Einsiedeln.

Abb. 6 Hans Bock: *Verkündigung der Geburt des Herrn an die Hirten,* 1600. Kloster Einsiedeln.

Abb. 7 Hans Bock: *Heilige Nacht,* 1600. Kloster Einsiedeln.

Abb. 8 Hans Bock: *Beschneidung,* 1600. Kloster Einsiedeln.

Abb. 9 Hans Bock: *Darstellung im Tempel,* 1600. Kloster Einsiedeln.

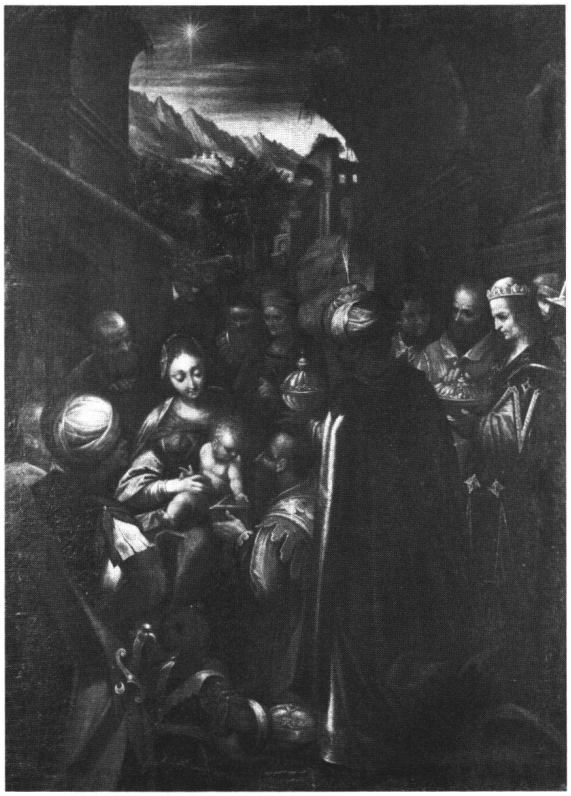

Abb. 10 Hans Bock: *Anbetung der Heiligen Drei Könige,* 1600. Kloster Einsiedeln.

Abb. 11 Hans Bock: *Rast auf der Flucht nach Ägypten,* 1600. Kloster Einsiedeln.

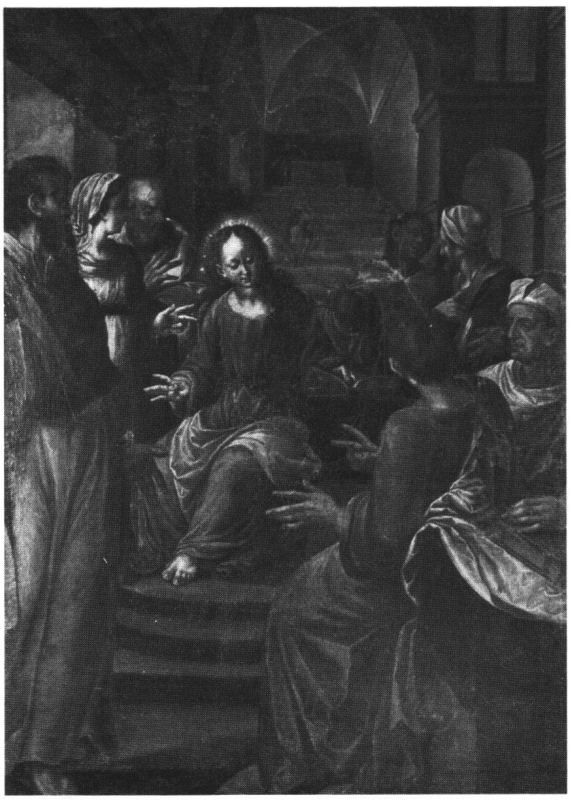

Abb. 12 Hans Bock: *Auffindung des 12jährigen Jesus im Tempel,* 1600. Kloster Einsiedeln.

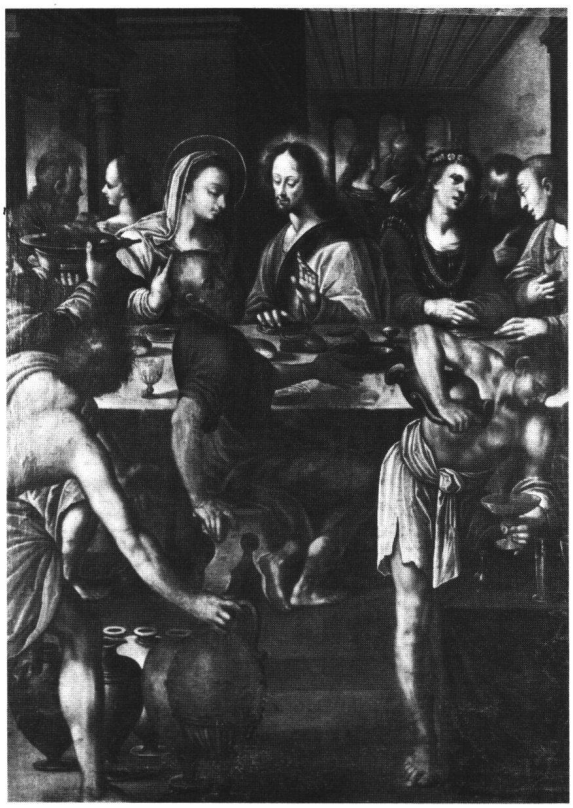

Abb. 13 Hans Bock: *Die Hochzeit zu Kana,* 1600. Kloster Einsiedeln.

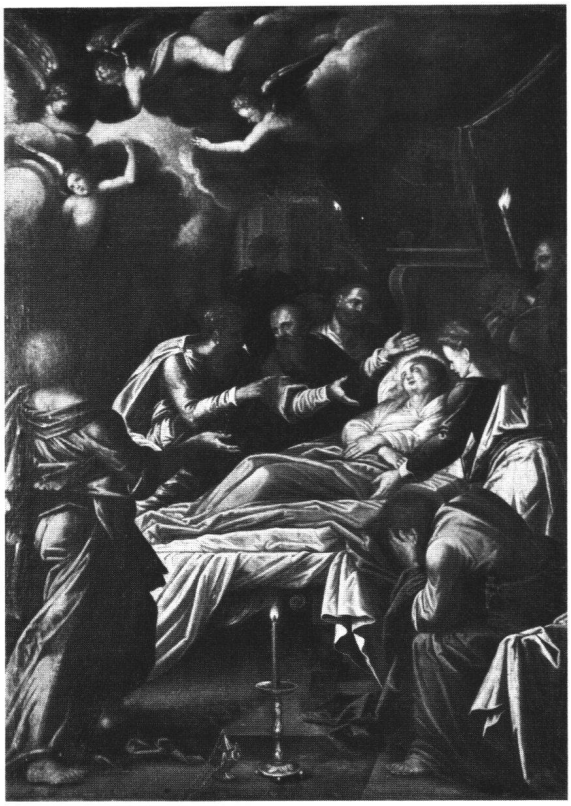

Abb. 14 Hans Bock: *Tod der Maria,* 1600. Kloster Einsiedeln.

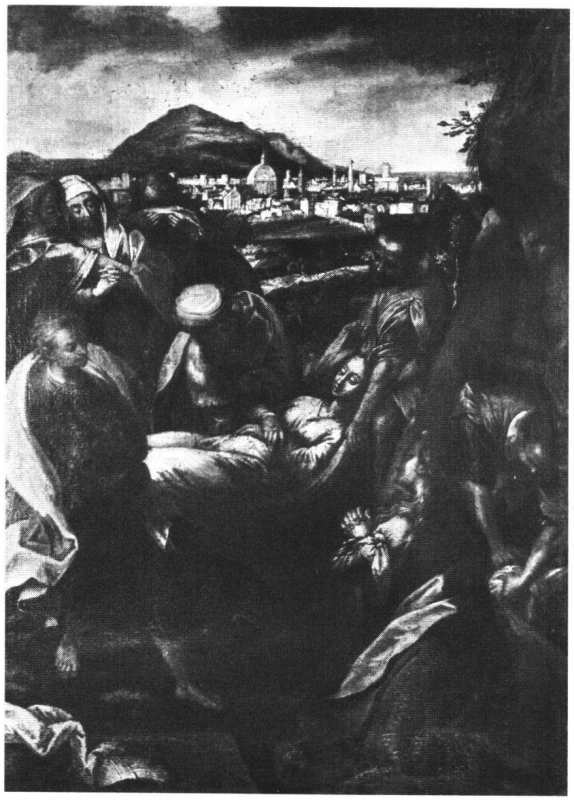

Abb. 15 Hans Bock: *Grablegung der Maria,* 1600. Kloster Einsiedeln.

Abb. 16 Hans Bock: *Himmelfahrt der Maria,* 1600. Kloster Einsiedeln.

Abb. 17 Hans Bock: *Krönung der Maria,* 1600. Kloster Einsiedeln.

Abb. 18 Hans Bock: *Maria mit dem Kinde,* 1600. 139 [123] × 97,4 [89] cm. Kloster Einsiedeln.

derico Zuccari gehörten in Rom zu den unmittelbaren Vorläufern der eigentlichen römischen Barockmalerei. Weiter sind ihm vor allem jene niederländischen, ja internationalen Manieristen Vorbild, die an den Höfen von München und Prag tätig waren. Spranger, Hans von Aachen und Heintz pflegten eine internationale Hofkunst, die für ihre mythologischen und allegorischen Themen sehr komplizierte Kompositionen erfand. Von diesem Reichtum vermögen Bocks Bilder allerdings nur einen schwachen Abglanz zu geben.

Kopieren, Zitieren und Verwandeln als Grundelemente manieristischer Malerei

Der internationale und höfische Manierismus war vor allem eine Kunst für Liebhaber und Kenner, deren Geschmack durch komplizierte allegorische Anspielungen und ausgewählte Bildzitate befriedigt sein wollte. Wenn Joseph Heintz d.Ä. in seiner Geburt Christi von 1599[14] einen bärtigen, etwas kauzigen Hirten auftreten läßt, der nach seinem breitkrempigen Hut mit aufgesteckter Feder und angehefteter Flöte greift, überrascht er uns mit einem typischen Bildzitat, das dem Oberried-Altar von Hans Holbein[15] entnommen ist. Ähnlich verfährt Spranger, der aus der Minerva als Siegerin über die Unwissenheit (Gemälde des Kunsthistorischen Museums in Wien[16]) bei exakter Bewahrung der Pose einen Christus als Bezwinger des Todes macht (Epitaph in der Nationalgalerie in Prag[17]). Spranger erweist sich da als raffinierter Verwandlungskünstler, als Meister der ikonographischen Metamorphose.

In diesem Zusammenhang besonders wichtig wird für Bock Goltzius[18] mit seiner Serie der «Meisterstiche». Es sind große, repräsentative Kupfer, die ebenfalls ein Marienleben zum Thema haben. In der dem Herzog Wilhelm V. von Bayern gewidmeten Serie zeigt Goltzius, dass er die Kunst des Nachschöpfens restlos beherrscht. Virtuos entfließen ihm neue Bildschöpfungen im Anschluß an Dürer oder Lucas van Leyden. Hans Bock seinerseits war gewiß nicht so ehrgeizig. Er verwandelt nicht wie Goltzius in fast proteusartiger Weise seine Vorbilder, sondern folgt ihnen mehr trocken zitierend.

Bilder und Vorbilder

1. Geburt der Maria (Abb. 1)

Das Bildmotiv hat Bock im gesamten und im einzelnen dem Reproduktionsstich von Matthäus Greuter *(Abb. 19)* entnommen, der ein Bild von Bartholomäus Spranger wiedergibt, das sich nicht erhalten hat[19]. Bei allem wörtlichen Zitieren weist das Gemälde gegenüber dem Reproduktionsstich einige Unterschiede auf. So ist die manieristische diskontinuierliche Raumentwicklung auf dem Gemälde viel weniger spürbar, die einzelnen Raumschichten haben viel weniger Tiefe. Die Figurengruppe im Vordergrund befindet sich eher unter der Hintergrundsgruppe als vor ihr, und die Stufe im Mittelgrund wird viel höher, trennender empfunden.

Ikonographisch fällt auf, daß Spranger das Geschehen mehr in einem Tempelvorraum sich abwickeln läßt als in einer Wochenstube. Spranger und mit ihm Bock stilisieren die einzelnen Handlungen zu theatralischen Gesten. Die Dinge aus der greifbaren Wirklichkeit, Bett, Tisch, Wiege und Kohlenbecken, werden zu kostbaren oder kostbar erscheinenden Theaterrequisiten, die Bock allerdings etwas hausbacken geraten. Dürers Wochenstube in seiner Holzschnittfolge rückt mit ihrer zupackenden Geschäftigkeit der Geburtshelferinnen in weite Ferne[20].

2. Tempelgang der Maria (Abb. 2)

Diese Darstellung weist eine weit kompliziertere Vorlagensituation auf. Sie ist die komplexeste des Zyklus überhaupt. Wie ein Puzzle fügen sich die einzelnen, aus ganz verschiedenen Bildzusammenhängen entlehnten Figuren-

Abb. 19 *Geburt der Maria.* Kupferstich von M. Greuter (1584) nach B. Spranger. Albertina Wien.

Abb. 20 *Christus und die Kinder.* Kupferstich von J. Sadeler nach Joos van Winghe (Ausschnitt). Rijksprentenkabinet Amsterdam.

motive zu einem neuen Bild. Die alte Frau, die im Vordergrund mit einem Körbchen auf den Knien vor den Stufen sitzt, wirkt wie herausgeschnitten und hierhingeklebt: Bock hat diese Figur einem Kupferstich von Jacopo Caraglio entlehnt *(Abb. 22)*, zu dem Parmigianino die Vorzeichnung lieferte[21]. Zwar stützt sich dort die Alte statt auf das Körbchen auf ein Buch, doch gleichen sich die Figuren in Gestik und Umriß derart, daß an der Entlehnung durch Bock kein Zweifel besteht. Er verwendete den Kupferstich von Caraglio hier nur sekundär, primär diente er ihm als Vorlage für die *Verlobung der Maria* (vgl. Abb. 3). Dieser Umstand deutet darauf hin, daß Bock nicht über eine unbeschränkte Zahl von gedruckten Vorlagen verfügte, sonst hätte er wohl den Kupferstich nicht zweimal gebraucht.

Auch die Figur im Vordergrund links, die ein Kind an der Hand führt, hebt sich durch ihren Umriß von den weiteren Figuren ab. Sie ist einem Kupferstich von Jan Sadeler entnommen *(Abb. 20)*, der *Christus und die Kinder* zum Thema hat[22]. Die beiden Hauptfiguren, Maria und der Hohepriester, entstammen einem Reproduktionsstich von Cornelis Cort, der ein nicht erhaltenes Werk von Taddeo Zuccari wiedergibt[23]. Bei Zuccari spielt sich die Szene im Freien ab, bei Bock im Innern eines Tempels. Unstimmigkeiten und Bruchstellen in der Raumdurchbildung lassen vermuten, daß Bock auch die Architektur teilweise entlehnt hat. In einzelnen Teilen entspricht sie genau den Bauteilen, wie sie auf dem Reproduktionsstich *(Abb. 21)* eines Unbekannten nach einer Zeichnung von Adriaen de Weerdt vorkommt[24].

3. *Verlobung der Maria mit dem heiligen Joseph (Abb. 3)*

Hier legte Bock seinem Bild die Komposition des schon für den *Tempelgang* verwendeten Kupferstichs von Jacopo Caraglio zugrunde. Nach A. Popham bildet die Zeichnung desselben Themas von Parmigianino in Chatsworth die direkte Vorlage für den Kupferstich[25]. Zwischen dem Kupferstich Caraglios und dem Gemälde von Bock möchte man zunächst eine freiere Verarbeitung des Bildmotivs von Parmigianino annehmen, die Bock wohl in Form einer druckgraphischen Vorlage diente. Denn zwischen dem Bild von Bock und dem Vorbild bestehen erhebliche Unterschiede. Da der Maler die sitzende, sich auf ein Buch stützende Frau schon beim *Tempelgang* verwendete, besteht kein Zweifel, daß er den Kupferstich von Caraglio in seiner Ganzheit kannte. Er reduzierte allerdings die Figurengruppe und den Raum etwas unbedenklich. Vor allem gleicht er die Größenverhältnisse nicht aus, da die Figuren sich näher stehen als im Vorbild. So ist die Rückenfigur am linken Bildrand im Verhältnis zur Figur vor ihr viel zu klein, sitzt diese doch unmittelbar vor deren Füßen.

Die Verlobung ist bei Bock nicht nur formal einfacher gestaltet. Die Brautwerber, die er nur zum Teil in sein Bild

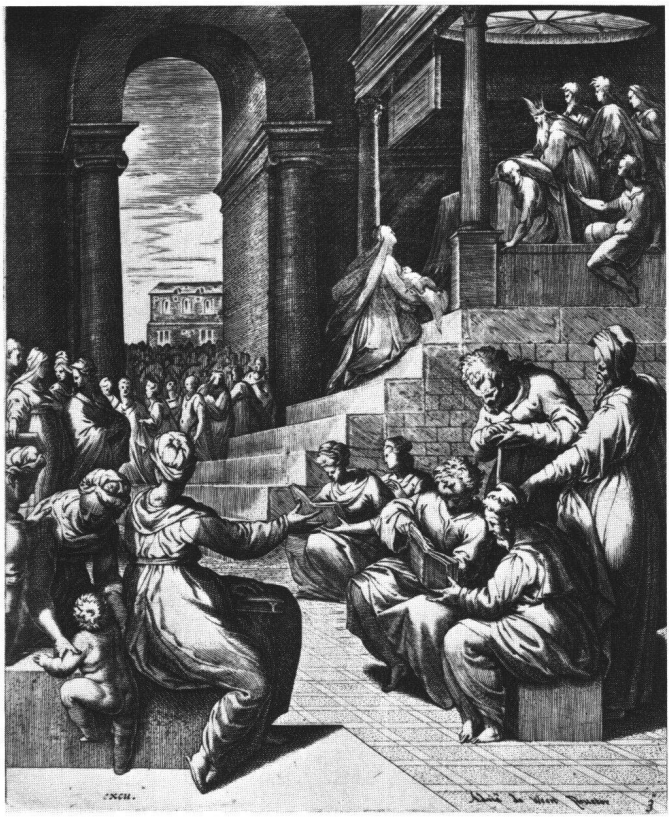

Abb. 21 *Darstellung im Tempel.* Kupferstich von Unbekannt nach A. de Weerdt. Rijksprentenkabinet Amsterdam.

Abb. 22 *Verlobung der Maria.* Kupferstich von J. Caraglio nach Parmigianino. Kupferstichkabinett Basel.

Abb. 23 *Verkündigung.* Kupferstich von C. Cort nach F. Zuccari (Ausschnitt). Kupferstichkabinett Basel.

übernahm, versetzte er in ikonographische Anonymität, indem er ihre Stäbe, die nicht blühen wollten, wegließ.

4. *Verkündigung durch den Erzengel Gabriel (Abb. 4)*

Ganz andere Vorbilder führten Bock hier zur Gestaltung des Themas. Die Figuren von Maria und des Erzengels entlehnte er dem großen Reproduktionsstich von Cornelis Cort *(Abb. 23)* nach dem Fresko von Federico Zuccari. Das Fresko wurde mit der Kirche S. Maria Annunziata in Rom

Abb. 24 *Martyrium der heiligen Ursula.* Kupferstich von J. Sadeler nach P. Candid (1588). Albertina Wien.

abgebrochen, um dem Bau von S. Ignazio Platz zu machen[26]. Die Übernahme der zwei Hauptfiguren ist zweifellos wörtlich geschehen. Über Maria und dem Erzengel schwebt aber ein weiterer großer Engel. Ihn entnahm Bock dem Reproduktionsstich von Jan Sadeler *(Abb. 24)* nach dem Gemälde mit dem *Martyrium der heiligen Ursula* von Pieter Candid, noch heute Altarbild in St. Michael in München[27]. Dort ist des Engels Erscheinen sinnvoll und Teil einer geschickt gefügten Komposition. Im Bild von Pieter Candid ist die Palme in der Hand des Engels Lohn für das tapfer durchstandene Martyrium und auch formal Antwort auf das todbringende Schwert. Daß das zuweilen bedenkenlose Übernehmen einzelner Figuren auch ikonographisch Folgen hat, wird hier sehr deutlich.

5. *Heimsuchung (Abb. 5)*

Hier ist die Vorlagensituation besonders aufschlußreich. Die Figurenmotive von Maria und Elisabeth gehen auf einen Reproduktionsstich von Jan Sadeler *(Abb. 25)* zurück. Dieser ovale Kupferstich gibt zwei Figuren eines Gemäldes von Federico Barocci wieder, eines Alterbildes in der Chiesa Nuova in Rom *(Abb. 26)*[28]. Bei Barocci begrüßen sich die zwei schwangeren Frauen auf der Treppe vor dem Hause. Die Reproduktion von Sadeler weicht nun in vielem vom

Abb. 25 *Heimsuchung.* Kupferstich von J. Sadeler nach F. Barocci. Albertina Wien.

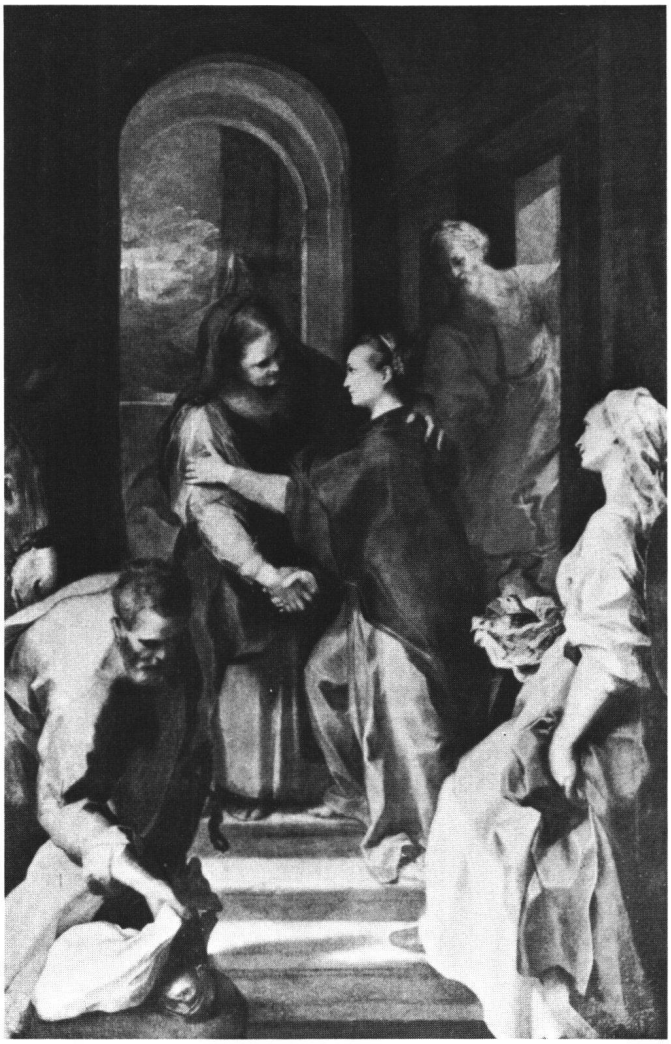

Abb. 26 *Heimsuchung.* Gemälde von F. Barocci. Chiesa Nuova, Rom.

Gemälde ab. Er gibt nur die Begrüßung der zwei Frauen wieder, ohne jeden räumlichen Bezug. Bock mußte zunächst die beiden Figuren ergänzen. Dabei setzte er ihnen in recht unorganischer Weise Beine an. Aus dem Hinauf- und Herabeilen wurde ein etwa steifes Entgegentreten. Neu ist auch die räumliche Situation. Bei Bock begegnen sich Maria und Elisabeth in offener Landschaft. Im Mittelgrund ist eine Ruine zu sehen, in Wirklichkeit nichts anderes als ein Überrest des Trajansmarktes in Rom[29] zitiert nach einem Kupferstick von Hieronymus Cock *(Abb. 27)*. Cock hat ihn wohl selber gestochen und dann verlegt.

Schon auf dem Reproduktionsstich von Jan Sadler ist eine ikonographische Veränderung eingetreten. Denn der Maria gab er Gesicht, Kopftuch und Reisehut der bei Barocci vorkommenden Begleiterin. Offenbar wollte er damit andeuten, daß es Maria war, die heranreiste. Die Szene erscheint so in ihrer Reduzierung intimer. Bei Barocci ist die räumliche und figürliche Situation voller Anspielungen auf das Geschehen. Auf zwei sei hingewiesen: Dem offenen Ge-

Abb. 28 *Verkündigung an die Hirten.* Kupferstich von J. Saenredam (1599) nach A. Bloemaert. Albertina Wien.

genüber von Josef und der Begleiterin der Maria entspricht bei Elisabeth und Maria die herzliche Umarmung. Die Begegnung selber findet in der Vorhalle, beim Übergang von Draußen und Drinnen statt. Es ist kaum ein Zufall, daß sich zum Gemälde von Barocci 18 Vorzeichnungen erhalten haben[30]. Diese bilden wohl nur den Rest weit umfangreicherer zeichnerischer Studien zur raffinierten Berechnung der Komposition, des *Disegno esterno,* der in der manieristischen Malerei neben dem *Disegno interno,* der genialen Bildidee, eine so große Rolle spielte. Was aber berechnet ist, läßt sich nachrechnen und fordert zur Nachbildung direkt heraus. Hier wird möglicherweise ein Grund sichtbar, warum manieristische Gemälde – kaum waren sie geschaffen – reproduziert und als Baumaterial zu neuen Bildgebäuden gebraucht wurden.

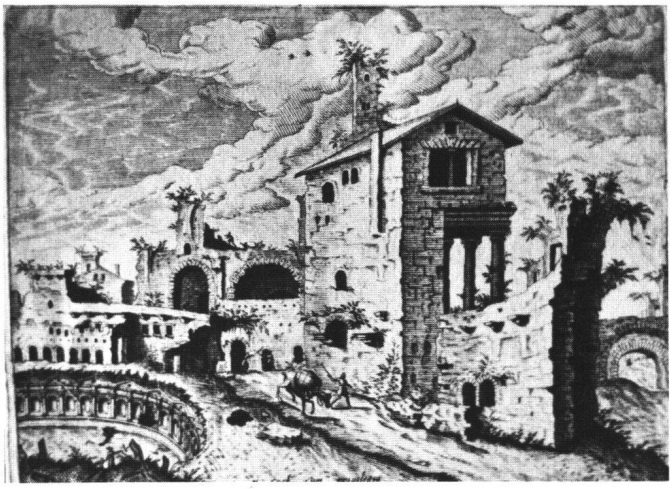

Abb. 27 *Ruine.* Kupferstich von H. Cock. Albertina Wien.

6. *Verkündigung der Geburt des Herrn an die Hirten (Abb. 6)*

Schon im 19. Jahrhundert glaubte Gall Morel die Vorlage erkannt zu haben. Ein Vertreter der Familie Bassano soll sie geschaffen haben. Tatsächlich dürfte das Gemälde von Abraham Bloemaert[31] auf das Bild von Jacopo Bassano mit dem gleichen Thema in der Galleria dell'Accademia di S.Luca in Rom beziehungsweise auf die Reproduktion desselben von Jan Sadeler zurückgehen[32]. Das Gemälde von Bloemaert ist in einem Reproduktionsstich von Jan Saenredam überliefert *(Abb. 28).* Die Komposition dieses Reproduktionsstiches übernahm Bock als Ganzes.

Abb. 29 *Heilige Nacht.* Kupferstich von E. Sadeler (1588) nach H. von Aachen. Albertina Wien.

Abb. 30 *Beschneidung.* Kupferstich von E. Sadeler nach H. von Aachen. Albertina Wien.

Ikonographisch fällt auf, daß im *Marienleben* diese Szene überhaupt vorkommt. Maria tritt dann ja nicht persönlich auf. Es ist durchaus möglich, daß der äußere Rahmen (die Gemächer der Abtei), für den dieser Zyklus geschaffen wurde, mehr Szenen erforderte, als das eigentliche *Marienleben* aufwies, und daß man es deswegen erweiterte.

7. *Heilige Nacht (Abb. 7)*

Die Szene der Hirten bei der Krippe in der *Heiligen Nacht* ist getreu nach dem Reproduktionsstich von Egidius Sadeler gestaltet, den er 1588 stach *(Abb. 29)*. Er gibt ein Gemälde von Hans von Aachen wieder, das dieser für den Gesù in Rom geschaffen haben soll, das aber nicht erhalten geblieben ist. Dieses Gemälde wurde durch den Stich von Sadeler außerordentlich bekannt und vielfach kopiert[33]. Eine Nachbildung ist hier besonders erwähnenswert: Das Hochaltarbild von St. Martin in Rheinfelden folgt der gleichen Vorlage. 1607 wurde es zusammen mit dem Altar geschaffen. Ob es in der Werkstatt von Hans Bock entstanden ist, wäre zu untersuchen[34].

Ikonographisch sind die zwei Gestalten im Vordergrund links hervorzuheben. Es ist möglich, daß mit ihnen Augustus und die Sibylle von Tibur gemeint sind. Nach der Legende soll Augustus am Tage der Geburt Christi durch die Sibylle erfahren haben, daß das Christkind größer sei als er, nachdem er sie gefragt hatte, ob je ein Mensch größer als er geboren werde. So wie die zwei Gestalten – inhaltlich – die *Geburt Christi* visionär erleben, sind sie – formal – Proszeniumsfiguren. In manieristischer Art und Weise wird so die Hauptszene aus dem Blickkreis der Betrachter weggerückt.

8. *Beschneidung (Abb. 8)*

Die Komposition ist identisch mit derjenigen auf dem Kupferstich von Egidius Sadeler *(Abb. 30)*. Er gehört zu einer Serie des Hans von Aachen, der sie wahrscheinlich als Buchillustrationen schuf[35]. Bei Bocks Gemälde hat man den Eindruck, daß das Aufblähen der miniaturhaften Komposition schlecht gelungen ist.

Für die Zeit nach dem Konzil von Trient und seinen Bildervorschriften ist es bezeichnend, daß der Vorgang der Beschneidung nicht drastisch geschildert wird. Noch bei Dürer wird die Szene unerhört wirklichkeitsnah geboten[36]. Das Schneiden mit dem scharf gewetzten Messer wird dort sowohl vom Kind wie von den Umstehenden als schmerzlich,

Abb. 31 *Darbringung im Tempel.* Kupferstich von C. Cort (1568) nach F. Zuccari. Albertina Wien.

Abb. 32 *Anbetung der Drei Könige.* Kupferstich von J. Muller (1598). Kupferstichkabinett Basel.

ja geradezu grausam empfunden. Bei Hans von Aachen und bei Bock wird die Szene zu einer symbolischen Handlung umstilisiert.

9. *Darstellung im Tempel (Abb. 9)*

Cornelis Cort lieferte hier die Vorlage *(Abb. 31)*. Der Kupferstich reproduziert ein Werk von Federico Zuccari, das verloren ist[37]. Hans Bock hielt sich kopistisch genau an die Vorlage. Einzig eine untergeordnete Figur hat er weggelassen. Bemerkenswert ist, daß er das strenge Kompositionsschema, das sich wie ein Rautenmuster über das ganze Bild zieht, bewußt wahrgenommen hat, es sogar noch strafft, wo es ihm zu locker erscheint; so begradigt er den linken Vorhang und das rechte Kerzenpaar.

10. *Anbetung der Heiligen Drei Könige (Abb. 10)*

Auf den ersten Blick würde man im Kupferstich mit der Anbetung der drei Könige von Jan Muller aus dem Jahr 1598 *(Abb. 32)* nicht die Hauptvorlage der Darstellung von Bock vermuten *(Abb. 10)*. Doch Hans Bock verwandelte die Komposition dieses Kupferstichs derart, daß aus dem Querformat ein Hochformat resultierte[38]. Dabei ging manch Kostbares des Bildgefüges verloren. Merkwürdig ist zudem, daß Bock die Maria von Muller mit jener von Hans von Aachen austauschte. Diese Komposition, deren Zeichnung sich in den Uffizien in Florenz erhalten hat, wurde ihm durch Egidius Sadeler vermittelt *(Abb. 33)*. Möglicherweise wollte er die Maria derjenigen der *Heiligen Nacht* angleichen, die nämlich auch von Hans von Aachen gezeichnet worden ist. Beide Marien gehören dem gleichen Frauentypus an.

11. *Rast auf der Flucht nach Ägypten (Abb. 11)*

Bock hat dieses Bild wörtlich nach dem Reproduktionsstich des Cornelis Cort gestaltet *(Abb. 34)*. Dieser reproduziert ein weiteres Gemälde von Federico Barocci (heute in der Vatikanischen Pinakothek in Rom)[39]. Das Kompositionsschema hat Bock hier etwas unbedacht nachgezeichnet. Baroccis Gemälde konnte er in mehreren Reproduktionssti-

Abb. 33 *Maria mit Kind.* Kupferstich von E. Sadeler nach H. von Aachen. Rijksprentenkabinet Amsterdam.

chen finden. Wie an einzelnen Details zu erkennen ist, lag ihm jedoch unzweifelhaft derjenige von Cornelis Cort vor. So zeigt etwa die Borte am Halsausschnitt des Kleides von Maria die gleiche Durchbildung. Auch die Landschaft im Hintergrund ist – wenn auch etwas übersteigert – von Cort übernommen, der sich seinerseits durch die niederländische Art der Landschaftsschilderung von Barocci unterscheidet.

12. *Auffindung des 12jährigen Jesus im Tempel (Abb. 12).*

Ohne Zweifel geht dieses Gemälde wie alle andern des Zyklus ebenfalls auf eine Vorlage zurück. Bei der Nachforschung führte zunächst eine Spur zu einer Zeichnung im Louvre[40]. Dieses Blatt dürfte wohl nach dem Kupferstich von Jan Sadeler *(Abb. 35)* entstanden sein. Die eigentliche Vorzeichnung zum Reproduktionsstich ist nicht bekannt geworden, jedoch dürfte man sich deren Erfinder in der Per-

Abb. 34 *Rast auf der Flucht nach Ägypten.* Kupferstich von C. Cort (1575) nach F. Barocci. Albertina Wien.

Abb. 35 *Jesus wird aus dem Tempel gejagt.* Kupferstich von J. Sadeler (1582) nach M. de Vos. Rijksprentenkabinet Amsterdam.

Abb. 36 *Tod der Maria.* Kupferstich von C. Cort (1567) nach F. Zuccari. Kupferstichkabinett Basel.

son von Maerten de Vos vorstellen. Dargestellt ist die *Vertreibung Christi aus dem Tempel durch die Juden,* möglicherweise eine satirische Umkehrung jener Szene, in der Christus den Tempel von den Händlern reinigt. Lediglich die Architektur übernahm Bock aus dieser Vorlage. Die Figuren könnten einem weiteren Reproduktionsstich nach einer Zeichnung von Maerten de Vos entlehnt sein. Dessen Schüler, Hendrik de Clerck, machte nämlich von der gleichen Rükkenfigur Gebrauch, wie sie bei Bock im Vordergrund rechts sitzt[41]. Im Gemälde der *Speisung der Fünftausend* von de Clerck (Kunsthistorisches Museum Wien) gestikuliert die Rückenfigur genau gleich. Die *Wiederauffindung des 12jährigen Jesus im Tempel* gehört nicht zu den Kernszenen des *Marienlebens.* Doch sind die einzelnen Szenen dieses Zyklus nicht so kanonisch festgelegt worden, wie das für die *Passion Christi* der Fall ist.

13. *Die Hochzeit zu Kana (Abb. 13)*

Auch dieses Gemälde folgt einer Vorlage, die nicht genau bestimmt werden konnte. Die Querstellung des Tisches läßt auf ein Querformat der Vorlage schließen. Die Diener, die mit dem Wein beschäftigt sind, dürfte Bock wie Zinnsoldaten zusammengeschoben haben, um sie in seinem hochformatigen Bild unterbringen zu können. Auf eine Stauchung der Komposition weist auch die starke Anschneidung der Rückenfigur am linken Bildrand hin. Im Ganzen wirkt das Bildgefüge wie gestört, wohl bedingt durch das Zusammenrücken der Komposition. Für die Raumgestaltung könnte Bock einen Reproduktionsstich von Adriaen Collaert nach einer Vorzeichnung von Maerten de Vos benützt haben. Doch von einer direkten und zwingenden Abhängigkeit der beiden Raumdarstellungen kann nicht gesprochen werden. Auch für die thematische Gestaltung könnte eine Bilderfindung von Maerten de Vos Pate gestanden haben.

Ikonographisch eigenartig ist für diese Darstellung die Querstellung des Tisches, sonst eher üblich für Darstellun-

Abb. 37 *Grabtragung Christi.* Kupferstich von E. Sadeler nach F. Barocci. Albertina Wien.

Abb. 38 *Florenz als Beherrscherin der Toskana.* Kupferstich von Melchior Meier. Rijksprentenkabinet Amsterdam.

gen des Abendmahls. Ebenso ungewöhnlich erscheint der Umstand, daß Maria und Christus – nicht aber das Brautpaar – den eigentlichen Mittelpunkt bilden. Die Szene ist für die Zeit nach dem Konzil von Trient nicht belegt und auch sonst eher selten in Marienzyklen anzutreffen.

14. *Tod der Maria (Abb. 14)*

Dem Marientod liegt wieder eine eindeutige Vorlage zugrunde. Bock folgte genau einer Komposition von Federico Zuccari. Das Werk ist nur in Reproduktionen überliefert, so von Cornelis Cort *(Abb. 36)* und von Giovanni Battista Mazza[42]. Welcher Reproduktion Bock nun gefolgt ist, kann man nicht mehr eindeutig feststellen.

Im Basler Kupferstichkabinett wird eine lavierte Umrißzeichnung aufbewahrt[43], die ein Unbekannter wahrscheinlich nach einer Zeichnung von Bock schuf. Bocks verlorene Zeichnung ist ohne Frage nach einem der Reproduktionsstiche zum Werk von Zuccari geschaffen worden. Er hat also offenbar 1590 die Komposition von Zuccari in einer Umrißzeichnung festgehalten, die ihm zehn Jahre später bei der Ausführung des Marienzyklus diente.

15. *Grablegung der Maria (Abb. 15)*

Diese Szene ist aus mehreren Vorlagen zusammen komponiert. Bock legte seiner Darstellung einen Kupferstich von Egidius Sadeler zugrunde *(Abb. 37)*. Dieser reproduziert ein Altarbild mit der *Grablegung Christi* von Federico Barocci, das zwischen 1572 und 1582 entstanden ist. Es befindet sich in S. Croce in Senigallia[44]. Zunächst ließ Bock den Hügel im Hintergrund (bei Barocci ist es Golgatha) weg. An seine Stelle setzte er eine offene Landschaft, in der eine große Stadt liegt. Diese Stadtansicht könnte er dem Kupferstich von Melchior Meier, *Florenz als Beherrscherin der Toskana (Abb. 38)* entnommen haben[45]. Ikonographisch macht die Grabtragung den Betrachter schon beim ersten Anblick nachdenklich. Ganz ungewöhnlich ist es, daß Maria genau wie Christus zu Grabe getragen wird, hier bedingt durch die Vorlagensituation. Einmal mehr hat Hans Bock ohne große Bedenken von einer Vorlage Gebrauch gemacht, ohne die ikonographischen Konsequenzen, die eine solche formale Übernahme zur Folge hat, zu überblicken. Allerdings sind vergleichbare ikonographische Metamorphosen in der manieristischen Malerei nördlich der Alpen keine Seltenheit.

Abb. 39 *Himmelfahrt der Maria.* Kupferstich von E. Sadeler nach F. Zuccari. Albertina Wien.

16. *Himmelfahrt der Maria (Abb. 16)*

Sie geht auf einen Reproduktionsstich von Egidius Sadeler zurück *(Abb. 39)*, gestochen nach einem Gemälde von Federico Zuccari, das verschollen ist[46]. Die Szene spielt sich bei Bock, gleich wie bei Zuccari, in der Nacht ab. Festgehalten ist der dramatischste Augenblick der Szene, der Moment kurz vor dem Entschwinden der heiligen Jungfrau. In der Wahl dieses Augenblickes wird barocke Dramatik vor-

Abb. 40 *Gebirgslandschaft.* Kupferstich von N. de Bruyn (1600) nach G. van Coninxloo. Kupferstichkabinett Basel.

ausgenommen. Auf älteren Darstellungen findet man nämlich die *Himmelfahrt der Maria* mit ihrer *Krönung* kombiniert.

17. *Marienkrönung (Abb. 17)*

Bock gestaltete diese Darstellung ruhiger und etwas altertümlicher. Für die Szene der Krönung konnte keine konkrete Vorlage gefunden werden, was nicht heißt, daß es sie nicht gab. Das Kompositionsschema, von Bock bestimmt getreu übernommen, läßt eine Vorlage nach einem südniederländischen Zeitgenossen vermuten. Die Krönung vollzieht sich auf einer Wolkenbank über der Landschaft, die Bock wörtlich nach einem Kupferstich von Nicolas de Bruyn aus dem Jahr 1600, demselben also, in dem der Gemäldezyklus entstand, malte *(Abb 40)*. Die Vorlage zum Reproduktionsstich lieferte Gillis van Coninxloo[47]. Er und mit ihm Bock geben nicht einen konkreten Landschaftsausschnitt wieder. Vielmehr ist es eine komponierte Phantasielandschaft mit schroffen Felsen und einer Naturbrücke hinter der phantastischen Burg, die auf einer kleinen Insel mitten im Weiher steht. In der Weite des Ausblicks und der Höhe der Aufsicht erkennt man Elemente einer Weltlandschaft, die in Richtung einer Ideallandschaft weiterentwikkelt wird, in der sich Großräumigkeit mit intimer Nähe verbindet. Die Phantasie des Malers entzündete sich aber nicht an abstrakten Gebilden, sie ist vielmehr mit wirklicher Beobachtung gespeist. Obwohl Bock diese Landschaft nicht ohne Reiz wiedergibt, wirkt sie sich nicht besonders glücklich auf das Bildganze aus. Statt daß sie im Gegensatz zur visionsären Krönung greifbare Wirklichkeit vorstellt, wirkt sie als Phantasielandschaft sogar weniger real als die Krönung.

Die formale Diskrepanz von Landschaft und Krönung hat vielleicht ihren Grund in der Wahl eines älteren ikonographischen Konzepts. Möglicherweise zeigte die von Bock beigezogene Komposition im Vordergrund große Stifterfiguren oder Heilige, während die Krönung der oberen Bildhälfte sich in einem kleineren Maßstab hielt, da sie tiefer in den Raum gestaffelt war. Einen solchen Vordergrund konnte Bock nicht gebrauchen, also ließ er ihn weg. Die Verbindung verschiedener Vorlagen wirkt sich hier negativ aus. Interessant ist, daß Gottvater eine Tiara und Christus eine Königskrone trägt, während Maria von ihnen eine Fürstenkrone aufs Haupt gesetzt wird. Auch das läßt auf eine Vorlage für diese Szene schließen.

18. *Maria mit dem Kinde (Abb. 18)*

Sie hebt sich formal wie ikonographisch von den übrigen Gemälden des Zyklus ab. Maria und das Kind entlehnte Bock dem Altarbild des Basler Stadtschreibers Johann Gerster *(Abb. 41)*, von Hans Holbein dem Jüngeren gemalt[48]. Einige Jahre vorher übernahm er bereits die Figur des Christuskindes, allerdings zu einem kleinen Herkules umgedeutet. Später befand sich jenes Kinderbild (heute im Basler Kunstmuseum) in der Sammlung des Basilius Amerbach, welcher es 1586 in seinem Inventar registrierte[49]. Hans Bock dürfte 1586 (oder kurz davor) und 1600 dieses Altarbild von Holbein im Original vor Augen gehabt haben. Er setzte Maria in eine offene Landschaft, auf eine Anhöhe, von der aus man auf eine weite Flußlandschaft blickt. Die assistierenden Heiligen sind weggelassen. Als zusätzliche Figuren schweben zwei Engel über der Madonna und halten über ihr einen Kranz aus Rosen, darüber gekreuzt Lilie und Rosenzweig. Ikonographisch ungewöhnlich ist, daß die Engel der Jungfrau nicht eine Krone auf das Haupt setzen, sondern einen Kranz aus roten und weißen Rosenblüten. Dieser Kranz ist vielleicht eine Anspielung auf die sieben Schmerzen und die sieben Freuden der Muttergottes.

Abb. 41 H. Holbein d. J.: *Altarbild des Basler Stadtschreibers Johann Gerster*, sogenannte Solothurner oder Zettersche Madonna (1522); Holztafelgemälde, 143,5 × 104 cm. Museum der Stadt Solothurn.

LITERATUR

Die wichtigste Literatur zu Hans Bock und zu seinem «Marienleben»-Zyklus im Kloster Einsiedeln

His-Heusler, Eduard, *Hans Bock der Maler*, in: Basler Jahrbuch 1892, S. 149–156.

Mossmann, Xavier, *Un ancien Plan de la Banlieue de Colmar*, in: Mélanges Alsatiques, Colmar 1892, S. 129–138.

Burckhardt-Werthemann, Daniel, *Ein Aufenthalt des Hans Bock in Solothurn*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 2, 1903, S. 163–170.

Ganz, Paul, *Hans Bock und seine Söhne*, in: Schweizerisches Künstler-Lexikon, Bd. 1, Frauenfeld 1905, S. 151–155.

Burckhardt, Fritz, *Über Pläne und Karten des Baselgebietes aus dem 17. Jahrhundert*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 5, 1906, S. 291–360.

Haendcke, Berthold, *Bock, Hans der Ältere*, in: Thieme-Becker, Bd. 4, Leipzig 1910, S. 157–159.

Henggeler, Rudolf, *Ein Gemäldezyklus von Hans Bock und seinen Söhnen aus Basel im Stifte Einsiedeln*, in: Anzeiger für Schweizerische Alterstumskunde NF 22, 1920, S. 116–119.

Feurstein, Heinrich, *Zwei Kopien nach verschollenen Gemälden Holbeins des Jüngern*, in: Oberrheinische Kunst 1, 1926, S. 16–21.

Baer, Casimir H., *Die Wandgemälde des Rathauses zu Basel aus dem XVII.–XIX. Jahrhundert*, in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 1, Basel 1932, S. 609–646.

Burkhalter, Margarete, *Neu zugewiesene Zeichnungen an die Söhne des Hans Bock d. Ä.*, in: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte (1931–1932), Basel 1932, S. 120–124.

Hugelshofer, Walter, *Hans Bock der Ältere*, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 2, Berlin 1955, S. 342–343.

Riggenbach, Rudolf, *Festschrift zur Restaurierung des Basler Regierungsratssaals*, Basel 1957, S. 102–111.

Müller, Christian Adolf, *Wann starb der Maler Hans Bock?*, in: Unsere Kunstdenkmäler 10, 1959, S. 84.

Thöne, Friedrich, *Der Basler Monogrammist HB von 1575/77, Hans Bock d. Ä. oder Hans Brand?*, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht 1965, S. 78–103.

Landolt, Hanspeter, *100 Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, Basel 1972, Nr. 92–95.

Landolt, Elisabeth, *Zur Geschichte des Großbasler Rheintors und seines Reiterbildes im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Unsere Kunstdenkmäler 25, 1974, S. 149–167.

Landolt, Elisabeth, *Künstler und Auftraggeber im späten 16. Jahrhundert in Basel*, in: Unsere Kunstdenkmäler 29, 1978, S. 310–322.

ANMERKUNGEN

[1] K. Sutter, *Siegel und Wappen der Benediktinerabtei St. Blasien*, in: Heimat am Hochrhein, Waldshut-Tiengen, Heft 1977, S. 57–79.

[2] Anonym 17. Jahrhundert, *Acta et res praeclarae gestae Abbatum Martini I et Blasii II, 1596–1638*, St. Paul im Lavanttal, Archiv des Benediktinerstif-

tes, Hs. Nr. 127/2, fol. 15 verso. – Mitte des 18. Jahrhunderts hört man ein zweites Mal vom Gemäldezyklus: «... Aus der Prälatur kommen wir wiederumb auf den Gang herauß, welcher mit schönen Gemähl umhanget, so Abbt Martinus I. durch den Mahler Pockh machen lassen...». P. IGNATIUS GUMPP, *Ortus et occasus monasterii S. Blasii, 1756,* St. Paul im Lavanttal, Archiv des Benediktinerstiftes, Hs. Nr. 204/2, S. 48, Abschnitt 80.

[3] Zuerst veröffentlicht von HEINRICH FEURSTEIN, *Zwei Kopien nach verschollenen Gemälden Holbeins des Jüngeren,* in: Oberrheinische Kunst 1, 1927, S. 16–21.

[4] Veröffentlicht von KARL GINHART, *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal und seiner Filialkirchen,* Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXXVII, Wien 1969, S. 294.

[5] P. GALL MOREL, *Verzeichnisse von Gemälden und anderen Kunstgegenständen, 1851,* Einsiedeln, Kunstsammlungen des Stiftes, Hs. nicht paginiert und ohne Signatur.

[6] Vgl. F. ZETTER-COLLIN, *Die Zetter'sche Madonna von Solothurn von Hans Holbein dem Jüngeren vom Jahre 1522,* in: Denkschrift zur Eröffnung von Museum und Saalbau der Stadt Solothurn, Solothurn 1902, S. 121–150.

[7] P. RUDOLF HENGGELER, *Eine Gemäldezyklus von Hans Bock und seinen Söhnen aus Basel im Stifte Einsiedeln,* in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, NF 22, 1920, S. 116–119. Nach HENGGELER hat sich vor allem I. SCHLÉGL mit dem Zyklus befaßt, dem der Verfasser großzügigen Zugang zu seinen Materialien verdankt.

[8] Die «Dürer-Renaissance» ist erst in den letzten Jahren eingehender erforscht worden. Man untersuchte zunächst die Vorbildlichkeit der Dürer-Graphik. Ausstellungskatalog *Vorbild Dürer,* Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1978. – Die Dürer-Renaissance am Münchner Hof untersuchte GISELA GOLDBERG; siehe den Ausstellungskatalog *Wittelsbach und Bayern* II/1, *Um Glauben und Reich,* Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573–1657, München 1980, S. 318–322.

[9] Die italienische Reproduktionsgraphik wurde vorbildlich erforscht von EVELINA BOREA; vgl. ihre Untersuchung in: *Storia dell'arte italiana,* Bd. 1, Turin 1979, S. 319–413: *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento.* – Dieselbe, *Stampe da modelli fiorentini nel Cinquecento,* in: Ausstellungskatalog *Il primato del disegno,* Florenz 1980, S. 227–302.

[10] Den wichtigsten Beitrag zur Untersuchung der Antwerpener Druckgraphik schrieb HANS MIELKE, *Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts,* in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 38, 1975, S. 29–83.

[11] Hieronymus Cock und seinem Verlag widmete TIMOTHY RIGGS eine umfangreiche Studie: *Hieronymus Cock, Printmaker and Publisher,* New York/London 1977.

[12] Das umfangreiche Werk der Stecherfamilie erforschte DIEUWKE DE HOOP SCHEFFER und publizierte es in Bd. XXI von HOLLSTEIN's *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts,* Amsterdam 1980.

[13] JÜRGEN ZIMMER, *Joseph Heintz d. Ä. als Maler,* Weißenhorn 1971, S. 10.

[14] JÜRGEN ZIMMER (wie Anm. 13), Abb. 5.

[15] Ausstellungskatalog *Die Malerfamilie Holbein in Basel,* Basel 1960, Nr. 156, Abb. 69.

[16] *Kunsthistorisches Museum Wien, Verzeichnis der Gemälde,* Wien 1973, S. 166, Taf. 83.

[17] JAROMIR NEUMANN, *Die rudolphinische Kunst,* in: Umění XXV, 1977, S. 406, Abb. 4.

[18] HOLLSTEIN, Goltzius 9–14.

[19] ERNST DIEZ, *Der Maler Bartholomäus Spranger,* in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXVIII, Heft 3, 1909, S. 106.

[20] BARTSCH, Dürer, Holzschnitte Nr. 80.

[21] A. E. POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmiginanino,* New Haven/London 1971, Nr. 692, Taf. 141. BARTSCH, Caraglio Nr. 1.

[22] HOLLSTEIN, Johannes Sadeler I. 196.

[23] J. BIERENS DE HAAN, *L'Œuvre gravé de Cornelis Cort,* La Haye 1948, Nr. 21.

[24] WURZBACH, A. de Weert 1.

[25] Siehe Anm. 21.

[26] Ausstellungskatalog *Mostra di Disegni degli Zuccari,* Florenz 1966, Nr. 49.

[27] G. VON DER OSTEN und H. VEY, *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500 to 1600,* Harmondsworth 1969, Abb. 304. – HOLLSTEIN, Johannes Sadeler I. 376.

[28] H. OLSEN, *Federico Barocci,* Kopenhagen 1962, Nr. 38, Abb. 59. – HOLLSTEIN, Johannes Sadeler I. 178.

[29] Ansicht des Trajansmarktes, in: R. B. BANDINELLI, *Rom, Das Zentrum der Macht, Die römische Kunst von den Anfängen bis zur Zeit Marc Aurels,* Universum der Kunst, München 1970, Abb. 262.

[30] G. MONNIER, *Du dessin à l'œuvre,* in: J. LEYMARIE, G. MONNIER, B. ROSE, *Le Dessin,* Genf 1979, S. 78–85.

[31] HOLLSTEIN, Bloemaert 526.

[32] E. ARSLAN, *J. Bassano,* Mailand 1960, Nr. 148. – HOLLSTEIN, Johannes Sadeler I. 180.

[33] Zusammengestellt von H. KUSÁKOVÁ. Siehe *Katalog der Deutschen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum,* Köln 1973, Nr. 1527. – HOLLSTEIN, Aegidius Sadeler 32.

[34] J. BOSSARDT, *St. Martin in Rheinfelden,* in: Rheinfeldener Neujahrsblätter, 1978, S. 70f. (mit Abb.).

[35] Am vollständigsten besitzt die Bibliothèque Nationale in Paris die Serie. Freundliche Mitteilung von Frau DE HOOP SCHEFFER, Amsterdam. – HOLLSTEIN, Aegidius Sadeler 21.

[36] BARTSCH, Dürer, Holzschnitte Nr. 86.

[37] J. BIERENS DE HAAN (wie Anm. 23), Nr. 51.

[38] HOLLSTEIN, J. Müller 14; HOLLSTEIN, H. von Aachen 76; HOLLSTEIN, Aegidius Sadeler 78.

[39] H. OLSEN (wie Anm. 28), Nr. 22, Abb. 31.

[40] F. LUGT, *Inventaire des Dessins des Ecoles du Nord, Ecole Flamande,* Bd. 1, Paris 1949, Nr. 715, Taf. LXX. – HOLLSTEIN, Johannes Sadeler I. 191.

[41] *Die Sekundärgalerie des Kunsthistorischen Museums, Teil I: Niederländische Meister des XVI. und XVII. Jahrhunderts,* Wien 1968, Abb. 8.

[42] LE BLANC, G. Mazza 9; J. BIERENS DE HAAN (wie Anm. 23), Nr. 107.

[43] Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U. I. 97.

[44] H. OLSEN (wie Anm. 28), Nr. 33. – HOLLSTEIN, Aegidius Sadeler 55.

[45] Ausstellungskatalog *Zwischen Renaissance und Barock* (Die Kunst der Graphik IV), Graphische Sammlung Albertina, Wien 1968, Nr. 211. In jener Ausstellung versuchte man zum erstenmal, sich von diesem interessanten Schweizer Kupferstecher, der im letzten Jahrhundertdrittel des 16. Jahrhunderts am Hof der Medici in Florenz tätig war, ein Bild zu machen.

[46] HOLLSTEIN, Aegidius Sadeler 86.

[47] HOLLSTEIN, G. van Coninxloo 14 – H. FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus,* Graz 1969, Abb. 413.

[48] Ausstellungskatalog *Die Malerfamilie Holbein in Basel,* Basel 1960, Nr. 163. – P. VIGNAU-WILBERG, *Museum der Stadt Solothurn, Gemälde und Skulpturen,* Solothurn 1973, Nr. 17.

[49] P. GANZ und E. MAJOR, *Die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinetts und die Amerbach'schen Inventare,* in: Öffentliche Kunstsammlung, Jahresbericht NF III, 1907, S. 40. – Kleiner Hercules, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv. Nr. 91.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–18: Schweizerisches Landesmuseum Zürich
Abb. 20, 21, 33, 35, 38: Rijksmuseum Amsterdam
Abb. 26: H. OLSEN, *Federico Barocci,* Kopenhagen 1962, Abb. 59
Abb. 41: Museum der Stadt Solothurn, Solothurn
Abb. 19, 22–25, 27, 32, 34, 36, 37, 39, 40: Aufnahmen des Verfassers