

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Riesenholzschnitt des Abendmahls
von Hans Schäufelin“

Verfasserin ODER Verfasser

Mag. Karl Kreutzer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2008

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 312315

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Hans Aurenhammer

Inhaltsverzeichnis

	Seiten
I. Einleitung	1
II. Der Abendmahlsholzschnitt Schäufelins des Jahres 1505	4
III. Der Abendmahlsholzschnitt Schäufelins von um 1506	6
IV. Der Abendmahlsholzschnitt Schäufelins von um 1510	8
V. Die Abendmahlsholzschnitte Schäufelins von um 1512	10
VI. Der Abendmahlsholzschnitt Schäufelins von 1514	12
VII. Die Zeichnung des Abendmahls mit dem Thema des Abendmahls aus dem Jahre 1509	13
VIII. Die Gemälde Schäufelins mit dem Thema des Abendmahls	15
IX. Schäufelins Holzschnitte des Abendmahls und die Reformation	19
X. Schäufelins Riesenholzschnitt des Abendmahls von um 1533	22
XI. Anregungen für Schäufelins Riesenholzschnitt des Abendmahls	47
XII. Gründe für das Entstehen des Riesenholzschnitts des Abendmahls	67
XIII. Weitere Riesenholzschnitte und Holzschnitte Schäufelins dieser Zeit im Vergleich mit dem Riesenholzschnitt des Abendmahls	69
XIV. Zusammenfassung	93
XV. Nachwort	101
XVI. Literaturverzeichnis	102
XVII. Abbildungsverzeichnis	108
XVIII. Anhang mit Zusammenfassung (Abstract) und Lebenslauf	

Danksagung

An dieser Stelle danke ich meinem wissenschaftlichen Betreuer, Herrn Prof. Dr. Hans Aurenhammer, für die Hilfestellung im Rahmen meiner Diplomarbeit.

Ich bin auch den Mitarbeitern der Österreichischen Nationalbibliothek und der Bibliothek der Universität Wien dankbar, die mir bei der häufigen Literatursuche sehr hilfreich waren.

Mag. Karl Kreutzer

I. Einleitung

Hans Schäufelin (in der älteren Literatur auch Schäufelein genannt) wurde 1480/85 in Nördlingen, Augsburg oder Nürnberg geboren. Sein Name bedeutet „Kleine Schaufel“ und diese Schaufel kommt auch vielfach in der Signatur der Werke des „Dürers von Nördlingen“ (Slogan zur publizistischen Vorbereitung der Nördlinger Festwochen vom 2. Juli bis 31. Juli 1988) vor.¹

Über seine Kindheit und Lehre ist nichts bekannt. Er trat um 1503 in Nürnberg schon als Geselle (und nicht als Lehrling) in die Künstlerwerkstatt des Albrecht Dürer ein und hatte dort Hans Baldung Grien und Hans von Kulmbach als Werkstattkollegen, die ebenfalls als Gesellen arbeiteten. In der Werkstatt Dürers blieb Schäufelin bis zum Ende seiner Gesellenzeit, die Ende 1507 erfolgte. Von Ende 1507 bis um 1509 arbeitete Schäufelin als Künstler in Tirol², wo er vor allem die vier großen Passionsszenen auf den Flügelaußenseiten des Hochaltars der Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt zu Niederlana („Schnatterpeckaltar“) schuf. 1509 kam er nach Augsburg, arbeitete anfangs in der Werkstatt Hans Holbein d.Ä. und blieb in Augsburg bis um 1513.³

Um 1513 kam er dann nach Nördlingen, wo er eine Künstlerwerkstatt gründete. Er wurde dann auf Grund seines Judith-Gemäldes im Rathaus von Nördlingen Bürger der Stadt Nördlingen und war dort bis zum Ableben (1539 oder 1540) wohnhaft und künstlerisch tätig.

Abendmahlsholzschnitte entstanden in den Jahren 1505, um 1506, um 1510, um 1512, 1514 und um 1533. Das Gesamtwerk Schäufelins an Druckgraphiken umfasst mehr als 1200 Holzschnitte, von denen circa 850 Buchillustrationen sind. Dürer hat im Vergleich zu Schäufelin circa 200 Holzschnitte geschaffen.⁴

Thema der Diplomarbeit ist vor allem sein Hauptwerk mit dem Thema des Abendmahls und dies ist der Riesenholzschnitt des Abendmahls.

Aufgabe wird es sein, neben der genauen Beschreibung der Darstellung im Holzschnitt die künstlerischen Anregungen für diese Darstellung zu finden, den Werdegang der

¹ Vgl. Schreyll 1988, S.5,9.

² Vgl. Metzger 2002, S. 37,39.

³ Vgl. Ebd., S. 43.

⁴ Vgl. Schreyll 1988, S. 5,6.

künstlerischen Entwicklung Schüpfelins in Verbindung mit dem genannten Werk zu zeigen und auch den ursprünglichen Zweck der Anfertigung dieser und anderer Riesenholzschnitte im Zusammenhang mit der Reformation in Deutschland zu finden. Unerlässlich wird – schon zu Vergleichszwecken – auch die Beschäftigung mit dem malerischen Abendmahlswerk des Schüpfelin sein.

Bartsch führt als Bildbeschreibung im Jahre 1808⁵ zu diesem Riesenholzschnitt des Abendmahls an, dass hier Schüpfelin Christus in einem großen Saal mit seinen Jüngern beim letzten Abendmahl zeigt, wobei man im Hintergrund in zwei „appartments“ die Fußwaschung Christi und zum zweiten Mal Christus mit den Aposteln beim Tisch sitzend sieht.

Im gleichen Jahr schreibt Becker⁶ bezüglich der unteren Hauptgruppe, dass bei dieser Jesus und elf Jünger an der schon leeren Tafel sitzen und Judas eben fortgeht.

Im Jahre 1845 schreibt Nagler⁷, dass das Abendmahl in einem großen Saal mit Durchsicht in zwei andere Säle gezeigt wird. In einem dieser Säle werde Christus gezeigt, wie er den Jüngern die Füße wäscht, während er in dem anderen, linken, Saal zum zweiten Mal das Passafest feiert.

Im Jahre 1911 schreibt Dodgson⁸, dass sich hier Christus in seiner Rede an die elf Apostel wendet, die nach der Abreise des Judas übrig geblieben sind. Im Hintergrund sehe man zwei Nebenszenen, in der linken Szene Christus, wie er Judas den „eingeweichten Brocken“ gibt und rechts Christus, wie er die Füße des Petrus wäscht. Diener und andere Personen, die an der Haupthandlung unbeteiligt sind, Körbe und Flaschen tragen oder an der Brüstung lehnen und der Rede Christi lauschen, sehe man ebenfalls.

Schreyll führt an⁹, dass verschiedene Phasen des Abendmahls dargestellt sind. Hinter der großen Szene des Vordergrunds sieht er im Hintergrund rechts die Fußwaschung und auf der linken Seite den Moment, in dem Christus den Brocken an Judas gibt.

Arndt und Moeller¹⁰ führen an, dass hier links durch die Verbindung der Blicke von Christus und Judas die Verratsankündigung markiert ist. In einem angrenzenden

⁵ Vgl. Bartsch 1808, Katalog Nr. 26, S. 251.

⁶ Vgl. Becker 1845, Nr. 4, S. 15.

⁷ Vgl. Nagler 1845, Katalog Nr. 63, S. 115.

⁸ Vgl. Dodgson 1911, Katalog Nr. 217, S. 48.

⁹ Vgl. Schreyll 1990, Katalog Nr. 978 – 985, S. 159, 160.

¹⁰ Vgl. Arndt und Moeller 2005, S. 207, 212.

Raumabschnitt erfolge die Fußwaschung durch Christus. Bezüglich der Darstellung der Vordergrundszone ließe sich an das Evangelienkapitel Johannes 13 und zwar an die Erzählung, die das Liebesgebot (Joh. 13,34) vorbereitet (V, 12-17), denken.

Allgemeine, wissenschaftliche Darstellung betreffend das Abendmahl in der Kunst des frühen sechzehnten Jahrhunderts finden sich in den Werken von Welzel¹¹ und von Arndt und Moeller¹². Im erstgenannten Werk führt Welzel an, dass es zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts bezüglich der Darstellung des Abendmahls zwei Hauptgruppen gibt, nämlich die Wiedergabe der Judaskommunion und die Bildformulierungen Dürers in den Holzschnitten der „Kleinen Passion“ und der „Großen Passion“. In der „Kleinen Passion“ (Abb. 2a) findet Welzel¹³ die Verratsankündigung durch die gestische Wiedergabe der Rede Christi sowie durch die Reaktion der Zuhörer veranschaulicht. In der „Großen Passion“ Dürers (Abb. 24) zeige sich die durch die Komposition Leonardo da Vincis (Abb. 46) beeinflusste Gestik der Apostel auf die Worte Christi betreffend die Verratsankündigung. Arndt und Moeller führten¹⁴ an, dass die Bildtradition des Abendmahls, wie sie Dürer vorfand, vorwiegend die Ankündigung des Verrats des Judas und die Bezeichnung des Verräters gezeigt habe. Weit weniger häufig wäre die Sakramentseinsetzung dargestellt worden.

Eine wissenschaftliche Bearbeitung des Riesenholzschnitts des Abendmahls Schäufelins gibt es ausschließlich in Form eines Anhangs zum Buch von Karl Arndt und Bernd Moeller „Albrecht Dürer im Spannungsfeld der frühen Reformation. Eine Darstellung des Abendmahls Christi von 1523“ (Göttingen 2005). Eine umfassende diesbezügliche Darstellung ist daher unerlässlich. Von Nachteil für dieses Werk Schäufelins war sicher immer, dass Schäufelins Werk in der Literatur immer als im Schatten des, so scheinbar unerreichbar stehenden, Albrecht Dürer, gesehen wurde.

¹¹ Vgl. Welzel 1991, S. 55ff.

¹² Vgl. Arndt und Moeller 2005, S. 155 ff.

¹³ Vgl. Welzel 1991, S. 57.

¹⁴ Vgl. Arndt und Moeller 2005, S. 155 ff.

II. Der Abendmahlsholzschnitt Schäufelins des Jahres 1505

Dieses sehr kleine, nicht datierte und nicht signierte, Erstlingswerk Schäufelins mit diesem Thema (Abb. 1) ist in einer Buchillustration des Andachtsbuchs von Ulrich Pinder „Der beschlossn gart des rosenkrantz marie“ enthalten. Die Größe dieses Holzschnitts¹⁵ beträgt nur 4,2 x 3,6 cm.¹⁶ In dieser Abendmahlsdarstellung mit Christus (mit Kreuznimbus) und mit nur drei Aposteln – von denen nur zwei jeweils mit einem Nimbus gezeigt werden – wird schon ein typischer Zug der künstlerischen Phantasie Schäufelins gezeigt, da hinter dem fast bildparallel gebrachten Abendmahlstisch rechts von Christus (vom Betrachter aus gesehen) ein weiterer, bärtiger Apostel zwar ohne Nimbus, aber dafür in einer Kleidung mit Kapuze gezeigt wird, was für einen am Abendmahlstisch sitzenden Apostel ungewöhnlich ist. Diesbezüglich zeigt sich jedenfalls nicht der Einfluss Dürers, sondern dies ist schon der – frühe – Stil Schäufelins.

Ein ebenfalls fast bildparallel in das Bild gebrachter Abendmahlstisch, taucht dann im Hauptwerk dieses Themas, nämlich im Riesenholzschnitt des Abendmahls, der um 1533 zu datieren ist (siehe hiezu später), auf. Interessant bei dieser Darstellung ist ferner, dass hier im Vordergrund an der Breitseite des Abendmahlstischs ebenfalls wie im genannten Hauptwerk nur ein Apostel postiert ist, der allerdings hier noch einen Nimbus trägt und sogar im strengen Profil gezeigt wird. Dieser Apostel präsentiert hier ebenfalls überdeutlich mit seiner rechten Hand sein spitzes Messer, was auf Petrus hindeutet, während seine Linke auf dem Abendmahlstisch aufgestützt ist. Welche Szene des Abendmahls hier dargestellt ist, kann ich nicht zweifelsfrei erkennen. Denkbar wäre die besonders häufige Darstellung der Ankündigung des Verrats des Judas, jedoch konnte ich auf keinen Fall hier Judas erkennen, da der Apostel ohne Nimbus rechts neben Christus doch wohl ebenso wie alle anderen Dargestellten nicht Judas sein kann. Durch das Ehrentuch im Hintergrund ist die Stellung Christi hervorgehoben. Da offensichtlich die Gläser bzw. Becher auf dem rechteckigen Abendmahlstisch noch leer sind, findet die Darstellung der Eucharistie sichtlich noch nicht statt, diese ist aber in Vorbereitung.

¹⁵ Vgl. Schreyl 1990, Nr. 298.

¹⁶ Vgl. Schreyl 1990, S. 78.

Das genannte, in zwei Bänden in den Jahren 1504/05 erschienene Buch, in dem der genannte, extrem kleine, Abendmahlsholzschnitt enthalten ist, ist in Österreich nur in einem einzigen Exemplar vorhanden, das sich in der Universitäts-Bibliothek Salzburg befindet und im Fernverleih in Hinblick auf die Erscheinungsjahre 1504/05 nach Wien nicht übermittelt werden kann. Ein weiteres Exemplar geriet in der Österreichischen Nationalbibliothek schon vor Jahrzehnten in Verlust. Da es sich hier um einen extrem kleinen Holzschnitt Schäufelins mit dem Thema des Abendmahls handelt und dieser Holzschnitt nicht nur wegen der besonderen Kleinheit, sondern vor allem wegen der zu geringen Bedeutung für das Schaffen Schäufelins von allen Autoren bisher negiert wurde (siehe später), habe ich mich entschlossen, von einer Einsicht in dieses Buch in Salzburg in Hinblick auf das Thema meiner Arbeit Abstand zu nehmen.

Wie Schreyl¹⁷ anführte, ließen sowohl Richard Muther als auch Hans Vollmer in ihren Kommentaren zu diesem Buch diese extrem kleinen Holzschnitte unberücksichtigt. Weitere Autoren wie Winkler und Waetzoldt behandelten in ihren Werken ebenfalls alle diese kleinen Holzschnitte dieses Buchs in der Größe der Initialen nicht. Matthias Mende bildete in seinem Buch betreffend Hans Baldung Grien diesen Holzschnitt im Jahre 1978 ab. Schreyl nahm diesen extrem kleinen Holzschnitt Schäufelins nur aus Gründen der Vollständigkeit des Werks des Schäufelin mit dem Titel „Abendmahl“ in sein Werksverzeichnis mit der Nr. 298 mit Bild auf und führte nur an, dass dieser Holzausschnitt das Kapitel „Von den ertzeneyen der gedultikeit“ illustrierte und mit 1505 zu datieren wäre, was angesichts des Erscheinungsjahres des 1504/05 erschienenen Buches plausibel erscheint.

¹⁷ Vgl. Schreyl 1990, S. 55.

III. Der Abendmahlsholzschnitt Schäufelins von um 1506

Diese Buchillustration Schäufelins (Abb. 2) von um 1506¹⁸ ist im Andachtsbuch Ulrich Pinders „Speculum passionis domini nostri Jhesu Christi“ des Jahres 1507 enthalten. Die Größe des Holzschnitts beträgt 23,8 x 16,1 cm.¹⁹ Hier werden im dargestellten Hauptraum mit einer Holzdecke mit sichtbarer Maserung nicht nur die zwölf Apostel, sondern auch Christus jeweils ohne Nimbus gezeigt; keiner trägt (naturgemäß) eine Kopfbedeckung (dies wird sich im Schaffensprozeß Schäufelins später ändern) und die vorne um den hier kreisförmigen Abendmahlstisch (mit in Falten gelegtem Tischtuch) sitzenden zwei Apostel (unter anderem Judas mit einem oben vorne am Gewand befestigtem Geldbeutel und mit hässlichem Antlitz) im Profil und die Kanne im Vordergrund in der Bildachse kehren in einem diesbezüglichen Abendmahlsholzschnitt Dürers von um 1508/09 in der (Abb.2) „Kleinen Passion“²⁰ wieder.²¹ Ein Apostel ganz am Rande der rechten Bildhälfte, der keinen Sitzplatz erhalten hat, betätigt sich daher im Hauptraum mit einer großen Abendmahlskanne als Mundschenk. Der in der linken Bildhälfte am Rande sitzende Apostel ist gerade mit dem Trinken beschäftigt, während zur gleichen Zeit ein anderer Apostel beim Abendmahl in betender Haltung präsentiert wird, und Johannes diesmal nicht an der Brust des Herrn ruht, sondern sich neben diesem beim Abendmahlstisch befindet. Hinter dem Hauptraum wird der Blick in einen Nebenraum, der ebenfalls eine Holzdecke besitzt, geöffnet. Dies ist in seinem sehr frühen Stadium eine erste Präsentation des in der Literatur immer gerühmten, charakteristischen Erzählstils Schäufelins. Interessant ist, dass bei diesem nicht datierten und nicht signierten Holzschnitt Schäufelins die Randlinien der Begrenzung des Bildraumes sehr deutlich zur Geltung kommen. Es fällt auf, dass im Hauptraum und im Nebenraum ein Ausblick ins Freie bzw. in eventuelle weitere Nebenräume durch die deutlichen Kreuzschraffuren der Fenster verhindert wird, wodurch Schäufelin zum Ausdruck bringen wollte, dass das Abendmahl in der Nacht stattfindet. Gegenstand der

¹⁸ Vgl. Schreyll 1990 Nr. 362, Bartsch 1808 Nr. 34,4, Singer 1895 Nr. 6206, Dodgson 1911, Bd. II, S.6,1.5,S.17,5, Oldenbourg 1964 Nr. 170.

¹⁹ Vgl. Schreyll 1990, S.84.

²⁰ Vgl. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2002, S. 299.

²¹ Vgl. Bartsch 1808 Nr. 24, Meder 1971, Nr. 133.

Abendmahlsdarstellung ist hier die Ankündigung des Verrats des Judas, die durch das Reichen des Bissen Brots durch Christus an Judas und durch deren beiderseitigen Blickrichtungen gezeigt wird, da ja Christus gesagt hatte, dass der Apostel, dem er diesen Bissen geben werde, ihn danach verraten werde. Die Kommunikation der Apostel ist hier stark gegeben, nur der vorne rechts am Bildrand dargestellte Judas ist separiert. Es fällt auf, dass dieser seinen Geldbeutel hier am Gewand des Oberkörpers befestigt hat, was der ikonographischen Bildtradition widerspricht. In der Regel wird ja der Geldbeutel von Judas in der Hand gehalten (siehe das Abendmahl in der „Kleinen Passion“ von Dürer, Abb. 2a) oder ist an dessen Hüfte befestigt.²² Durch die Anordnung der Apostel im Dreiviertelkreis rund um den Abendmahlstisch fällt der Blick des Betrachters sofort auf Christus, der Judas den Bissen Brot zum Verzehr reicht. Die Vorbereitungen der Eucharistie sind jedenfalls schon im Gange, worauf nicht nur die auf dem Tisch befindlichen Brote und die zwei Becher hinweisen, sondern vor allem die große, geschlossene, im Bildvordergrund befindliche, Abendmahlskanne mit Wein. Eine weitere Abendmahlskanne wird gerade von einem Apostel einem Anderen übergeben. Auf dem Abendmahlstisch befinden sich weiters die flache Schale mit dem Lammbraten, die flachen Teller, ein Noppenbecher, ein weiterer Becher und einige Messer. Schäufelin wollte aber am Rande auch noch auf das auf dem Abendmahlstisch aufliegende Tischtuch hinweisen, das ja in seinem diesbezüglichen Hauptwerk nicht vorkommt und das hier nicht nur gleich mehrere deutliche Falten zeigt, sondern auch als Besonderheit am Rande eine deutliche Dreiecksverzierung zeigt. Der um 1506 in Hinblick auf das Erscheinungsjahr des Buches (1507) mit 1506 zu datierende Holzschnitt des Abendmahls fällt jedenfalls durch seine leichte Lesbarkeit des Ereignisses, der Kommunikation der Apostel und aller erforderlichen Details sowie vor allem durch seine Übersichtlichkeit auf und könnte durchaus für den um 1508, also später, von Dürer geschaffenen Abendmahlsholzschnitt der „Kleinen Passion“ (Abb. 2a) eine Anregung gebildet haben.

Der Abendmahlsholzschnitt Schäufelins von „um 1506“ ist von diesem nicht signiert und ist auch nicht datiert.

²² Vgl. Lexikon der Kunst 1987, S. 9.

IV. Der Abendmahlsholzschnitt Schäufelins von um 1510

Um 1510 erschien in Augsburg eine Holzschnittserie der Passion Christi mit einer weiteren Abendmahlsdarstellung²³ – diesmal aber schon mit dem Monogramm und der Schaufel als Signet Schäufelins (Abb. 3). Die Größe dieses Holzschnitts, der nicht datiert ist, beträgt 23,3 x 15,6 cm.²⁴ Eine wesentliche Änderung der Darstellung des Abendmahls ist sofort sichtbar und für den Schaffensprozess im Werk Schäufelins wichtig: Die Abendmahlsdarstellung wird hier nämlich zum ersten Mal bühnenmäßig in einer offenen Halle eines Palasts präsentiert und zwar erfolgt dies durch die Darstellung eines gotischen Rundpfeilers hinter dem, am Abendmahlstisch sitzenden, Christus, durch die Darstellung eines weiteren Rundpfeilers in der linken Bildhälfte und durch die mit zwei Renaissance-Medaillons versehenen Pfeiler hinter der Abendmahlsdarstellung, wobei der obere Teil des Bilds überschritten ist. Überdies bietet ein halber Rundbogen, der mit Arabesken versehen ist, den Ausblick in eine Gebirgslandschaft mit einer Bergsiedlung, wobei der Himmel der Landschaft markante Lichthöhen aufweist. Durch den Dreiviertelkreis rund um Christus ist wieder der sofortige Blick des Betrachters auf Christus ermöglicht, der soeben den Verrat des Judas verkündet. Judas ist im Vordergrund auf einem dreibeinigen Sessel dargestellt, wodurch er schon in Hinblick auf die offensichtlich auf einer Rundbank befindlichen Apostel – wobei aber diese Rundbank nicht zu sehen ist – sowie die stehenden Apostel, auffällt. Der Kopf des Judas ist im strengen Profil gegeben, sonst ist er im Dreiviertelprofil wiedergegeben und seine weit vorgestreckte rechte Hand hält für den Betrachter deutlich sichtbar in der Bildachse seinen Geldbeutel. Für zwei der Apostel sind sichtlich keine Sitzgelegenheiten vorgesehen. Keiner der um die Abendmahlstafel in Form eines runden Tisches Versammelten trägt hier einen Nimbus. Die dargestellte Halle hat schon eine Ähnlichkeit mit dem späteren, um 1533 zu datierenden, Riesenholzschnitt des Abendmahls des Schäufelins (Abb. 11, siehe später). Auffallend ist, dass einer der stehenden Apostel mit seiner linken Hand auf Christus und damit auf die Hauptperson des Geschehens zeigt, während der zweite

²³ Vgl. Schreyl 1990, Nr. 401, Bartsch 1808, Nr. 22, Dodgson 1911, Bd. II.S. 20,7,S.22,43 und 43a, Geisberg 1974, Nr. 1030, Kessler-Luhde 1980, Nr. 5, 130.

²⁴ Vgl. Schreyl 1990, S.87.

stehende Apostel einen Weinbehälter mit beiden Händen fest umklammert hält. Die Falte im Tischtuch zeigt ebenfalls deutlich in Richtung Christi. Passend zu diesem Interieur einer Halle ist auch der Komfort insofern erhöht, als in einem Dreifuß-Kühlbottich (das mit dem Monogramm und der Schaufel als Signet Schäufelins versehen ist) eine große Abendmahlskanne mit Wein vorhanden ist und gezeigt wird, dass noch Platz für eine zweite Abendmahlskanne vorhanden ist.

V. Die Abendmahlholzschnitte Schäufelins von um 1512

1.) Im Jahre 1512 erschien das Buch von Wolfgang von Maen „Das Leiden Jesu Christi“ in Augsburg, worin eine Abendmahlsdarstellung im Rahmen von siebzehn kleinen Passionsszenen Schäufelins enthalten ist (Abb. 4). Die Größe dieses Holzschnitts, der mit um 1512 zu datieren ist, beträgt nur 9,1 x 6,6 cm.²⁵ In Hinblick auf das Erscheinungsjahr des Buches (1515) kann die von allen Autoren angeführte Datierung (1512) übernommen werden. In diesem, nicht signierten und nicht datierten, Holzschnitt²⁶ sind Christus – diesmal mit Kreuznimbus – und die zwölf Apostel in einem kahlen Raum mit unverputzten Wänden um den Abendmahlstisch versammelt, wobei im Hintergrund durch ein großes Fenster der Ausblick in eine Gebirgslandschaft mit einem Gebäude im Vordergrund und einer kleinen Ortschaft im Hintergrund erfolgt. Auch hier sind wieder für drei Apostel an der Abendmahltafel keine Sitzgelegenheiten vorhanden und alle drei Apostel sind im Hintergrund des Raumes postiert, wobei einer als Mundschenk eingesetzt ist und ein Anderer offensichtlich einen Kerzenhalter einbringt. Die vorderen zwei Apostel sind im Profil dargestellt und führen in das Bild ein. In der rechten Bildhälfte ist zwar im Hintergrund ein zweites Fenster vorhanden, durch die dargestellten Diagonalschraffuren ist jedoch hier der Ausblick ins Freie verhindert. Alle Anwesenden-abgesehen von den drei Stehenden-sitzen auf extrem einfachen, perspektivisch verkürzt dargestellten Holzbänken. Dargestellt ist offensichtlich die Ankündigung des Verrats des im Vordergrund in der linken Bildhälfte im strengen Profil dargestellten Judas.

2.) Um 1512 sind neun extrem kleine Passionsdarstellungen Schäufelins in Holzschnitten entstanden, deren Größe 9,4 x 6,8 cm ist, die dann im Buch von Schönsperger „Ain schön passio deütsch.“ in Augsburg erschienen sind, darunter eine Abendmahlsdarstellung (Abb. 5)²⁷, die Christus mit den Aposteln, jeweils ohne Nimbus im Hochformat an einem diesmal runden Abendmahlstisch in einem sehr kleinen und kahlen Raum ohne Fenster zeigt. Auch hier haben drei Apostel im Hintergrund des Raums keinen Sitzplatz an der Abendmahlstafel. Thema ist auch hier

²⁵ Vgl. Schreyl 1990, S. 106.

²⁶ Schreyl 1990, Nr. 475, Dodgson 1911, Bd. II, S.6,34, Oldenbourg 1964, Nr. 264.

²⁷ Vgl. Schreyl 1990, Nr. 498.

die Ankündigung Christi des Verrats des im strengen Profil dargestellten Judas. Im Hintergrund ist zwar ein Doppelfenster angedeutet, ein Hinausblicken ins Freie ist jedoch durch die Vertikalschraffuren verhindert. Auch dieser Holzschnitt Schäufelins ist nicht signiert und nicht datiert.

VI. Der Abendmahlsholzschnitt Schäufelins von 1514

Im Plenarium oder Ewangely buoch, erschienen in Basel im Jahre 1514, befindet sich ein nicht signierter und nicht datierter Abendmahlsholzschnitt²⁸ mit der Größe von 9,3 x 6,7 cm (Abb.6)²⁹. Dieser im Hinblick auf das Erscheinungsjahr dieses Buches mit 1514 zu datierende Holzschnitt zeigt diesmal in einem gewölbten, schmucklosen, Raum mit nicht verputzten Wänden und einem Kreuzstockfenster, das auf die Passion Christi hinweist, Christus mit Kreuznimbus und die zwölf Apostel, wobei Christus (vor dem geschlossenen Fenster im Mittelgrund sitzend) Judas, der einen Geldbeutel mit der linken Hand hält und in der rechten Bildhälfte sitzt, anblickt und ihn vor allen anderen Aposteln als Verräter demaskiert. In jeder Bildhälfte finden hier an der Abendmahlstafel jeweils zwei Apostel keinen Sitzplatz, aber alle sind interessierte Zuhörer und keiner fungiert hier als Mundschenk. In der Bildmitte weist die Tischtuchfalte deutlich auf Christus hin. Im Vordergrund sind wieder zwei Apostel, darunter Judas in der rechten Bildhälfte einander im Dreiviertelprofil bzw. Profil zugewandt und führen in die Szene ein. Interessanterweise sieht man hier zum ersten Mal bei einem Holzschnitt Schäufelins in der linken Bildhälfte einen Apostel, der aber nicht beim Abendmahlstisch sitzt, mit einer Kopfbedeckung, die deswegen so markant auffällt, da der Kopf des Apostels im strengen Profil wiedergegeben ist; überdies trägt der Apostel in der linken Bildecke eine Kapuze als Teil des damaligen Zeitkostüms.

²⁸ Vgl. Schreyl 1990, Nr. 747, Oldenbourg 1964, Nr. 517.

²⁹ Vgl. Schreyl 1990, S. 131.

VII. Die Zeichnung Schäufelins mit dem Thema des Abendmahls aus dem Jahre 1509

Die Federzeichnung Schäufelins im British Museum ist 1509 datiert und von Schäufelin signiert (Abb. 7), die Größe beträgt 154 x 220 mm³⁰. Schäufelin zeigt hier Christus mit Kreuznimbus mit den zwölf Aposteln an der Abendmahlstafel in der Weise, dass von diesen Aposteln vier an der vorderen Längsseite der Tafel in Form von vier Rückenfiguren und acht an der hinteren Längsseite des Abendmahlstischs dargestellt sind und kein Apostel somit – wie sonst im Schaffen Schäufelins – an den Schmalseiten des Abendmahlstischs, der hier bildparallel gezeigt wird, postiert ist. Die im Vordergrund postierten Aposteln sitzen auf Truhnbänken, wobei die in der linken Bildhälfte befindliche Bank das Datierungsjahr 1509 trägt, während die Holzbank in der rechten Bildhälfte das Monogramm Schäufelins trägt. Die an der rückwärtigen Seite des Tisches befindlichen Apostel sind offensichtlich ebenso auf Holzbänken postiert, was aber nicht gezeigt wird. Thema der Darstellung ist die Ankündigung Christi des Verrats durch Judas (der mit seiner linken Hand einen Geldbeutel hält), wobei zwischen Christus und Judas der Kontakt vor allem durch deren lebhafteste Gestik sichtbar gemacht wird und wodurch der Vorder- mit dem Hintergrund verbunden ist. Ungewöhnlich ist, dass zwar die Holzbänke des Vordergrunds deutlich zu sehen sind, dass aber sonst fast nur die dargestellten Personen ins Bild kommen, da der Abendmahlstisch besonders schmal gezeichnet ist und daher schon aus diesem Grund kaum zur Geltung kommt. Der Abendmahlstisch ist in der linken Bildhälfte zum Teil überschritten und reicht in der rechten Bildhälfte fast bis zum Bildrand. Obwohl es sich hier nur um eine nicht sehr weit ausgeführte Zeichnung handelt, sind trotzdem vor allem die unterschiedlichen Apostelköpfe ziemlich deutlich herausgearbeitet. Das Abendmahl wird in einem Raum dargestellt, dessen Einrichtungsgegenstände ausschließlich der schmale, aber besonders lange, Abendmahlstisch und die genannten Truhnbänke sind, wobei der Boden des Raumes ausschließlich durch eine Diagonalschraffur in Form eines Quadrats in der Mittelachse des Bilds dargestellt ist. In Hinblick auf den Abendmahlstisch, dem Boden und die Truhnbänke muss von

³⁰ Vgl. Winkler 1942, Nr. 42.

einer sehr flächenhaften Darstellung gesprochen werden. Auf der Truhbank in der rechten Bildhälfte befindet sich eine Aufschrift die lautet: „Da man die muschlan auf den huot band“, somit wird auf die Muscheln angespielt, die die Pilger und ihr Schutzherr, der Hl. Jacobus d. Ä., am Hut tragen. Besonders fällt auf, dass sich neben Christus auf beiden Seiten trotz dessen Ankündigungsrede zwei diskutierende Dreiergruppen gebildet haben, wobei die Dreiergruppe rechts ziemlich lebhaft agiert. Eine dritte Dreiergruppe bilden aber wohl auch Christus, Petrus - der Christus als einziger Apostel ansieht – und Johannes. Die zwei, Rückenfiguren bildenden, Apostel in der rechten Bildhälfte sind jedenfalls während der Rede Christi durch ein eigenes Gespräch derart miteinander verbunden, dass man hier angesichts der allgemeinen Kommunikationsfreude unbedingt von einigen, sehr unaufmerksamen Aposteln sprechen muss und dies daher eine sehr ungewöhnliche Darstellung, selbst für Schäufelin, ist.

VIII. Die Gemälde Schäufelins mit dem Thema des Abendmahls

1. Das Abendmahlsgemälde Schäufelins (Abb. 8) in der römisch-katholischen Pfarrkirche St. Peter in Dollstein zeigt den bildparallel aufgestellten, trapezförmigen Abendmahlstisch, den Christus und die zwölf Apostel in einem dunklen Raum umgeben, wobei das Thema der Darstellung die Ankündigung des Verrats des Judas ist. Dieses nicht signierte und nicht datierte Gemälde Schäufelins³¹ zeigt nur Christus mit einem Nimbus, wobei aber noch hinzukommt, dass Christus vor einem Ehrentuch dargestellt ist. Wie schon Metzger³² erkannt hat, ist die Hauptgruppe, nämlich Christus mit Johannes und Judas gegenüber der genannten Zeichnung des Abendmahls, die mit 1509 (Abb. 7) datiert ist, zwar seitenverkehrt, doch gleichen sich die beiden Darstellungen derart, dass ein unmittelbarer Zusammenhang angenommen werden kann.. So deutet hier Christus in der Bildmitte mit seiner rechten Hand ganz deutlich in Richtung des Judas und dieser „antwortet“ mit seiner linken Hand in Richtung Christi, wie dies Schäuflin schon bei der genannten Zeichnung dargestellt hat. Im Gemälde sitzt Judas auf einer Kiste und ist im strengen Profil dargestellt, wie dies schon in der Zeichnung der Fall ist. Überdies hält Judas den Geldbeutel fest in seiner rechten Hand (da er im Gemälde ja in der rechten Bildhälfte dargestellt ist), in der Zeichnung hält er den Geldbeutel naturgemäß in seiner linken Hand ganz fest, da er ja hier in der linken Hälfte dargestellt ist. Ferner ist auch hier in der rechten Bildhälfte Petrus (mit einem Messer in der Hand) rechts neben Christus, der als einziger mit einem Nimbus dargestellt ist, zu sehen. Überdies ist auch hier der Abendmahlstisch sehr lang und extrem schmal dargestellt. Ich bin daher der Meinung, dass der Datierung dieses Werks durch Metzger mit 1509/10 zuzustimmen ist. Erstmals bei einer Abendmahlsdarstellung durch Schäufelin wird ein Apostel, nämlich ein Apostel in der rechten Bildhälfte, an der Abendmahlstafel sitzend gezeigt, der eine Kopfbedeckung, nämlich ein Barett trägt. Überdies wird ein Apostel, der an der linken Schmalseite des Abendmahlstischs sitzt, mit einer Kapuze gezeigt, die den Kopf bedeckt und die Teil des Gewands dieses Apostels ist. Typisch für diesen Personalstil Schäufelins ist aber, dass beide Apostelköpfe im strengen Profil gezeigt werden, damit ja deren

³¹ Vgl. Metzger 2002, Nr. 15.

³² Vgl. Metzger 2002, S. 273.

Kopfbedeckungen gut zur Geltung kommen können. Derartige Apostelköpfe im Profil mit Kopfbedeckungen kommen nun immer häufiger nicht nur in den Gemälden Schäufelins, sondern auch in der Graphik (Abb. 6) und hier vor allem dann im Riesenholzschnitt des Abendmahls von um 1533 (siehe später) vor. Es wird schon auf Grund des Formats dieses Gemäldes (36,4 x 108,8 cm Malfläche) vermutet, dass es sich hier ursprünglich um die Predella eines kleineren Flügelaltars gehandelt hat. Unübersehbar ist aber hier erstmals im Vordergrund des Bilds ein besonders großer, offensichtlich dreifüßiger, Kühlbottich dargestellt, in dem sich zwei Kannen mit Wein befinden. Ein Apostel in der linken Bildhälfte wird dargestellt, wie er soeben aus einer dritten Kanne Wein in einen Becher leert.

2.) Das Abendmahlsgemälde mit der Größe 79 x 106cm³³ in der Gemädegalerie in Berlin (Abb.9) ist signiert und mit 1511 datiert (siehe die Aufschrift unten auf der Vorderseite der rechten Bank, in der Abbildung ist das Datierungsjahr aber nicht zu erkennen) und zeigt Christus und die zwölf Apostel um einen diesmal runden Abendmahlstisch versammelt, jedoch sieht man diesmal erstmals bei Schäufelin nach der durch Christus erfolgten Ankündigung des Verrats des Judas, Judas in der rechten Bildhälfte die Abendmahlszene mit dem Geldbeutel in der rechten Hand raschen Schrittes verlassen. Eine solche Abendmahlsszene schuf Schäufelin auch in Holzschnitten nicht mehr und ist daher für Schäufelin singulär. Bei diesem Gemälde haben gleich drei Apostel an der Abendmahlstafel keinen Sitzplatz gefunden und Schäufelin hat hier erstmals Christus mit einem Sternnimbus vor einem Ehrentuch dargestellt, während die Apostel keinen Nimbus tragen. Das Abendmahl findet hier in einer geschlossenen Halle statt, wobei zwei an der Abendmahlstafel sitzende Apostel mit jeweils einem Barett und ein stehender Apostel mit einer über den Kopf gestülpten Kapuze zu sehen sind, wobei aber abweichend von allen diesbezüglichen Darstellungen Schäufelins drei Apostelköpfe nicht im strengen Profil, sondern jeweils im Dreiviertelprofil gestaltet sind. Der Apostel mit der über dem Kopf gestülpten Kapuze weist mit seiner Rechten sehr deutlich auf den mit seinem Geldbeutel rasch die Abendmahlstafel verlassenden Judas hin. Direkt hinter der sehr bühnenwirksam dargestellten Abendmahlsgruppe sieht man in dieser Halle zwei Pfeiler, die Bögen

³³ Vgl. Ebd., Nr. 21.

tragen, wobei aber die Fortsetzung der Wölbung und die Decke der Halle nicht dargestellt sind. Ausgänge aus dieser Halle sind nur angedeutet.

3.) Das nicht datierte und nicht signierte Abendmahlungsgemälde³⁴ im Ulmer Münster auf dem Kreuzaltar unter dem Chorbogen (Abb. 10) hat eine Malfläche von 129,5 x 175,5cm. Metzger³⁵ führte an, dass nach Frick (1731) die Jahreszahl 1515 unten „eingeschnitten“ gewesen sei; möglicherweise war sie – zusammen mit einer namentlichen Nennung des Künstlers (?) – am verlorenen Originalrahmen angebracht. Im Jahre 1818 bezeichnete der Ansbacher Restaurator Friedrich Butzinger das Gemälde unten am Rand mit dem Monogram HS, bei dem die Schaufel fehlt, und der gotisierenden Zahl „1.5.1.5“. Die Datierung 1515 ist allgemein anerkannt. Es zeigt Christus mit einem goldenen Nimbus und die zwölf Apostel in einer hohen Halle, die aber nach hinten und nach rechts hin offen ist, um einen rechteckigen und bildparallel dargestellten Abendmahlstisch versammelt. Die Halle ist akzentuiert durch vier Pfeiler, die das Gewölbe (das angeschnitten gezeigt wird) tragen. Der rückwärtige Teil der Halle weist eine bis zur Decke reichende Öffnung auf, wodurch der Blick in den Garten Gethsemane freigegeben wird, in dem simultan Christus im Gebet sowie dessen drei schlafende Jünger dargestellt sind. In einer Lichtaureole ist der Christus erscheinende Engel mit Kreuz sowie in der rechten Bildhälfte Judas mit den Häschern zu sehen, die soeben den Garten Gethsemane betreten haben. Letztere Szene wird von der Ölbergzone durch einen „kugeligen Baum“ getrennt. Die Halle ist aber auch nach rechts geöffnet und ermöglicht ebenfalls den Blick in einen Garten mit Bäumen. In der linken Bildhälfte trägt einer der bei der Abendmahlstafel sitzenden Apostel eine Kopfbedeckung, in der rechten Bildhälfte hat ein Apostel eine Kapuze über den Kopf gezogen, ein dritter stehender Apostel trägt ebenfalls eine Kopfbedeckung und überdies trägt auch erstmals Judas, der diesmal direkt vor dem ersten Pfeiler in der rechten Bildhälfte steht und sich nach der gerade erfolgten Bekanntgabe seines kommenden Verrats Christi bald entfernen wird, eine Kopfbedeckung. Seine linke Hand hat den Geldbeutel fest umfasst, während seine rechte Hand auf den nun sehr bald kommenden Abschied von der Abendmahlsrunde hinweist. Erstmals muss man in

³⁴ Vgl. Metzger 2002 Nr. 37.

³⁵ Vgl. Ebd., S. 361.

Hinblick auf das Bedienungspersonal in Form des Mundschenks, der vor dem vorderen Pfeiler in der linken Bildhälfte steht und Judas, der vor dem vorderen Pfeiler in der rechten Bildhälfte postiert ist, von einer – noch dazu sehr phantasievollen - Bühnenszenierung Schäufelins mit Zu- und Abgängen sprechen, wobei Schäufelin durch diese beiden Figuren in die Abendmahlsdarstellung dieser Halle eines Palasts einführt. Deutlich wird auch im Gemälde gezeigt, dass sich – abgesehen von den genannten Pfeilerfiguren – alle handelnden Personen, die um den Abendmahlstisch versammelt sind, in der Halle dieses Palasts befinden, da auch die Räumlichkeit gut zur Geltung kommt. Der Komfort ist hier auch schon insofern erhöht, dass sich nicht nur in einem Dreifußkühlbehälter zwei Weingefäße unterschiedlicher Art, sondern erstmals auch eine mit einem Tischtuch überzogene Servierkommode zu sehen ist, auf deren Oberfläche zwei Brotlaibe und ein Noppenbecher zur Bedienung der Gäste bereitstehen. Diese Kommode wird dann im Werk Schäufelins in anderer Verwendung und vor allem auch ohne Tischtuch im Riesenholzschnitt des Abendmahls Schäufelins wieder Verwendung finden. Die erzählerische Begabung Schäufelins kann sich im vorliegenden Gemälde jedenfalls voll entfalten, da er gern Ausschmückungen bzw. Abänderungen eines bestehenden Themas vornimmt. Ungewöhnlich sind jedenfalls die erstmals von Schäufelin dargestellte Figur des am linken Pfeiler stehenden Mundschenks als Angehörigen des Bedienungspersonals und der Ausblick aus der Halle auf die Ölbergsszene im Hintergrund. Von hier führt schon der künstlerische Weg Schäufelins weiter zum Riesenholzschnitt des Abendmahls, wo sogar dann mehrere Szenen simultan im Hintergrund, aber dort als Hauptszenen, vorkommen und dann auch Zuschauer bzw. Zuhörer der Abendmahlsszene vorgestellt werden. Demgemäß ist jedenfalls zu bedauern, dass als unmittelbare Folge der Ereignisse der Reformation vor allem durch das Fehlen der Auftraggeber weitere Abendmahlungsgemälde Schäufelins ausbleiben mussten (siehe später).

IX. Schäufelins Holzschnitte des Abendmahls und die Reformation

Sowohl was Gemälde als auch was die Graphik betrifft, muss man sagen, dass im Schaffen Schäufelins Werke mit religiöser Thematik überwiegen. Im Jahre 1522 erfolgte die Einführung der Reformation auch in Nördlingen³⁶ und zugleich kam die malerische Produktion Schäufelins fast vollständig zum Erliegen. Schäufelin selbst hielt mit Dürer, einem Anhänger Luthers, auch nach Beendigung seiner Gesellenzeit in der Werkstatt Dürers³⁷, den Kontakt weiter aufrecht und gehörte in Augsburg dem Künstlerkreis um Konrad Peutinger, einem Anhänger Luthers, an. Ab 1513 (siehe Seite 1) arbeitete er in Nördlingen, einem Ort, der zu den Einfallstoren des Luthertums in Süddeutschland zählte. Von Schäufelin selbst, einen religiösen Menschen, fehlen persönliche Äußerungen über das Luthertum, doch leistete er schon um 1520 mit dem Werk „Allegorie von Gesetz und Gnade“ (Abb. 14b) sehr frühzeitig einen Beitrag zur reformatorischen Bildthematik.

In den Abendmahlsholzschnitten Schäufelins kann man schon im Jahre 1506 (Abb. 2) die Darstellung einer großen Abendmahlskanne im Bildvordergrund, ferner einen markanten Dreifuß-Kühlbottich mit einem Volumen für zwei Abendmahlskannen schon im Jahre 1510 (Abb. 3), um 1509/10 (Abb. 8) in einem Gemälde einen noch größeren Kühlbottich im Vordergrund des Bildes sehen, weiters einen Dreifuß-Kühlbottich im Jahre 1515 (Abb. 10) und dann um 1533 im Riesenholzschnitt Schäufelins vor der linken Abendmahlsszene im Hintergrund des Bilds einen weiteren Dreifuß-Kühlbottich zur Aufbewahrung von Abendmahlskannen.

Im protestantischen Kult besteht das Abendmahlsgerät aus dem Abendmahlskelch, der Abendmahlskanne, dem Kelchlöffel und dem Abendmahlsteller.³⁸ Die Abendmahlskanne entspricht sachlich dem Messkännchen der römisch-katholischen Kirche, unterscheidet sich von diesem aber vor allem durch ihre Größe, die durch die

³⁶ Vgl. Metzger 2002, S. 174.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 32.

³⁸ Vgl. Schmitt 1937, S. 46, 47.

Einführung des Laienkelchs in der evangelischen Kirche und ihrem dadurch gegebenen Gebrauchszweck bedingt ist.³⁹

Schäufelin stellt nun – wie angeführt – in einer Abendmahlsdarstellung schon im Jahre 1506 (Abb. 2) deutlich im Vordergrund des Bilds eine Abendmahlskanne vor und Dürer 1508/09 eine Abendmahlsdarstellung in der „Kleinen Passion“ (Abb. 2a) ebenfalls mit einer Abendmahlskanne im Bildvordergrund vor.

Im Jahre 1510 tritt aber bei den Abendmahlsdarstellungen Schäufelins eine deutliche Änderung dadurch ein, dass Schäufelin nun im Vordergrund aller Holzchnitte mit dem Thema des Abendmahls (ausgenommen Holzchnitte als Buchillustrationen) und in allen Gemälden (mit 1 Ausnahme: Abb. 9) immer einen 3-füßigen Kühlbottich vorstellt, der Platz für mehrere Abendmahlskannen bietet und überdies auch noch von Schäufelin immer signiert ist (ausgenommen im Riesenholzschnitt, da die Szene eine Hintergrundszene ist). Dieser Darstellungsweise sind andere Künstler in Abendmahlsszenen nicht gefolgt. Ferner habe ich auch keine diesbezüglichen Abendmahlsdarstellungen finden können, die vor diesen Abendmahlsdarstellungen Schäufelins entstanden sind.

Da Schäufelin ein sehr früher Anhänger Luthers war und Kontakt mit anderen Anhängern Luthers hatte, erhob Schäufelin mit seiner Darstellung von 3-füßigen Kühlbottichen im Jahre 1510 eine – sehr frühe – Forderung nach Einführung des Laienkelchs, der auch die Einführung von Abendmahlskannen bedingte, und zwar indirekt. Da der Messwein in der römisch-katholischen Kirche schon damals im Gottesdienst für den Priester bestimmt war, war auch kein großer Abendmahlskelch, keine Abendmahlskanne (sondern nur ein Messkännchen) und schon gar kein 3-füßiger Kühlbottich für das Kühlen des Weins erforderlich. Es handelte sich hier also schon um Vorgriffe auf die Darstellungen eines protestantischen Abendmahls bzw. im Falle des Riesenholzschnitts um die Darstellung des protestantischen Abendmahls (da man seit dem Jahre 1529 bei Anhängern Luthers von Protestanten sprechen muss). In diesem Zusammenhang muss man an die Darstellung des Abendmahls (Abb. 27) durch Lucas Cranach d.J. in der Schlosskirche von Dessau denken (das Werk ist zu datieren mit um 1565), der als Weiterführung des diesbezüglichen Bildschemas Reformatoren als Apostel darstellte, aber unübersehbar einen noch größeren, ebenfalls

³⁹ Vgl. Ebd., S. 49.

3-füßigen, Kühlbottich (der etliche Abendmahlskannen aufnehmen könnte) im Vordergrund des Bilds darstellte und noch dazu sich selbst als Mundschenk und Stehfigur vor diesen Bottich zeigt, wie er in seiner rechten Hand eine Abendmahlskanne hält, damit man ja die Größe dieses Bottichs abschätzen kann. Bei Lucas Cranachs Bild ist damit dann das Ideal des „Reformations-Abendmahls“ erreicht.

X. Schäufelins Riesenholzschnitt des Abendmahls von um 1533

Horst Appuhn führte 1976 im Buch „Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance“⁴⁰ an, dass es dem Betrachter bisher überlassen blieb, zu beurteilen, ob ein Riesenholzschnitt vorliegt oder nicht. Aus diesem Grunde schlug er vor, Riesenholzschnitte nur dann als solche zu bezeichnen, wenn diese aus mehreren Bögen (bzw. Druckstöcken) zusammengesetzte Bilder ergeben oder solche von einem Stock gedruckten Bilder, deren größeres Maß 50cm überschreitet. Appuhn stellte fest, dass man mit diesem Maßstab bei Werken deutscher Künstler der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gegen siebzig Riesenholzschnitte findet. Hiezu zählt daher auch der Riesenholzschnitt Schäufelins „Die Erweckung des Lazarus“ (Abb. 10a), der aus acht Stöcken besteht, eine Größe von 73,5 x 105,6 cm hat,⁴¹ und von Schäufelin signiert ist (siehe die Aufschrift auf der Grabplatte am unteren Bildrand).

Der Holzschnitt Schäufelins mit der Darstellung des Abendmahls (Abb. 11),⁴² der das Monogramm HS (ligiert) und das Signet (die Schaufel) auf einer Plattflasche am unteren Bildrand rechts der Mitte aufweist, ist ebenfalls von acht Stöcken gedruckt und hat eine sehr ähnliche Größe, nämlich laut Arndt und Moeller⁴³ 74 x 106cm. Dieser nicht datierte Holzschnitt Schäufelins im querrechteckigen Format ist daher unzweifelhaft ebenfalls ein Riesenholzschnitt und nicht der einzige im Schaffen Schäufelins; er ist um 1533 zu datieren (siehe hiezu später).

Schreyl⁴⁴ führt an, dass sich komplette Exemplare dieses Werks in den Kabinetten von Augsburg, München und Wien befinden. Am 20.12.2006 hatte ich Gelegenheit in Wien die zwei Holzschnitte und die zwei Inventarblätter mit dem Titel „Abendmahl“ und der Angabe „16.Jahrhundert“ (in Klammern) in der Albertina zu sehen. Das Exemplar mit der Inventarnummer DG 2006/247 hat laut Inventarblatt die Maße 74,6 x 108,1cm, als historische Provenienz ist „Alter Bestand Hofbibliothek“ und als Zugangsart „Altbestand“ angegeben. Unter Bemerkungen ist angegeben: HB Pendant zu DG 1937/91 aus der Albertina. Das Exemplar mit der Inventarnummer DG (=

⁴⁰ Vgl. Appuhn und Heusinger 1976, S. 35.

⁴¹ Vgl. Schreyl 1990, S. 159.

⁴² Vgl. (Bartsch 1808, Nr. 26, Nagler 1845, Nr. 63, Schreyl 1990, Nr. 978-983, Singer 1895, Nr. 6203, Dodgson 1911, Bd. II, S.48, 217, Falk 1980, Nr. 26 (251) und Falk 1996, Nr. 16.

⁴³ Vgl. Arndt und Moeller 2005, S. 206.

⁴⁴ Vgl. Schreyl 1990, S. 159 und 160.

Druckgraphik) 1937/91 hat laut Inventarblatt die Maße 74,1 x 107,9cm. Als Zugangsart ist „Tausch“ angegeben und als Zugangsdatum der 1.1.1934. In der Zeile „Aufstellung“ ist bei beiden Ausfertigungen „Allergrößtes Supplement 20“ angegeben. In beiden Ausfertigungen sind im Vordergrund sowohl der Korb mit Brot als auch die Kommode angeschnitten und an der Abendmahlstafel sieht man nicht die Darstellung des zwölften Apostels. Deutlich konnte ich die Zusammensetzung des Holzschnitts aus acht Teilen sehen, während man in den Photokopien des Holzschnitts nur die Trennung in zwei Hälften sieht. Mir ist ferner aufgefallen, dass beim Exemplar DG 2006/247 der mittlere untere Teil der linken Bildhälfte aus viel hellerem Papier besteht.

Außerdem gibt es im Werk „Holzschnitte alter deutscher Meister“ von Rudolf Zacharias Becker (Gotha 1808) auf Grund der Sammlung der Original-Platten von Hans Albrecht von Derschau eine weitere Ausfertigung dieses Holzschnitts.

Ferner gibt es laut Schreiben der Stadt Augsburg, Kunstsammlungen, vom 28.5.2007, ZI.460- Nicht, einen weiteren diesbezüglichen Holzschnitt mit der Inventarnummer G12124, in der Größe von 73,9 x 106,1 cm, der im 19. Jahrhundert mit den bei den Staatlichen Museen Preußischer Kunstbesitz Berlin befindlichen Holzstöcken gedruckt worden ist.

Einen weiteren Holzschnitt gibt es in München, doch ist dieser nicht komplett, da er nur den linken und rechten unteren Block enthält. Der Holzstock selbst „has been preserved at Berlin (D. 172, 1-8)⁴⁵

Der Riesenholzschnitt des Abendmahls wird von Schäufelin durch eine innerbildliche Umrahmung eingeleitet, die dem Vereinen dreier biblischer und zweier Genreszenen durch einen einheitlichen Rahmen dient. Eine Abendmahlsszene wird von Schäufelin in den Vordergrund gestellt, die zwei weiteren, biblischen, Szenen (eine weitere Abendmahlsszene und die Fußwaschung Christi) werden als Hauptszenen jeweils im Hintergrund um die Mittelachse herum gruppiert. Zwei Genreszenen werden ebenfalls vorgestellt. Die Umrahmung erfolgt am unteren Bildrand durch eine sehr schmale Bodenleiste und am oberen Bildrand durch den Abschluss der Decke. An den Seiten des Bilds erfolgt die Umrahmung jeweils durch Säulen, die sich auf perspektivisch verkürzten Piedestalen befinden (die höher als erstere sind), gefolgt vom Gebälk und

⁴⁵ Vgl. Falk 1996, S. 102.

der Kämpferzone. Bei den Säulen lassen die Kapitelle durch die Voluten und den Eierstab entfernt an jonische Kapitelle bzw. durch die Helices, die in Voluten münden, und durch den Eierstab an eine Mischform zum korinthischen Kapitell (am rechten Bildrand) denken. Die innerbildlichen Umrahmung an den Seiten ist durch den linken und rechten Bildrand angeschnitten. In der Bildachse erfolgt durch die auf dem Piedestal aufliegende Säule eine vertikale Teilung des Bilds. Auffallend ist in der rechten Bildhälfte die Öffnung des Bilds durch die Öffnung des dargestellten Palasts und Ermöglichung einer Genreszene durch die Darstellung von zwei Personen, die über eine Treppe (deren Details nicht sichtbar sind) Richtung Abendmahlssaal unterwegs sind. Weiters sind noch an einem doppelt erhöhtem Podium ein älterer Mann, der ein Buch liest (Petrus?), sowie auf diesem Podium ein schlafender Hund zu sehen und nun schon außerhalb des Palasts im Rundbogentor der Umfassungsmauer des Palasts ein Arbeiter mit einem Tragkorb zu sehen. Eine weitere Bildteilung erfolgt in horizontaler Hinsicht und zwar wird die Abendmahlsszene durch eine Brüstung (mit darüber gehängten Tüchern) vom oberen Teil der Halle abgetrennt, sodass eine „Vierteilung“ des Bilds und überdies ein Gleichgewicht von Vertikalen und Horizontalen vorliegt. Zur Erweiterung des Raums in der Halle des Palasts hat Schüpfelin im oberen Teil der Halle in der rechten Bildhälfte die Rückwand der Halle und vor allem die rechte Seitenwand der Halle durchbrochen, von der praktisch nur mehr die Umgrenzung angedeutet ist, wobei ein Mangel an räumlicher Klarheit vorliegt. Tiefe erzeugt auch Schüpfelin vor allem durch das Verkleinern des Maßstabs seiner Figuren nach rückwärts in die Bildtiefe hinein. Bei fast allen Figuren fällt deren nach rückwärts gebogene Kopfhaltung, die jeweils das Kinn betont, auf, sodass hier von einem Personalstil Schüpfelins gesprochen werden muss.

Im Vordergrund dieses Holzschnitts mit der auffälligen Rahmenarchitektur ist Christus mit den Aposteln an der Abendmahlstafel dargestellt, wobei von diesen Aposteln aber nur elf zu sehen sind und alle außer einem sitzend dargestellt sind. Um eine allenfalls auftretende Starrheit der Darstellung der Vordergrundszone des Abendmahls zu verhindern, hat Schüpfelin die Sitzfigur des Christus als senkrechte Halbfigur gestaltet, zu deren Seite sich die Halbfiguren der Apostel befinden, die sich von ihm – bildlich gesprochen – abwenden (dies sind die Apostel in der linken Bildhälfte – abgesehen vom Apostel an der linken Schmalseite des Abendmahlstischs) bzw. sich zu ihm

hinwenden (die sind alle Apostel rechts von Christus). Nicht sofort fällt der Umstand auf, dass der diesmal ganz in den Vordergrund des Bilds gerückte Abendmahlstisch nicht ganz bildparallel in das Bild gebracht ist, was sich günstig auf die Lebendigkeit der Abendmahlszene auswirkt und er überdies auf Pfeilern aus Holz ruht.

Christus ist hier von Aposteln umgeben, von denen vier und zwar jeweils zwei der zu Seiten von Christus beim Abendmahlstisch sitzenden, eine Kopfbedeckung tragen, wobei drei sich auf Köpfen befinden, die im strengen Profil dargestellt sind. Bei der Mitteltafel des Löwener Sakramentsaltars von 1464-1468⁴⁶ von Dirk Bouts sieht man an den Längsseiten des Abendmahlstischs ebenfalls im Profil je einen Apostel mit einer Kopfbedeckung bei Tisch sitzend – hier noch dazu im Augenblick der Eucharistie (siehe die Abb. 12). Schäufelin bringt allerdings die Kopfbedeckungen schon als phantasievolle, deutsche Renaissance-Kappen, die zu der übrigen Renaissance-Bekleidung der Dargestellten in diesem Ambiente besonders gut passen. Ungewöhnlich ist aber vor allem der Umstand, dass nur elf Apostel sichtbar dargestellt sind und der in der rechten Bildhälfte an der rechten Schmalseite des Abendmahlstischs dargestellte Apostel sehr an Judas erinnert und dieser seine Kopfbedeckung in Form einer schmalen Kappe mit seiner linken Hand unauffällig und fast schamhaft auf dem Abendmahlstisch umklammert, woraus man nur den Schluss ziehen kann, dass es sich hier um Judas handelt, der nach der Beendigung der Rede Christi sehr bald die Abendmahlstafel verlassen wird und zu diesem Zweck offensichtlich schon vorsorglich seine Kappe am Abendmahlstisch bereithält.

An der Vorderseite des von Schäufelin monumental dargestellten Abendmahlstischs ist diesmal nur ein Apostel postiert, der noch dazu als einziger der Abendmahlsgesellschaft eine für das sechzehnte Jahrhundert typische, abgebundene Hose, nämlich eine abgebundene Kniehose, trägt, und ein Fleischermesser mittlerer Größe in seiner linken Hand deutlich sichtbar präsentiert. Dieses Messer in der Hand dieses Apostels spricht für die Darstellung des Apostels Petrus bei dieser Abendmahlsszene. Ich bin überzeugt, dass hier der Apostel Petrus dargestellt ist, da Schäufelin schon in seinem ersten diesbezüglichen Graphikwerk (Abb. 1) ebenfalls Petrus vor dem Abendmahlstisch und isoliert dargestellt hat und am in der rechten Hand auffällig vor seiner Draperie gehaltenen, nicht zu kleinen, Messer zu erkennen

⁴⁶ Vgl. Welzel 1991, S.8.

ist. Der Apostel Petrus mit im strengen Profil präsentiertem Kopf- sonst wird dieser Apostel im Dreiviertelprofil gezeigt – wird gekonnt in sitzender Stellung mit heruntergezogenem Übergewand gezeigt, wobei aber Schäufelin im Bild nicht zeigt, worauf nun Petrus eigentlich sitzt, was bei flüchtiger Betrachtung zunächst nicht auffällt. Sein rechter Fuß wird übrigens zum Teil vom unteren Bildrand überschritten. Ungewöhnlich in ikonographischer Hinsicht ist jedenfalls der Umstand, dass Schäufelin sowohl in seinem Erstlingswerk als auch in seinem letztem Werk des Themas des Abendmahls ausgerechnet Petrus – einen der wichtigsten Apostel Christi – und nicht Judas beim Abendmahlstisch isoliert dargestellt hat.

Der im Bildvordergrund in der Mitte der Abendmahlsrunde, somit in zentraler Position, bei Tisch sitzende und im Stil der italienischen Renaissance als Dreieckskomposition („figura piramidale“) und überdies auch noch streng frontal gezeigte Christus mit Kreuznimbus vor einem Ehrentuch ist etwas größer als die ihn umgebenden Apostel dargestellt, sodass hier also die Bedeutungsperspektive zum Tragen kommt. Die Ausnahmsstellung Christi wird hier von Schäufelin nicht nur durch die monumentale Darstellung, die Gestik, die zentrale Position innerhalb der Abendmahlsrunde, durch den Kreuznimbus und durch das Ehrentuch, sondern auch durch die frontale Darstellung Christi gezeigt. Es sind am Abendmahlstisch ja zwar drei Apostel (zwei Apostel in der linken Bildhälfte und einer in der rechten Bildhälfte) ebenfalls frontal dargestellt, aber diese Figuren sind viel stärker überschritten (bei Christus ist dies ja nur ein kleiner Teil der linken Hand). Ferner trägt zur Bedeutungsperspektive der Umstand bei, dass hier Christus auf einer Vertikalachse präsentiert wird, die ihn mit der flachen Schale des Vordergrunds und mit der Abendmahlsszene des Hintergrunds verbindet. Christus wird hier präsentiert mit gekräuseltem Bart und mit in Locken gelegten Haaren mit Mittelscheitel und blickt in die Ferne, schon himmelwärts. Von den ihn beim Abendmahl umgebenden Aposteln blicken in der linken Bildhälfte der stehende Apostel und in der rechten Bildhälfte ein sitzender Apostel aus dem Bild heraus, wobei diese und noch ein weiterer Apostel in der linken Bildhälfte nicht nur über üppigem Haarschmuck verfügen, sondern überdies noch deutlich sichtbar jeweils ihren geteilten und sehr langen Spitzbart präsentieren. Über der hinter den Aposteln befindlichen, mit Horizontalschraffuren dargestellten, Brüstung hängen an einigen Stellen Tücher herab, die Schäufelin mit

Diagonalschraffuren und zum kleineren Teil durch Vertikalschraffuren darstellt, Diese Tücher sorgen durch mehrfache Falten für „Bewegung“, wobei das Ehrentuch hinter Christus durch Ornamentstreifen an den Rändern besonders hervorgehoben wird.

Hier wird der Abendmahlstisch des Vordergrunds mit großen Schubläden vorgestellt, die vorne mit jeweils einem Ring zu öffnen sind und die jeweils deutlich die Holzmaserung zeigen, sich damit deutlich von der sonst fast ausschließlichen Diagonalschraffierung der diese umgebenden Vorderseite des Abendmahlstischs abheben und nur eine Funktion haben, die Fläche auszufüllen.

Vor dem Abendmahlstisch - diesmal ohne Tischtuch - befindet sich auf einer Kommode ein zweiarmiger Leuchter, wobei aber nur eine Kerze zu sehen ist. Auch die Kommode ist vorne mit einem Ring zu öffnen und zeigt ebenfalls deutlich die Holzmaserung. Die Kerze ist hier deutlich ein Hinweis auf Christus, der sich als „Licht der Welt“ bezeichnet hat und gesagt hat, dass, wer ihm nachfolge, nicht in der Finsternis umhergehen werde, sondern das Licht des Lebens haben werde (Johannes 8,12). Neben der Kommode ist eine Plattflasche mit Tragriemen zu sehen, wobei sich im Zentrum das Monogramm und das Signet des Künstlers befinden. Weiters sind im Vordergrund des Bilds ein schmaler Weinbehälter und eine flache Schale mit darüber gelegtem Tuch zu sehen, wobei sich diese auf einem Sockel befindet. Obwohl Arndt und Moeller⁴⁷ Schale und Tuch als Utensilien der Fußwaschung halten, glaube ich, dass es sich hier um ein Tuch und Wasserschale – derzeit eben ohne Wasser als Inhalt – zur Reinigung der Hände handelt. (Abb. 12a: „Der Esel an der Tafel des Thiasus“)⁴⁸. Man sieht in der Abb. 12a deutlich das auf dem Tisch aufliegende Tuch und die offensichtlich der Händereinigung dienende Wasserschale. Man hat damals noch mit den Händen gegessen, da es damals – abgesehen von den Löffeln – ein Essbesteck noch nicht gegeben hat. Ich entnehme dies aus dem Umstand, dass ich bei den Holzschnitten und Tafelbildern dieser Zeit ausschließlich spitze Messer, somit Fleischmesser, zum Schneiden der Fleischstücke und des Brots und selten auch Löffeln gesehen habe, aber nie Gabeln und kleine Messer als Bestandteile eines Essbestecks. Daher dient in der Abendmahlsszene die Schale im Vordergrund, mit Wasser gefüllt, sichtlich der Reinigung der Hände nach dem Abendmahl und das

⁴⁷ Vgl. Arndt und Moeller 2005, S. 209.

⁴⁸ Vgl. Schreyßl 1999, Nr. 1209.

darüber gelegte Tuch dem Abtrocknen der Hände für alle Teilnehmer des Abendmahls und daher sind beide Gegenstände auch auf einem Sockel im Vordergrund des Holzschnitts präsentiert.

Weiters befindet sich im Vordergrund des Bilds noch ein Korb mit Brot. Auf dem Abendmahlstisch befinden sich noch zwei Gefäße sowie Brot in runder Form – laut Arndt und Moeller ein Apfel, was ich trotz der runden Form dieses Gegenstandes bestreite. Der Lichteinfall in diese Vordergrundszone, die fast bis zur halben Bildhöhe reicht, erfolgt von rechts und von oben. Die Vordergrundszone wird abgeschlossen durch eine Brüstung, von der Tücher herabhängen, wobei aber beim Ehrentuch Christi die Zierleiste links eingerollt ist, rechts aber deutlich zu sehen ist. Der obere Abschluss der Brüstung endet in gleicher Höhe wie die Basis der Säulen in der linken Bildhälfte, der Bildmitte und des rechten Bildrands. Eine deutliche Zäsur des Holzschnitts erfolgt aber in der Bildmitte durch die in vollem Licht dargestellte Säule mit Piedestal (letzterer mit einem Tondo zur Verzierung im oberen Teil).

An der Brüstung der vorderen Abendmahlsszene sehen drei Unbekannte, nämlich links ein Greis mit dichtem Haar und langem Vollbart und ein jüngerer Mann mit einer Art Baskenmütze sowie rechts ebenfalls ein Greis mit Vollbart der Abendmahlsszene zu und hören vor allem interessiert zu, was zur Erhöhung der Bild- und damit Bühnenwirksamkeit sehr beiträgt. Die Erstgenannten schauen auf die rechte Hand Christi, während der Greis in der rechten Bildhälfte in Richtung Christus schaut und ebenfalls interessiert zuhört.

Das Abendmahl wird hier im Holzschnitt in einer nach allen Seiten offenen Halle eines Palasts und nicht wie sonst üblich in einem kleinen Raum oder Saal dargestellt .

Ikonomographisch neuartig ist der Umstand, dass hier ein Kommen und auch Gehen mehrerer Personen zu sehen ist. So ist in der rechten Bildhälfte in einer tieferen Bodenzone ein Mann in einer abgebundenen Kniehose auf einer Treppe zu sehen, die nach oben führt, mit einem Tragkorb (mit unbekannten Inhalt), einem geschultertem Holzstock und einer Plattflasche (mit ebenfalls unbekannten Inhalt) auf dem rechten Arm, der bald die Halle Richtung Abendmahlsgesellschaft erreichen wird. Seine Handbewegung und seine Blickrichtung deuten eindeutig dieses Ziel an. Er trägt eine so schwere Gürteltasche, dass diese seinen Gürtel stark hinunterzieht. Hier stellt sich die berechnete Frage, ob es sich nicht um ein Selbstporträt Schäufelins handelt.

Metzger⁴⁹ bildete in seinem Buch zwei Zeichnungen von Selbstbildnissen Schäufelins ab und zwar eine um 1510 zu datierende (Abb. 58), die Schäufelin in einer „Melancholikerpose“ zeigt, der auf den Nägeln seiner rechten Hand kaut (auf die diesbezügliche Datierungsfrage möchte ich hier nicht eingehen und verweise auf Metzger). Eine weitere Zeichnung (Abb. 59) trägt das Datierungsjahr 1522. Ein weiteres Selbstbildnis (monogrammiert HS ligiert), das um 1512 zu datieren ist (auf die Datierungsfrage möchte ich in diesem Zusammenhang ebenfalls nicht eingehen und verweise ebenfalls auf Metzger), zeigt (Abb. 60) laut Metzger⁵⁰ ebenfalls Schäufelin. Ein Vergleich dieser drei Selbstbildnisse mit diesem, die Stiege heraufkommenden, Mann im Riesenholzschnitt des Abendmahls zeigt eine überraschende Ähnlichkeit. So sind dessen melancholischer Gesichtsausdruck, die relativ großen Ohren, die Nasenform, die Pracht des üppigen Haares und vor allem der üppig sprießende Bart nicht zu übersehen. Ich muss daher die Frage, ob es sich bei dem die Treppe Richtung Abendmahlshalle heraufkommenden Mann um ein Selbstbildnis Schäufelins handelt, bejahen. Nebenbei bemerkt: Dürer fertigte ebenfalls mehrere Selbstporträts an. Genauso wie es bei der Sitzstellung Petri – ebenfalls im Bildvordergrund – eine größere, räumliche Unklarheit gibt (worauf sitzt Petrus?) gibt es hier ebenfalls eine Unklarheit, da der Tragkorb des Mannes, der die Treppe heraufkommt, zu weit von dieser Figur nach links abgerückt, präsentiert wird und überdies auf der Draperie dieses Mannes nicht einmal 1 Riemen des Korbs zu sehen ist. Somit ergibt sich die Frage: Wie trägt dieser Mann den Korb? Es liegt hier – wie bei Petrus – eine manieristische, der Zeit des Manierismus (1520 – 1610) entsprechende Darstellungswiese dieses Werkes um 1533 durch Schäufelin vor. Dass Schäufelin in der Lage ist, Männer darzustellen, die Tragkörbe tragen, beweist er im gleichen Werk durch den im Eingang in die Palastanlage dargestellten Mann im Profil mit umgehängtem Tragkorb, dessen rechter Riemen deutlich auf der rechten Schulter dieses Mannes fixiert ist – Schäufelin „kann“ es also. Beim Mann im Bildvordergrund müsste man also – plakativ – von einem „Mann mit schwebenden Tragkorb“ sprechen, somit handelt es sich hier um eine ungewöhnliche Darstellung, um eine manieristischen Stils. Dazu trägt auch das ungewöhnliche Haarnetz dieses Mannes bei.

⁴⁹ Vgl. Metzger 2002, S. 166.

⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 310.

Ein anderer Mann neben diesem, wieder in einer abgebundenen Kniehose im Stil des deutschen Renaissance, der ebenfalls die Treppe herauf kommt, bringt eine gefüllte Schale mit unbekanntem Inhalt, blickt aber zunächst noch in die Gegenrichtung. Hinter diesen zwei Figuren ist auf einem doppelt erhöhtem Podium ein schlafender Hund dargestellt. Im Holzschnitt „Mariens Tempelgang“ (Abb. 12b) aus dem Zyklus des Marienlebens von Dürer, der dessen Signatur trägt und mit um 1503 zu datieren ist⁵¹, zeigt Dürer in der rechten Bildhälfte ein Bogentor, das in der Art, nicht in der Größe, eine Ähnlichkeit mit dem Bogentor im Hintergrund des oberen Teils der Halle des Palasts des Schäufelin hat. Schäufelin hat im Abendmahlsholzschnitt ferner an der Rückseite des erhöhten Podiums den Kopf und den vorgebeugten Oberkörper eines bärtigen Mannes (Petrus?) dargestellt, der vor einem Pfeiler präsentiert wird und in einem Buch liest. Dieser Pfeiler trägt ganz oben das Kopfmedaillon eines Kriegers im Profil. Ganz am rechten Rand des Bilds sieht man noch den über eine fünfstufige Treppe nach oben zu erreichenden Ausgang, der durch ein Rundbogenportal mit einem Rundgiebel (in der Attikazone) als Teil der Umfassungsmauer des Palasts, die auch eine Säule umfasst, kenntlich gemacht wird. In diesem Ausblick sieht man gerade einen Mann im Profil, der mit einem Stock und einem Korb unterwegs ist. Ein kleiner Ausschnitt der hügeligen Landschaft mit Baumbestand ist ebenfalls zu sehen.

Durch die fast die gesamte Bildbreite einnehmende Brüstung erfolgt eine Teilung der Bildfläche in die untere Abendmahlsszene, und in die noch eher räumlich gestaltete, im oberen Teil des Palasts befindliche, Bildfläche. Unterstrichen wird diese Bildteilung durch den Umstand, dass in der unteren Bildzone als Stützen fast ausschließlich Piedestale zu sehen sind, während in der oberen Bildzone fast ausschließlich Säulen zu finden sind. Bezüglich der in der unteren Bildzone dargestellten Abendmahlsszene ist zu sagen, dass eine gewisse Raumwirkung durch die verschiedene Anordnung der Figuren (fast jede Figur ist in einer anderen Sitzstellung dargestellt) und durch eine – geringfügige – Tiefenstaffelung der Figuren an den Schmalseiten des Abendmahlstischs und dies alles innerhalb eines relativ schmalen Streifens von Bildraum, erzielt wird. Von den Stützen des rhombusförmigen Abendmahlstischs sieht man aber nur die Pfeiler der Vorderseite des Tischs. Eine räumliche Darstellung des Tischs wird von Schäufelin durch die starken

⁵¹ Vgl. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2002, S.238.

Horizontalschraffuren am unteren Bildrand erschwert. Im Vordergrund des Holzschnitts erfolgt an der hinteren Längsseite des Abendmahlstischs – abgesehen von Christus – eine isokephale Anordnung der Sitzfiguren in Form von Halbfiguren. Die Abendmahlsszene wird von der meist mit Tüchern bedeckten Brüstung hinterfangen. Während die Oberfläche des Abendmahlstischs fast zur Gänze im grellen Licht dargestellt ist, nimmt seine Belichtung gegen den unteren Bildrand stark ab, sodass der Hell-Dunkel-Kontrast deutlich ausgeprägt ist. Aus der Bildtradition schert bei diesem Einblattholzschnitt Schäufelins die Durchmischung der Personen der Abendmahlsrunde mit Menschen, die sich nicht als biblische Personen verifizieren lassen, nämlich Personen, die Schäufelin im Mittelgrund und im rechten Viertel des Holzschnitts dargestellt hat, aus. Alle Personen werden im Zeitkostüm dargestellt und die Mehrzahl der Personen der Abendmahlsrunde sind nicht als Apostel zu verifizieren. Die Personen des Vordergrunds und des Mittelgrunds des Holzschnitts sind als Charaktertypen zu bezeichnen, da nicht nur das unterschiedliche Alter, sondern vor allem das unterschiedliche Naturell der Dargestellten zu erkennen sind.

Während Arndt und Moeller eine Unstimmigkeit⁵² in der Tatsache gefunden haben, dass die drei Apostel des Vordergrunds mit bloßen Füßen dargestellt sind, kann ich dies nicht finden. Bei allen Abendmahlsdarstellungen, die ich gesehen habe, ist dies ebenfalls der Fall und überdies erfolgte die Fußwaschung ja schon vor dem Abendmahl Christi.

Die flächige Darstellungsweise ändert sich in der oberen Bildhälfte und auch im rechten Viertel des Vordergrunds.

Im oberen Teil der Halle befinden sich im Vordergrund des Bilds Säulen, deren hohe Sockel meist überschritten dargestellt sind. Die Säulen besitzen Kapitelle, die als Antikenbezug durch die Voluten und die Abakusblüten entfernt an korinthische Kapitelle erinnern. Oberhalb dieser Säulen befinden sich – durch die Bohlen getrennt – vor den fast immer vorhandenen Oculi niedrige Säulen mit Kapitellen mit Abakusblütenbändern. Die vor den zwei Bogenportalen der Wand vorgesetzten Säulen des oberen, hinteren, Teils der Halle sind ohne Sockel dargestellt und besitzen jeweils ein doppeltes Kapitell, wobei das untere Kapitell jeweils aus einer Zone mit Voluten und einer Abakusblüte besteht, während das obere Kapitell jeweils eine

⁵² Vgl. Arndt und Moeller 2005, S. 209.

Dekorationszone und eine Blumenschale mit reichlich Pflanzendekor darstellt. Festons verbinden nur die Säulen vor dem Raum mit der oberen Abendmahlsszene.

In der oberen Hälfte des Bilds sieht man im oberen Teil der Halle hinter zwei bildparallelen Bogenportalen als Rahmung zwei weitere Passionsszenen. In der linken Bildhälfte in einem separierten, aber offenen, Raum mit einer flachen Rosetten-Kassettendecke hat Schüpfelin Christus und acht Apostel beim Abendmahl dargestellt. Die Sitzfigur des Judas am linken Rand des Bilds und die des Apostels am rechten Rand bilden den seitlichen Abschluss dieser Abendmahlsszene. Christus mit Kreuznimbus in der Bildmitte, diesmal aber vor einem, bis zur Decke reichenden, Baldachin (dem Hoheitssymbol der antiken Kaiserikonographie) und vor der Mitte des sehr schmalen und bildparallel gezeigten Abendmahlstischs sitzend, ist auch hier etwas größer als die Apostel und zwar auf einem Art Thronessel gezeigt, es zählt als nach wie vor die Bedeutungsperspektive. Zur Erreichung der Räumlichkeit ist im Vordergrund dieser Szene ein Fliesenboden und oben eine Rosetten-Kassettendecke zu sehen, die aber durch den Renaissance-Rundbogen am Eingang in diesen separaten Raum oben beschnitten ist. Auf dem Abendmahlstisch mit Tisch Tuch befinden sich ein großes, am Tisch stark hinunterhängendes Tuch, auf dem sich eine flache Schale sowie ein Becher befinden. Vor dem Abendmahlstisch sieht man einen Dreifuß- Kühlbottich mit einer Abendmahlskanne, die offensichtlich Wein enthält. Vor Christus befindet sich Johannes vor dem Abendmahlstisch in der üblichen Stellung. Zum Unterschied von der Abendmahlsszene des Vordergrunds des Bilds ist hier also das Christus-Johannes Motiv vorhanden. Im Hintergrund befinden sich hinter einem Pfeiler ein Fenster, das etwas Licht in den Raum lässt, sowie in der Nähe eines weiteren Pfeilers ein Wandschrank. Der linke der zwei Bogenportale der Halle führt in diese Szene ein, wobei sich noch vor dem Eingang in diesen separaten Raum je eine Säule auf beiden Seiten des Eingangs als italienische Renaissancemotive oben an der Wand Festons befinden, die diese Säulen verbinden. Ein in der Schüpfelin-Literatur bisher nicht beachteter Umstand ist die Tatsache, dass hier bei dieser Szene die Einsetzung des Altarssakraments unmittelbar bevorsteht. Es ist hier nicht nur der Rotwein in der Abendmahlskanne schon bereitgestellt, sondern ein Lieferant bringt hier gerade mit einem Korb das für das Altarssakrament erforderliche Brot sowie den Wein. Man sieht hier den Lieferanten, der im Profil dargestellt ist, wie er mit der linken Hand diesen

Brotkorb hält und wie er im oberen Teil der Halle (die eine Rosetten-Kassettendecke hat) – fast schon den Abendmahlsraum erreicht hat. Dies ist wieder ein typisches Beispiel für den Erzählstil Schäufelins und zugleich ist diese Person wichtig zur Erreichung der Tiefenräumlichkeit, da der obere Teil der Halle dadurch deutlich hervorgehoben wird. Überdies führt dieser Lieferant in diese Szene ein.

Auffallend ist der Umstand, dass in der Halle oberhalb der Kapitelle der Säulen zur Gänze Bohlen den oberen Teil der Halle als kubischen Aktionsraum absondern und mit kleineren, niedrigeren Säulen, hinter denen sich meist Oculi befinden, „befestigen“. Es liegt eine gewisse Anlehnung an Albrechts Dürers Werk „Mariä Verkündigung“ aus dem Marienleben, einem Werk von um 1503 vor (Abb.14)⁵³. Schäufelin hat damals schon in Dürers Werkstatt in Nürnberg als Geselle gearbeitet, hat dieses Werk gekannt und Teile, phantasievoll geändert, für sein Werk in anderem Zusammenhang verwendet. Damit aber nun die genannten, zur Erhöhung der Tiefenräumlichkeit perspektivisch verkürzten Bohlen ja nicht den Betrachterblicken entgehen können, weisen diese bei Schäufelin eine deutliche Maserung auf. Überdies werden die zwei Säulen der rechten Bildhälfte im oberen Teil der Halle auffallend und durch ein Gestänge und dieses noch mit der Decke verbunden. Schäufelin hat die Tiefenräumlichkeit nicht nur durch die Einführung von „Bohlen“, also von Verbindungsstücken von Architekturteilen, ferner durch die in Untersicht dargestellten Rosetten-Kassettendecken, sondern auch durch den in der oberen Abendmahlsszene dargestellten Fliesenboden angestrebt. Dieser Fliesenboden wird hier von Schäufelin aber nicht durch Quadrate, sondern durch Rechtecke gebildet und zwar mit der Längsseite parallel zur Brüstung und damit zur Begrenzung des oberen Bildraums. Der hierdurch entstehende Eindruck größerer Verkürzung und gesteigerter Raumtiefe wird noch gesteigert durch die Tatsache, dass eine Fliese im Vordergrund sogar doppelt so groß wie die übrigen rechteckigen Fliesen dargestellt ist. Die Tiefenräumlichkeit im Abendmahlsraum der oberen Bildhälfte wird aber vor allem durch die Tiefenstaffelung der Figuren bis zur bildparallel dargestellten Rückwand dieses Raumes erreicht.

Im oberen Teil der Halle in der rechten Bildhälfte befindet sich hinter einem weiteren Bogenportal in einem separaten, aber offenen, Raum noch eine weitere Szene und zwar die Fußwaschung Christi. Hier verbinden aber keine Festons die an den Seiten

⁵³ Vgl. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2002, S.243.

des Bogenportals befindlichen Säulen. Bohlen trennen schon vor diesem Raum den Teil der Halle, der vor diesem Raum liegt, ab und bilden hier einen Teil der oberen Halle mit einem Gewölbe mit leeren, rechteckigen Kassetten. Erst hinter diesem tonnengewölbten Hallenteil befindet sich der Raum der Fußwaschung, der eine Rosetten-Kassettendecke trägt. Man sieht hier Christus mit hochgekrempelten Ärmeln und Schürze als Veranschaulichung des Waschprozesses, nach rechts gewandt, vor Petrus kniend, dessen linker Fuß sich schon in der Waschschiessel befindet. Christus hebt hier im Bilde im Redegestus seine linke Hand und weist mit der rechten Hand auf die am Boden befindliche Waschschiessel. Christus und Petrus führen das im Johannesevangelium (Johannes 13,7-11) angeführte Gespräch. Anwesend sind nur einige der Apostel, nämlich hinter Christus fünf und zwar zwei vor und drei hinter dem Abendmahlstisch und hinter Petrus ein Apostel, nämlich Judas, der seinen Geldbeutel deutlich zeigt. Bei dieser Szene sind durch ein Rundbogenportal und ein Rundbogenfenster, die sich beiderseits einer, einem Pfeiler vorgestellten, Säule befinden, Ausblicke in eine Stadtlandschaft mit Stadtmauer, Stadttor sowie Kirche, ermöglicht. Schäufelin übernimmt hier die für Jan von Eyck so typische Verbindung von Innen- und Außenraum (Abb. 14a: Die Madonna des Kanzlers Rolin), da er hier durch den Ausblick aus dem Palast ohne Übergang eine enge Verbindung zu einer Stadtlandschaft herstellt. Am Boden dieses Raums sieht man die Wasserkanne und die Waschschiessel. Die Beleuchtung erfolgt hier vor allem durch das Licht, das von außen kommt. Zwischen zwei Säulen befindet sich rechts vor diesem Raum in der Halle ein Mann mit Gehstock, dessen Kopf im Profil zu sehen ist und der eine gewisse Ähnlichkeit mit Judas hat. Dieser Mann hat ebenso wie der Mann mit dem Brotkorb und der Weinflasche im oberen Teil der Halle in der linken Bildhälfte die Funktion, in diese zwei Passionsszenen hineinzuführen und für die Tiefenräumlichkeit des Palasts zu sorgen. Die Darstellung des oberen Teils der Halle des Palasts durch Schäufelin erfolgt durch die Präsentation des genannten „Brot- und Weinträgers“ in der linken Bildhälfte und des älteren Manns mit dem Stock in der rechten Bildhälfte und zwar jeweils zwischen Säulen und ferner durch die Bohlen und die Kassettendecke sowie des Tonnengewölbes an der Decke, lässt aber keinen Platz für die Darstellung des Bodens der oberen Halle, also des Gangs vor den zwei Bogenportalen. In diesem Gang stehen ja auch die drei Zuschauer bzw. Zuhörer, jedoch reicht der Fliesenboden der

Abendmahlsszene in der linken Bildhälfte bis zur Brüstung und damit über den Bildraum der Abendmahlsdarstellung hinaus. Auch der Boden des Fußwaschraums reicht bis zur Brüstung. Dies bedeutet, dass Schäufelin für den Boden der oberen Halle keinen Platz vorgesehen hat.

Im rechten Viertel des Holzschnitts entsteht der Eindruck von Großräumigkeit und zwar durch die großflächige Öffnung des Palasts zum rechten Bildrand hin und durch die beschränkte Zahl der dargestellten Personen. Ähnlich wie beim Fußwaschungsraum erfolgt hier eine Verbindung vom Innenraum mit Außenraum (Abb. 14a), wobei hier aber eine Verbindung des Palasts nicht mit einer Stadtlandschaft, sondern mit der Landschaft des ihn umgebenden Hügels erfolgt und zwar durch den im Rundbogen (mit Rundgiebel) der (mit Horizontalschraffuren und mit Häkchen dargestellten) Umfassungsmauer der Palastanlage zu sehenden Arbeiter (mit Tragkorb und Stock) – ein Hinweis auf diesen Palast als „Villa suburbana“. Was die von Schäufelin dargestellte Architektur der Halle des Palasts betrifft, so muss von deutlichen manieristischen Details dieser Architektur gesprochen werden, da jedes Kapitell etwas anders dargestellt ist und sogar doppelte Kapitelle vorkommen („Architekturphantasien“). Hiezu gehört aber vor allem auch die innerbildliche Umrahmung dieses Holzschnitts (siehe vorher). Auffallend ist aber das „Verschwinden“ des zwölften Apostels hinter dem Piedestal in der Mittelachse (im Bildvordergrund) (siehe später).

Wie es der offensichtliche „Brot und Weinträger“ geschafft hat, in den oberen Teil der Halle zu gelangen, bleibt rätselhaft, da eine Treppe in der linken Bildhälfte, die in den oberen Teil der Halle führt, Schäufelin nicht dargestellt hat.

Ungewöhnlich ist, dass in erhöhter Position alle diese Präsentationen in der nach allen Seiten offenen und sehr hohen Halle in der linken Bildhälfte – fast schon am Bildrand – durch den Verantwortlichen des Küchenbetriebs (siehe dessen über der Küchenschürze angehängtes Messer) unauffällig beobachtet werden. Seine Funktion kann man aus dem Umstand erschließen, dass Schäufelin bereits in seinem um 1515 geschaffenen Ulmer Gemälde (Abb. 10) eine ähnliche Darstellung eines Mundschenks, aber nicht in erhöhter Position und mit anderer Draperie wählte; insbesondere sind die Kopfhaltung und die Blickrichtung (der Blick ist zu Boden gesenkt) ident. Dieser Verantwortliche wird im Zeitkostüm dargestellt, wobei sein

Kopf (mit Renaissancekappe) im strengen Profil, sein Körper aber sonst im Dreiviertelprofil gezeigt werden.

Dieser Riesenholzschnitt zeichnet sich durch die Zweizonigkeit der Darstellung aus. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass diesbezüglich als teilweise Anregung auch Israhel van Meckenem's Werk „Der Tanz am Hofe des Herodes“, (Abb. 13) diene, da Israhel van Meckenem oft mehrszenige Darstellungen wählte (so auch hier). (Näheres in Kapitel XI). Während die Szene des Abendmahls im Werk Schäufelins im Vordergrund in der unteren Zone mit drei interessierten Zuschauern bzw. Zuhörern in größerem Maßstab dargestellt ist, werden in der oberen Zone die zwei weiteren religiösen Szenen, nämlich die des Abendmahls und die Fußwaschung Christi, in kleinerem Maßstab dargestellt. Es handelt sich hier also um eine bühnenmäßige Aufführung, wobei keiner der Apostel einen Nimbus trägt und alle als Alltagsmenschen in Zeitkostümen zu sehen sind. Zu erkennen sind im Vordergrund nur mehr Judas mit dem Geldbeutel und Petrus sowie Christus mit dem Kreuznimbus. Auf Christus weisen auch die Kerze im Kerzenhalter und das Ehrentuch auf der Brüstung des Vordergrunds sowie der Baldachin der linken Hintergrundszene hin. Die Christus-Johannes-Gruppe fehlt in der Vordergrundszene und der Abendmahlstisch des Vordergrunds ist fast leer; es fehlen vor allem der Abendmahlskelch und die Schale mit dem Lammbraten als Erinnerung an das Passahmahl. Der Ort der Aufführung – die großräumige und nach allen Seiten offene Halle eines Palasts – hat einen profanen Charakter. Die Darstellung der räumlichen Verhältnisse dieser Halle basiert auf dem Durchblickssystem. Durch den Blick durch Bogenportale und durch das dargestellte Kommen und Gehen von Lieferanten, die sich noch bzw. nicht mehr auf den Stiegen des Palasts befinden, durch die Präsentation des Verantwortlichen für den Küchenbetrieb, alles dies dargestellt fast immer an den Bildrändern, hat Schäufelin versucht, Tiefenwirkung zu erzielen. Während hier wie in den frühen Abendmahlsdarstellungen Schäufelins in Holzschnitten in den Gebäuden die Wände nach wie vor kahl sind, wirkt die hier erstmals vorhandene Monumentalarchitektur eines Palasts durch die Rosetten-Kassettendecken und die häufig vorkommenden Säulen mit Kapitellen mit darauf aufgesetzten größeren Blumenschalen und umfasst mehrere Figurengruppen. Während in den bisherigen Graphikwerken Schäufelins bei den Abendmahlsdarstellung die Apostel noch in kuttenartigen Gewändern präsentiert

wurden, die meist in langen Röhrenfalten herabfallen, und die Apostel fast nie eine Kopfbedeckung tragen, tragen zur Aktualisierung des Geschehens hier nun die Apostel individuelle Renaissanceroben, wobei die Köpfe der Apostel mit den Renaissancekappen hier im Profil gezeigt werden, um die Wirkung zu erhöhen. Jeder Apostel ist hier sehr individuell dargestellt. Besonders fällt aber bei diesem Spätwerk Schäufelins der Umstand auf, dass in der Vordergrundszene erstmals zwischen den Aposteln keinerlei Kommunikation erfolgt und eine vertrauliche Gestik nur in der rechten Hintergrundsszene erfolgt und dann in der Vordergrundszene zwischen Judas und dem Nachbar-Apostel in der Weise präsentiert wird, dass letzterer seinen Arm freundschaftlich auf dessen Schulter gelegt hat.

Bisher ungeklärt in der Literatur blieb aber, welche Szene des Abendmahls Christi hier nun im Vordergrund dargestellt ist. Sicher ist nur, dass Christus und nur zehn Apostel an der Abendmahlstafel sitzend präsentiert werden und zwar links sowie rechts von Christus jeweils fünf Apostel und dass hierzu noch ein Apostel hinzukommt, der – mangels Sitzgelegenheit – in der Nähe der Abendmahlstafel stehen muss. Als kleine ikonographische Besonderheit hat der Apostel ganz links an der Schmalseite des Abendmahlstischs seinen linken Fuß auf einem Schemel aufgestützt. Von diesen nur elf Aposteln fällt der Apostel an der Schmalseite des Abendmahlstischs in der rechten Bildhälfte auf, der deutlich sichtbar einen Beutel, offensichtlich einen Geldbeutel, der am Gürtel angehängt ist, trägt und dessen rechte Hand überdeutlich in Richtung dieses Beutels zeigt. Der Nachbar-Apostel mit der Renaissance-Schirmkappe hat seine linke Hand freundschaftlich auf dessen Schulter gelegt. Die Frage stellt sich somit, ob der Apostel mit dem Geldbeutel trotz der Gesamtzahl der sichtbar dargestellten elf Apostel der Verräter Judas ist. Arndt und Moeller sind der Ansicht, dass die vertrauliche Nähe und die Geste des Nachbar-Apostels sowie der „Gesamtzusammenhang“ des Geschehens entschieden gegen die Annahme sprechen, dass dies der Verräter Judas ist.⁵⁴ Dazu ist zu sagen, dass in Hinblick auf den Umstand, dass in der Vordergrundszene nur elf Apostel zu sehen sind, dies auch nach meiner Ansicht nach zunächst gegen die Annahme spricht, dass der dargestellte Apostel Judas ist. Man müsste daher annehmen, dass Judas die Abendmahlsszene bereits eiligst verlassen hat, wie dies im Abendmahlswerk von Dürer (datiert mit 1523) ja tatsächlich der Fall ist.

⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 210.

Albrecht Dürer hat bereits im Jahre 1523 – also erst circa zehn Jahre vorher- eine Abendmahlsdarstellung in einer Druckgraphik geschaffen, bei der ebenfalls ein Apostel dem Nachbar-Apostel, und zwar Petrus, in ähnlicher Weise freundschaftlich bzw. vertraulich die Hand auf die Schulter gelegt hat (Abb. 23.). Die Handgeste des Nachbar-Apostels beim genannten Werk Schäufelins, das ebenso wie das genannte Werk Dürers vom Jahre 1523 ein Alterswerk ist, spricht also noch nicht gegen die Feststellung, dass die dargestellte Person Judas ist. Die Nähe zu Judas ergibt sich für den Nachbar-Apostel schon daraus, dass an der Abendmahlstafel zu wenig Sitzplätze vorhanden sind, sodass sogar ein Apostel in der Nähe der Abendmahlstafel, und noch dazu ganz am Rande der Szene stehen muss. Außerdem kommt im vorliegenden Werk Schäufelins eine ähnliche freundschaftliche Gestik auch in der Fußwaschungsszene im hinteren Teil der Halle vor, bei der ebenfalls ein Apostel dem Nachbar-Apostel – hier aber seine rechte Hand – auf dessen Schulter gelegt hat.

Den „Gesamtzusammenhang“ als Argument sehe ich nicht. Dafür, dass hier Judas gemeint ist, spricht die Tatsache, dass hier sein Geldbeutel von Schäufelin in ikonographisch üblicher Weise dargestellt ist und noch dazu Judas rechte Hand ganz unnatürlich, aber besonders deutlich, fast bis zu dem auf dem linken Oberschenkel aufliegenden Geldbeutel reicht. Da der Geldbeutel ohnedies am Gürtel mit einem Art Seil mit Metallteilen, also sicher, befestigt ist, kann man diese Handhaltung des Judas nur als sehr besorgt um das Schicksal seines Geldbeutels bezeichnen. Das am Geldbeutel angebrachte Kurzsword dient offensichtlich dem gleichen Zweck. Diese Darstellungsweise ist daher von Schäufelin bewusst so gewählt worden und entspricht auch vollkommen seinem erzählerischem Stil. Überdies ist Judas jedenfalls in allen Darstellungen im Werk Schäufelins separiert oder mindestens am Rand des Abendmahlstischs dargestellt. Hinzu kommt, dass schon der Meister des Hausbuches⁵⁵ in seinem Abendmahlsgemälde (Abb. 57) am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts Judas am Rande des Abendmahlstischs in gelbem Gewand und als Einzigen ohne Nimbus, nicht nur mit dem Attribut des (sehr hell beleuchteten) Geldbeutels, sondern ebenfalls schon mit einem Kurzsword darstellt. Die Blicke des Judas richten sich auffällig auf dieses Kurzsword und Judas hält nicht nur dieses, sondern auch den Geldbeutel, mit seiner linken Hand. Seine rechte Hand hat er auf das Kurzsword

⁵⁵ Vgl. Butzkamm 1990, S. 50.

gelegt, wobei aber einige Finger der rechten Hand auf seiner linken Hand „ruhen“. Dieses Kurzschwert ist daher nach wie vor kein Attribut für Judas, stellt aber jedenfalls keine diesbezügliche Neuschöpfung Schäufelins für die Darstellung des Judas dar. Ich bin daher – im Gegensatz zu Arndt und Moeller – überzeugt, dass hier Schäufelin in der Abendmahlsrunde des Vordergrunds Judas dargestellt hat und zwar an der rechten Schmalseite des Abendmahlstischs.

Somit sind an der Abendmahlstafel Christi nur elf Apostel neben Christus zu sehen, wobei Judas noch anwesend ist. Dass Schäufelin den zwölften Apostel aus „künstlerischer Freiheit“ nicht dargestellt bzw. einfach „vergessen“ hat, schließe ich schon deshalb aus, da es sich hier zwar um ein Alterswerk Schäufelins, aber bei weitem nicht um das graphische Letztwerk des Künstlers handelt und ich noch dazu bei anderen Werken keine diesbezüglichen Wahrnehmungen gemacht habe – z.B. beim Holzschnitt „Die Erweckung des Lazarus“ (Abb. 10a).

Ich bin überzeugt, dass der zwölfte Apostel sich hinter dem mächtigen Piedestal in der Mittelachse des Holzschnitts befinden muss. Rechts von Christus sieht man einen Apostel und zwischen diesem und dem nachfolgenden Apostel befindet sich relativ viel Platz. Dass hier ein Korb mit Brot z. B. liegen würde, ist ikonographisch nicht denkbar. Zwischen dem nachfolgenden Apostel und dem Apostel mit der Renaissance-Schirmkappe befindet sich nämlich auch kein Apostel, sondern der schwächliche und jüngere Apostel ist hinter diesen zwei Aposteln in „zweiter Reihe“ ganz schmal platziert. Eine ähnliche Platzierung nehme ich auch für einen Platz als zweiten Apostel rechts von Christus mit gutem Grund an, da hier der Zwischenraum zwischen den zwei Aposteln sogar größer ist. Im übrigen ist schon beim genannten Abendmahl Dürers für drei Apostel zu wenig Platz im Raum. An einem doppelt erhöhtem Podium ganz rechts in der rechten Bildhälfte ist ein älterer Mann mit Vollbart postiert, der sehr an Petrus erinnert und sehr aufmerksam ein Buch liest. Dass dies nicht der zwölfte Apostel sein kann, schließe ich daraus, dass es bei einer Ansprache des Christus nicht denkbar ist, dass sich ein Apostel wie Petrus einfach schon vorher vom Abendmahlstisch – wenn auch mit Entschuldigung – entfernt hat, noch dazu um in Ruhe lesen zu können. Schäufelin hat daher hier diesen am Podium sitzenden, älteren und unbekannten Mann nur zur szenischen Bereicherung und vor allem zur Erreichung der Tiefenwirkung der

Darstellung als Randfigur an einem Podium und am Rande eines mächtigen Pfeilers des Palasts im Sinne der Durchblickssystems postiert.

Unter Berücksichtigung auch des Umstands, dass der Brotkorb und die Kommode im Vordergrund des Bilds zwar sichtbar dargestellt sind, aber beide deutlich angeschnitten sind, ist für mich erwiesen, dass der im Bilde nicht sichtbar dargestellte zwölfte Apostel hinter dem ja relativ breiten Piedestal in der Mittelachse seinen Platz gefunden hat. Für diesen Sachverhalt spricht auch, dass von Schüpfelin links von Christus (vom Betrachter aus gesehen) sechs Apostel und rechts von ihm sicher auch sechs Apostel – schon aus Symmetriegründen – konzipiert wurden. Als schwierigstes, bisher ungelöstes, Problem erwies sich die Beantwortung der Frage, welche Szenen des Abendmahls Christi im Vordergrund und in der linken Hintergrundszone des Riesenholzschnitts des Abendmahls nun Schüpfelin darstellte. Dass er in der rechten Hintergrundszone die Fußwaschung Christi darstellte, wurde ja von keinem Autor bestritten und wird auch von mir anerkannt.

Nun zunächst zur Vordergrundszone: Schüpfelin stellte zwischen Christus, der schon himmelwärts blickt, und Judas, der starr und geradeaus in die linke Bildhälfte blickt, keinerlei Blickkontakt her. Die Vorbereitung des Altarsakraments ist noch nicht sehr weit gediehen, da nur Brot (im Korb) und Wein (in der schmalen Weinkanne) im Vordergrund des Bilds vorbereitet sind. Der Nachbarapostel neben Judas hat äußerst freundschaftlich seinen linken Arm auf die linke Schulter des Judas gelegt. Aus allen diesen Umständen muss ich feststellen, dass hier von Schüpfelin erst der Beginn der Rede des Christus in der Abendmahlsgesellschaft dargestellt ist. Da Schüpfelin gern neue Darstellungen wählte (wie Dürer) und er ja auch hiezu fast schon gezwungen war, um oftmalige Wiederholungen der ja meist religiösen Szenen zu vermeiden, ist dies auch nicht besonders überraschend. Dass überdies von Christus den Aposteln in der Abendmahlsrunde noch nichts dramatisches, aufregendes gesagt wurde, sieht man daher auch sehr deutlich an den Mienen der Teilnehmer, die man jedenfalls als nicht erregt bezeichnen kann; man hat auch nicht den Eindruck, dass alle Teilnehmer angestrengt der Rede Christi lauschen. Durch den Umstand, dass Judas dargestellt ist, ist damit auch auszuschließen, dass hier die Darstellung des Liebesgebots Christi dargestellt ist.

Es fällt hier auf, dass kein einziger Apostel Christus ansieht, und dass diese in der Mehrzahl mit sich selbst beschäftigt sind. Schäufelin stellte hier Gruppenportraits der Apostel vor. Es fehlen hier sowohl die Darstellung der Speisung des Verräters als auch das Ruhen des Lieblingsjüngers an der Brust Christi („Christus-Johannes-Gruppe“), also zwei unentbehrliche Motive der abendländischen Abendmahlsikonographie, falls nicht die Einsetzung des Altarsakraments darzustellen war (wie im Abendmahlsaltar des Dierc bouts, Abb. 12). Die Vordergrundszone des Abendmahls ist daher die religiöse Szene des Riesenholzschnitts Schäufelins, die am wenigsten narrativ ist.

Nun zur linken Hintergrundszone:

Hier ist die Situation eine andere. Hier befindet sich - zum Unterschied von der religiösen Szene des Vordergrunds – Johannes an der Brust des Herrn, Schäufelin hat daher hier die Christus-Johannes-Gruppe dargestellt. Dass Schäufelin aber hier nicht alle Apostel darstellt, sondern nur acht, erklärt sich zunächst aus dem Umstand, dass hier das Rundbogenportal den Raum und damit die genaue Darstellung anschneidet. Das Einführen in die zwei Hauptszenen im oberen Teil der Halle durch jeweils einen Rundbogen bedeutet aber für mich auch, dass Schäufelin sich an einer weiteren Anregung Israel van Meckenems orientiert haben könnte (siehe später und die Abb. 64). Der Blickkontakt zwischen dem im strengen Profil dargestellten Judas, bei dessen Draperie Schäufelin einen Geldbeutel sichtbar im Bild dargestellt hat, und Christus (mit Kreuznimbus) ist sehr intensiv und deren rechten Hände berühren sich schon fast. Diese Darstellung Schäufelins zeigt die Ankündigung des Verrats Christi durch Judas. Hinzu kommt, dass Christus hier vor einem Baldachin und nicht mehr nur vor einem Ehrentuch (wie in der Vordergrundszone) dargestellt ist. Ferner sieht man schon vor dem Abendmahlstisch im Dreifuß-Kühlbottich eine Abendmahlskanne mit dem gekühlten Wein für das dann kommende, nun schon protestantische, Abendmahl vorbereitet. Dies ist daher die Darstellung des Abendmahls. Ferner bringt gerade ein Bote in einem voll angefüllten Korb den unbekannten Inhalt (vermutlich Brot) in den mit einer Rosetten-Kassettendecke versehenen Abendmahlsraum, der hier also kein Saal ist und somit in dieser Hinsicht den traditionellen Darstellungen dieser Zeit entspricht. Die Darstellung des Boten in einer Nebenszene ist eine Zutat von Schäufelin, der gerne bekannte szenische Darstellungen phantasievoll „erweitert“. In der Abendmahlsrunde spricht man miteinander und überdies hält ein Apostel, nämlich

der Apostel rechts von Christus, ein Gefäß (offensichtlich mit Rotwein) in die Höhe und spricht mit dem Nachbarn – eine sehr traditionelle Darstellung dieser Zeit. Der mit auffallender Schirmmütze versehene Apostel rechts am Bildrand – auch in strengem Profil dargestellt – zeigt schon mit dem Finger auf den gegenüber von ihm befindlichen Verräter Judas. Mit diesen zwei Aposteln, in strengem Profil und immer am Bildrand postiert, führt Schüpfelin in diese Darstellung ein. Der Umstand, dass oben das Haupt des Judas nicht mit der üblichen Haarpracht (siehe die Vordergrundszone) dargestellt ist, lässt sich dadurch erklären, dass hier ein Fehler des Holzschneiders vorliegt. Die zwei Hauptszenen sind hier somit von Schüpfelin im Hintergrund dargestellt, während sich die Szene des Vordergrunds nur als Neben- bzw. Vorbereitungsszene darstellt.

Dies erinnert (Abb. 61) sehr an den Kupferstich B 71 „Ecco homo“⁵⁶ von Lucas van Leyden, der 1510 datiert ist (siehe die Inschrift auf dem Steinblock in der rechten Bildhälfte) und der in einer ähnlichen Zweizonendarstellung die Volksmenge (unterteilt in mehrere Gruppen) im Vordergrund mit relativ großen Figuren zeigt, während die Hauptszene auf einer von vorne nur über eine mehrstufige Treppe zu erreichenden Bühne in viel kleinerer Größe die Protagonisten des „Ecco homo“ in der Hauptszene zeigt. Den Hintergrund bildet eine breit angelegte Architekturlandschaft (siehe hierzu später).

Es ist ein Werk, das Schüpfelin ein weiteres Einkommen –neben dem Einkommen aus den besonders zahlreichen Buchillustrationen – zur Sicherung seiner Existenz in der vor allem wegen des starken Rückgangs der Auftraggeber für Maler und Holzschnitzer schwierigen Zeit nach den Ereignissen der Reformation verschafft hat.

Zu lesen ist der dargestellte Riesenholzschnitt entgegen der „Leserichtung“ in der Weise, dass der Betrachter bei der ersten religiösen Hauptszene, nämlich der Fußwaschung Christi, in der rechten Bildhälfte beginnen muss, um über die Vordergrundszone der kommenden Verratsankündigung als Neben- bzw. Vorbereitungsszene zur Ankündigung des Verrats Christi als zweiter religiöser Hauptszene des Hintergrunds zu kommen.

Profan sind die Darstellung der Brot- und Weinlieferung, die über die Treppe des oberen Teils der Halle erfolgt, sowie die Darstellung der zwei Personen des

⁵⁶ Vgl. Kahn 1918, S. 15.

Vordergrunds auf der Treppe, die somit Genreszenen und gleichzeitig Nebenszenen sind.

Schäufelin hat hier die Apostel jeweils im Zeitkostüm und einige auch mit den damals üblichen deutschen Renaissancekappen gezeigt, um es dem Betrachter durch die Aktualisierung des Geschehens zu erleichtern, die dargestellten Szenen mitzuverfolgen.

Festzustellen ist, dass der in der Bibel als Verräter bezeichnete Judas im Vordergrund des Riesenholzschnitts des Abendmahls von Schäufelin nicht als Apostel mit hässlichem oder stärker verschattetem Gesicht oder mit dunklen Haaren dargestellt worden ist, sondern – zwar am Rand des Abendmahltschens sitzend – aber als positive Figur präsentiert wurde, die es auch betreffend Monumentalität mit der Figur des Christus aufnehmen kann. Überdies trägt Judas genau wie Christus nur ein einziges Gewand (zum Unterschied von allen anderen Aposteln – ausgenommen der Nachbarapostel von Judas – die ja Unter- und Obergewand tragen) und wird dadurch sogar bildmäßig hervorgehoben. Man sieht nur an der von Judas auf der Tischoberfläche gehaltenen Mütze, dass er als erster die Abendmahlstafel verlassen wird – ein weiterer Hinweis, dass hier Judas dargestellt ist. Ungewöhnlich ist die Darstellung des Vordergrunds des Abendmahls und der Fußwaschung Christi in der großen und nach allen Seiten offenen Halle eines Palasts. Der religiöse Charakter der Darstellung des Abendmahls im Vordergrund ist aber reduziert, da von den Protagonisten zweifelsfrei neben Petrus und Judas nur Christus durch seinen Kreuznimbus zu erkennen sind, wobei die im Vordergrund zu sehende Kerze auf ihn Bezug nimmt.

Typisch für die Darstellung ist jedenfalls der Umstand, dass die dargestellten Personen und die diese umgebende Architektur eine Einheit bilden, und ferner die Zweizonigkeit, wobei aber die Vordergrundszone des Abendmahls größer dargestellt wird, und nur diese hat noch dazu gleich drei interessierte Zuschauer, die zugleich Zuhörer sind. Zugleich ist diese die Theaterbühne für die in der Halle spielenden Szenen des Hintergrunds, wobei nicht zufällig durch die an der Decke befindlichen Festons, durch die Zahl der Säulen, durch ein Kopfmedaillon, und nicht zuletzt durch Rosetten-Kassettendecken sehr deutlich darauf hingewiesen wird, dass hier nicht irgendeine Halle irgendeines Palasts vorliegt, sondern dass hier Bühne des Geschehens

die prächtige Halle eines großen Palasts mit Aussicht sowohl in eine Stadtlandschaft als auch in eine hügelige Landschaft ist. Schäufelin wollte hier sichtlich einen italienischen Palast in der Art einer „Villa suburbana“ zeigen, also eines Palasts in der Nähe einer Stadt – man beachte den Ausblick zur Stadtmauer sowie zum Stadttor – aber doch schon auf dem Lande und zwar offensichtlich schon am Rande eines Hügels – man beachte nur den Mann mit Korb und Gehstock im Rundbogentor der Umfassungsmauer des Palasts, der gerade unterwegs ist, um seinem Beruf nachzukommen. An Einrichtungsgegenständen des Palasts sind zwar fast nur die jeweiligen Abendmahlstische vorhanden, wobei der Abendmahlstisch des Vordergrunds nicht ganz bildparallel ins Bild gebracht ist, und er Pfeiler (aus Holz) hat. Es herrscht in diesem Alterswerk Schäufelins aber nicht wie in fast allen seinen älteren Abendmahlsdarstellungen der Eindruck eines extrem kahlen Interieurs vor, wie dies übrigens noch deutlicher beim Abendmahlswerk Dürers des Jahres 1523 der Fall ist (Abb. 23). Als Gegensatz hiezu steht aber fest, dass die Protagonisten hier sehr individuell dargestellt sind, wobei aber als Spätstil Schäufelins die Interaktion der Personen des Vordergrunds derart generell extrem gering ist, ja dass jeder der so variantenreich kostümierten Personen – im Gegensatz zu allen früheren Werken Schäufelins – in eine andere Richtung blickt. In diesem Zusammenhang ist ein Vergleich mit einem viel später entstandenen Werk des Lucas Cranach d. J., nämlich des Abendmahls, das 1565 zu datieren ist (Abb. 27), in der evangelisch-lutherischen Schlosskirche von Dessau interessant:

Als Apostel fungieren hier bekannte Vertreter der Reformation, sowie rechts von Christus sogar der Bruder des Stifters Joachim von Anhalt, nämlich Georg von Anhalt, der sogar die Stelle des Johannes einnimmt („Sakrale Identifikationsporträts“).⁵⁷ Ferner kniet hier im Vordergrund des Bilds vor dem Abendmahlstisch der Stifter in betender Stellung und überdies ist im Gemälde in der rechten Bildhälfte auch der Maler selbst als Stehfigur und zwar noch dazu im Vordergrund des Bilds als Mundschenk fast zur Gänze im Profil dargestellt. Statisch aufgereiht und isokephal dargestellt befinden sich im Hintergrund der Abendmahlsszene hier gleich fünf Zuschauer als unauffällige Beobachter des Geschehens und ein sechster Zuschauer ist gerade im Kommen oder gerade im Gehen. Die Szene mit dem Thema der

⁵⁷ Vgl. Staatliche Museen zu Berlin 1983, S. 370.

Verratsankündigung Christi spielt in einem Saal mit einer Kassettendecke und Christus ist hier in der Bildmitte vor einer mächtigen Säule, die als Hoheitssymbol auf seine besondere Stellung hinweist, postiert. Lucas Cranach d.J. hat sich in diesem Abendmahlungsgemälde somit wesentlich weiter als Schäufelins von der ikonographischen Tradition entfernt. Im Vergleich zum Riesenholzschnitt Schäufelins fällt auf, dass auch hier die Personen sehr individuell dargestellt sind, alle Personen Cranachs von Starrheit geprägt sind, alle in eine andere Richtung blicken, – die fünf Zuschauer des Hintergrunds ausgenommen – und die Gestik – soweit überhaupt vorhanden – angesichts der schrecklichen Ankündigung Christi, dass der ihm gegenüber an der Abendmahlstafel anwesende Judas ihn sehr bald verraten wird, extrem zurückhaltend, somit nicht dem Anlass entsprechend.

Das kühl wirkende Interieur des Raumes der Abendmahlsdarstellung des Lucas Cranach d.J. unterscheidet sich in der Wirkung trotz der kostbaren Kassettendecke der kannelierten, korinthischen Säule des Mittelgrunds des Bilds, der ornamentierten Bank des Vordergrunds und des prunkvollen Rundbogenportals (mit Dreiecksgiebel) des Hintergrunds deutlich vom Interieur des Palasts des Schäufelins.

Während bei Dürer die Mehrszenenbilder des Spätmittelalters nur mehr bei einigen Frühwerken aufscheinen (siehe hiezu die Holzschuhersche Beweinung Christi, Abb. 26, mit einer Nebenszene, einem Werk⁵⁸ von „um 1498“), somit diese Zeit von Dürer bald überwunden ist, ist gerade Schäufelin zu diesen Darstellungen in vielen seiner Alterswerke, so auch im genannten Riesenholzschnitt zu dieser spätgotischen Tradition gleich mit drei religiösen Szenen und zwei profanen Nebenszenen zurückgekehrt, somit ist diese Darstellung aus der Zeit nach Dürers Tod (Dürer ist 1528 gestorben) in dieser Hinsicht eine spätgotische, rückschrittliche Darstellung. Abweichend hiezu hat Schäufelin aber doch schon Elemente der Renaissance durch die Darstellung der Personen im Zeitkostüm der deutschen Renaissance in einer Halle, die in der Architektur schon deutlich Elemente des Manierismus aufweist, somit ist er in dieser Hinsicht schon weiter als Dürer.

Geklärt wurde der Grund für den Umstand, dass im Vordergrund des Bilds einige der beim Abendmahl sitzenden Apostel Kopfbedeckungen tragen. Schäufelin hat diesbezügliche Anregungen aus der Kunst der Niederländer übernommen. Im

⁵⁸ Vgl. Winkler 1957, S. 84.

Ölgemälde eines unbekannten flämischen Meisters (Abb. 56), das die Mahlzeit der Herren von Liere zu Antwerpen zeigt, mit 1523 (am Rahmen)datiert ist, dessen Größe 0,995 x 1,85 m beträgt⁵⁹ und das die profane Umsetzung des Abendmahls Christi zeigt, tragen alle eine Kopfbedeckung und zwar jeder in Form eines Baretts. Dies war damals in Flandern offensichtlich nicht ungewöhnlich. Mittelpunkt dieser Tischgesellschaft war vermutlich der Bürgermeister von Antwerpen, Arent van Liere, mit seinen Brüdern. Dieses Gemälde (im Centraal Museum in Utrecht), könnte Anreger für das spätere holländische Gruppenporträt gewesen sein.

Der genannte Riesenholzschnitt Schäufelins stellt eine Entfernung von der ikonographischen Tradition hinsichtlich Darstellung des Abendmahls Christi dar und zeigt Profanisierungstendenzen, da:

Darstellungsort eine große Halle eines Palasts und nicht mehr ein kleiner Raum bzw. ein kleiner Saal ist, ferner der Abendmahlstisch der Vordergrundszone, große Schubladen beinhalten darf.

Ikonographisch ungewöhnlich sind die zusätzlich zu den Abendmahlsdarstellungen als religiöser Szenen, dargestellten Genreszenen Schäufelins, da hier zur „Verlebendigung des Geschehens“ sowohl auf der Vordergrund- als auch auf der Hintergrundbühne Personen gezeigt werden, die zur Abendmahlshalle unterwegs sind. Der Vergleich mit anderen Riesenholzschnitten und Holzschnitten des vierten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts ergab, dass Schäufelin die Zweizonendarstellung beibehielt. Ebenso wurde die Darstellung mehrerer Szenen in einem Holzschnitt (z.B. bei der Erweckung des Lazarus, der Versuchungen Christi usw.) bei allen Werken dieses Spätstils von Schäufelin beibehalten, wenn es sich um die Darstellung einer religiösen Historie handelte.

Im Sinne der Aktualisierung des Geschehens wurden auch alle handelnden Personen jeweils im Zeitkostüm der deutschen Renaissance dargestellt, wobei von Schäufelin auf die Genauigkeit der Darstellung der Zeitkostüme großer Wert gelegt wurde.

⁵⁹ Vgl. Kauffmann 1970, S. 198.

XI. Anregungen für Schäufelins Riesenholzschnitt des Abendmahls

Hans Schäufelin hat Anregungen als Geselle in der Werkstatt Albrecht Dürers in Nürnberg aufgenommen und hier vor allem Kopien nicht nur vom Genannten, sondern auch von anderen Künstlern in der dort vorhandenen Mustersammlung kennengelernt und ferner auch Anregungen durch seine künstlerische Tätigkeit bei Hans Holbein d. Ä. in Augsburg erhalten.

Im Riesenholzschnitt des Abendmahls Schäufelins finden sich Anregungen aus dem Kupferstich B9 mit dem Gastmahl des Herodes („Der Tanz am Hof von Herodes“) von Israhel van Meckenem aus der Zeit um 1495 (Abb. 13).⁶⁰ In diesem Werk mit Darstellungen aus dem Alten Testament finden sich nicht nur die Darstellung der (hier vorliegenden) Hauptszene, nämlich der Tanzszene am Hofe des Herodes, im Vordergrund des Bilds, sondern zugleich auch die Darstellung zweier (hier vorliegenden) Nebenszenen im Hintergrund des Kupferstichs, nämlich die Enthauptung des Hl. Johannes des Täufers, und die Präsentation seines Haupts beim Mahl mit Herodes. Die Wertigkeit bzw. Bedeutung der Szenen ist hier also gerade umgekehrt gegeben. Auch hier ist die starke Hervorhebung der Zweizonigkeit des Werks – hier eines Kupferstichs – die durch den Abschluss des Vordergrunds durch eine Bank mit darüber gelegten Tüchern bewirkt wird, gegeben. Auch hier wird die Vordergrundszone beobachtet – allerdings nur durch einen Zuschauer – aber hier zusätzlich noch am linken Bildrand – durch einen Bewaffneten mit einer Hellebarde überwacht. Fast alle Tanzenden tragen phantasievolle Kopfbedeckungen. Durch das Sichtbarmachen einer dreistufigen Treppe am rechten Bildrand ergibt sich auch nicht nur der Eindruck von Tiefenräumlichkeit, sondern die Verdeutlichung, dass sich die zwei Nebenszenen im oberen Teil der Halle eines Palasts ereignen. Der Tisch in der zweiten Nebenszene hat hier vier Säulen als Tischbeine – bei Schäufelin sieht man ja beim Abendmahlstisch zwei Pfeiler – und alle Personen der zwei Nebenszenen – auch die bei Tisch – tragen Kopfbedeckungen. Menachem hat hier aber die Treppendarstellungen deutlicher als Schäufelin dargestellt, da ja Schäufelin in der

⁶⁰ Vgl. Metzger 2002, S. 89.

linken Bildhälfte den Zugang zur oberen Halle vorbei am etwas höher Postierten, nämlich dem Verantwortlichen des Küchenbetriebs, sehr undeutlich zeigt, da hier die unteren Stufen der Treppe nicht sichtbar sind und die oberen Stufen der Treppe in der linken Bildhälfte bei einer ovalen Wandvertiefung enden, somit vor einer Nische, die als Tiefenabschluss dient. In der linken Bildhälfte des Werks von Meckenem ist die Enthauptung des Hl. Johannes durch den über eine Treppe erfolgenden Zugang ins Freie, der durch eine Säule flankiert wird, deutlich zu sehen. So sieht man hier in der linken Bildhälfte durch den Ausblick ins Freie die soeben erfolgte Köpfung Johannes des Täufers durch den mit einem Schwert Bewaffneten sowie in der rechten Bildhälfte einen Diener, der soeben von der Küche kommend, einen Küchentopf durch einen dunklen und schmalen Gang zur Tafel des Herodes bringt. Beide Nebenszenen werden wieder in der linken Bildhälfte durch einen weiteren Bewaffneten, in der rechten Bildhälfte durch den „Ess-Zeremonienmeister“ überwacht bzw. beobachtet. Schäufelin hat viel von diesem erzählerischen Stil dieses Werks Meckenems übernommen. Ferner sind auch hier alle Personen im Zeitkostüm zu sehen, somit erfolgt auch hier die Aktualisierung des Zeitgeschehens. Schäufelin könnte diese Darstellung Meckenems aus dem Alten Testament als Anregung für die Darstellung von Szenen des Neuen Testaments, nämlich das Abendmahls und der Fußwaschung Christi, verwendet haben. Im Kupferstich Meckenems erfolgt zwar eine Bewegung durch die im Vordergrund des Bilds ein – offensichtlich – Menuett Tanzenden, die ziemlich groß dargestellt sind, jedoch wird die Architektur nur dürftig dargestellt. Der Treppenaufgang in die obere Halle und die Säule in der linken Hintergrundszene sind zwar deutlich zu sehen, jedoch ist das Gewölbe – abgesehen von einem Gewölbeteil der Hintergrundszene der linken Bildhälfte – nicht zu sehen. Dieses fehlende bzw. stark angeschnittene Gewölbe vermeidet Schäufelin im Riesenholzschnitt des Abendmahls. Schäufelin zeigt in diesem Werk nicht nur etliche Säulen, sondern vor allem die Rosetten-Kassettendecken und Tonnengewölbe eines Palasts, in dem seine Szenen Bühnenwirksam spielen. Beim Tanz am Hofe des Herodes wirkt Bühnenwirksam vor allem der zwei Drittel des Sticks einnehmende Vordergrund der Tanzszene mit den großen Figuren der Tanzenden, während bei Schäufelin der gesamte Palast mit den Vorder- und Hintergrundszenen theatermäßig vorgeführt wird, da vor allem auch für die Vordergrundbühne nicht so viel Platz geschaffen wurde. Trotz der viel kleineren

Vordergrundbühne wird der Blick des Betrachters von Schäufelin sofort auf diese Vordergrundbühne und hier vor allem auf Christus gelenkt, da hier gleich drei Personen Christus bei seiner Rede höchst interessiert zuschauen und zuhören. Man beachte nur die Körperwendungen der Genannten und zwar vor allem deren Kopfwendungen hin zu Christus und überdies den Greis in der linken Bildhälfte, der zusätzlich noch beide Arme auf die Brüstung gelegt hat, um noch besser sehen und hören zu können. Meckenems Zuschauer am linken Bildrand hat zwar ebenfalls beide Arme auf dem linken Teil der übers Eck gestellten Sitzbank, über die ein Tuch herabhängt, gelegt, um das Geschehen besser sehen zu können, doch ist aus seinem Gesichtsausdruck, der als phlegmatisch zu bezeichnen ist, ein geringes Interesse am Geschehen zu entnehmen. Der Bewaffnete neben ihm befindet sich hinter der Sitzbank, sieht nicht in Richtung der Tanzszene und ist offensichtlich der Meinung, dass hier in diesem Palast nichts Unerwünschtes geschehen könne. Interessant ist, dass hier in diesem Werk Meckenems offensichtlich nur zwei Personen sprechen, nämlich König Herodes – siehe dessen Sprechgestus- und der darauf Antwortende am rechten Bildrand. Dies ist in Hinblick auf die viel größere Anzahl von Personen dieses Kupferstichs jedenfalls sehr wenig und damit sehr auffällig. Dieser Ort der Darstellung, nämlich ein Palast, wurde daher offensichtlich von Schäufelin als Sujet für seinen Riesenholzschnitt übernommen, da hier im Vordergrund nur Christus spricht und bei den Hintergrundszenen in der linken Bildhälfte vor allem nur Christus und Judas sprechen – man beachte deren Sprechgestus – und in der rechten Bildhälfte Christus und Petrus und dann auch ein weiterer Apostel im Hintergrund des Geschehens.

Es gibt aber noch ein weiteres Werk Israhel van Meckenems (Abb. 64), das eine Anregung für den Riesenholzschnitt Schäufelins gebildet haben wird. Es ist dies als erstes Blatt der Großen Passion der Kupferstich Nr. 55⁶¹ mit dem Titel „Die Fußwaschung, das Abendmahl und das Gebet am Ölberg“, dessen Größe 208: 146mm beträgt. Dieser Kupferstich trägt das Monogramm des Künstlers, nämlich I.M.. Die Datierung wird unterschiedlich beurteilt, nämlich mit 1474-1479 bzw. 1475-1485.⁶² Im Vordergrund dieses Kupferstichs zeigt Meckenem durch den Blick durch ein

⁶¹ Vgl. Geisberg 1905, S. 47.

⁶² Vgl. Schnack 1979, S. 13.

Rundbogenportal die Fußwaschung durch Christus. Zum Unterschied zur Fußwaschung im Riesenholzschnitt Schäufelins ist hier betreffend Petrus die Fußwaschung beendet und es wird hier bereits das Abtrocknen des rechten Fußes des Petrus mit einem Tuch durch Christus gezeigt. Ferner treten hier die weiteren Apostel erst durch eine Tür in diesen Raum des Vordergrunds – bei Schäufelin sind die wenigen, dargestellten Apostel bereits im Raum und weitere Apostel treten nicht hinzu. Die Fußwaschungsszene wird aber jedenfalls auch hier nur ausschnitthaft gezeigt, es sind also auch hier nicht alle Apostel dargestellt. Genau wie im Riesenholzschnitt Schäufelins erfolgt auch in diesem Bild eine mehrszenische Darstellung, da hier im Hintergrund das Abendmahl Christi gezeigt wird, wobei der Zutritt in diesen sehr kleinen Raum wieder durch ein Rundbogenportal erfolgt – wie im Riesenholzschnitt Schäufelins. In dieser Hintergrundszene zeigt Meckenem Christus, der Judas den Bissen reicht, wodurch er als Verräter gekennzeichnet ist. In der ikonographisch üblichen Weise hält wieder der im strengen Profil gezeigte Judas den Geldbeutel in seiner Hand, während Schäufelin ihn an dessen Draperie angebracht zeigt. Das rechteckige Fliesenmuster ist sehr ähnlich wie beim Werk Schäufelins. Die Christus-Johannes Gruppe wird ebenfalls dargestellt, Schäufelin ergänzt nur die Abendmahlsrunde um 1 Apostel auf die Zahl acht, die übliche Zahl der Apostel (12) ist in beiden Fällen nicht erreicht. Das im Hintergrund des Bildes und zum Teil hinter Christus gezeigte Kreuzstockfenster ist ein deutlicher Hinweis auf die Passion Christi – dieser fehlt im gleichartigen Raum des Riesenholzschnitts Schäufelins, dafür ist ein Baldachin vorhanden – als Hinweis auf die Bedeutung Christi. Auch hier trägt beim Abendmahl Christi nur ein Apostel eine Kopfbedeckung, nämlich jeweils der Apostel ganz am rechten Bildrand. Ein Dreifuß-Kühlbottich mit der Abendmahlskanne im Hintergrund ist aber von Meckenem nicht dargestellt.

Als weitere Szene sieht man Judas mit dem Geldbeutel in der Hand, der gerade das Haus verlässt, um Christus zu verraten. Auffallend ist, dass sich Judas noch einmal umblickt – eine sehr ähnliche und jedenfalls seltene Darstellung wählt Schäufelin bereits im Jahre 1511 im Berliner Gemälde (Abb. 9) – siehe P. 2 des VIII. Kapitels dieser Arbeit. Es könnte sich hier um eine frühe Aufnahme der Anregung Meckenems handeln.

Ganz im Hintergrund in der linken Bildhälfte zeigt Meckenem noch eine Ölbergsszene, wobei bereits das Nahen des Judas mit den Soldaten gezeigt wird – als weitere Szene der Passion Christi. Eine Ölbergsszene im Hintergrund des Bilds kommt ebenfalls in einem Gemälde Schüefelins vor und zwar im Gemälde in Ulm von 1515 (Abb. 10, siehe P. 3 des VIII. Kapitels), wird aber von Schüefelin anders dargestellt.

In diesem Werk Meckenems erfolgt der Zugang in den vorderen Raum (mit der Fußwaschungsszene) und in den hinteren Raum (mit der Abendmahlsszene) jeweils durch ein Rundbogenportal. Im Riesenholzschnitt Schüefelins erfolgt der Zugang in die Räume des Hintergrunds (mit den religiösen Hauptszenen der Darstellung) jeweils auch durch Rundbogenportale. Schnack hat zum erstgenannten Werk darauf hingewiesen⁶³, dass diese neue Art der Raumauffassung auf niederländische Einflüsse zurückzuführen ist. So findet eine ähnliche Abtrennung der Räume durch Bogenstellungen wie im genannten Werk Meckenems auch in der niederländischen Tafelmalerei statt, z.B. im rechten Flügel („Die Enthauptung des Johannes“) des Johannesaltars (zu datieren auf Grund einer dendrochronologischen Untersuchung mit 1453⁶⁴ von Rogier van der Weyden (Abb. 65) in Berlin, bei dem ähnliche Durchblicke durch Bogenstellungen in Innen- und Außenräumen dargestellt sind. Überdies wird in diesem Werk von Rogier van der Weyden ebenfalls eine Tischszene, nämlich die Tischgesellschaft des Herodes (letzterer wie Christus in der oberen Halle des Riesenholzschnitts Schüefelins unter einem Baldachin) dargestellt, und zwar ebenfalls nur ausschnittshaft. In Hinblick auf den Riesenholzschnitt des Schüefelin besonders wichtig ist aber bei diesem Werk Rogier van der Weydens die Tatsache, dass das Gastmahl des Herodes in einem Raum seines offensichtlich großen Palasts erfolgt, wobei – genau wie im Riesenholzschnitt Schüefelins – der Ausgang aus dem Palast durch ein sehr großes Portal am Rande der rechten Bildhälfte gezeigt wird. Die Größe dieses Portals kann man deutlich aus der Größe der aus dem Hof durch dieses Portal in den Palastrum hineinblickenden Zuschauer erkennen. Im Eingang in diese Palastanlage des Herodes sieht man ebenfalls einen Mann und die Umgebung der Palastanlage wird von Rogier van der Weyden ebenfalls nur skizzenhaft durch einige Bäume und durch ein ansteigendes Terrain angedeutet – allerdings gleich 2 Mal. Die

⁶³ Vgl. Ebd., S. 17.

⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 126.

Palastanlage des Herodes befindet sich sichtlich außerhalb der Stadt Jerusalem (im Riesenholzschnitt Schäufelins sieht man ja vor dem Palast die Stadtmauer mit Stadttor und die Kirche einer – unbekannten – Stadt, es handelt sich daher hier um einen suburbanen Palast).

Wenn man nun berücksichtigt, dass besonders im fünfzehnten Jahrhundert häufig Werke kopiert wurden, ist anzunehmen, dass Schäufelin sowohl das genannte Werk Meckenems als auch den Johannesaltar in jeweils einer Kopie schon sehr früh kennenlernte, sodass er später dann einige Details dieser Motive mit gewissen Änderungen in seinem Werk darstellten konnte.

Schäufelin hat aber nicht nur aus Meckenems Werk Anregungen für seinen Riesenholzschnitt aufgenommen, sondern bei diesem Alterswerk auch noch bei Dürers Werken. So zeigt das bereits genannte Werk Dürers „Verkündigung an Maria“ aus dem Zyklus „Marienleben“ (Abb.14) unterhalb der Rundbogen des Vorder- und Hintergrunds jeweils eine Verbindung der zwei Pfeiler mit Bohlen. Überdies führen im ersten Raum Oculi unterhalb der Decke in den zweiten Raum. Dieses Bohlenmotiv wurde von Schäufelin, der ja damals bei Dürer als Geselle in dessen Werkstatt in Nürnberg circa vier Jahre gearbeitet hat, später dann aufgegriffen und kunstvoll und besonders gut sichtbar im Riesenholzschnitt verarbeitet. Auch die Oculi unterhalb der Decke tauchen im genannten Riesenholzschnitt Schäufelins wieder auf. Ferner findet die Verkündigung an Maria im Werk Dürers diesmal in einer Halle mit Ausblick ins Freie statt, wobei auch hier auf einem geschlossenen Wandschrank ein Kerzenhalter mit nur einer Kerze aufliegt und zwar erfolgt dies in der linken Bildhälfte. Sowohl das Hallenmotiv als auch das Motiv des speziellen Kerzenhalters hat dann sichtlich Schäufelin in seinem letzten Abendmahlsholzschnitt, eben dem Riesenholzschnitt, aufgenommen.

Als weitere Anregung muss für Schäufelins Riesenholzschnitt aber der Kupferstich B. 71 des Lucas van Leyden mit dem Titel „Ecce homo“ (Abb. 61) von 1510 gelten. Die Darstellung erfolgt wieder in zwei Zonen. Hier wird die untere Zone, die durch eine fast mannshohe Mauer in der Bildmitte und am linken Rand durch die Stützmauer eines Palasts und am rechten Bildrand durch ein Gelände vom Mittelgrund abgegrenzt wird, sichtbar kleiner dargestellt als im genannten Riesenholzschnitt Schäufelins. Der Zugang von vorne in den Mittelgrund wird ganz klar sichtbar durch eine Treppe (mit

Geländer), die gerade von einem jungen Mann begangen wird, ermöglicht. Die Volksmenge im Vordergrund besteht aus mehreren Gruppen, die alle sehr interessiert, aber unterschiedlich dem auf der Bühne im Mittelgrund dargebotenen Schauspiel der Präsentation des gefesselten Christus durch Pilatus durch die Worte „Ecco homo“ beiwohnen. Auch hier tragen schon fast alle Erwachsenen die – noch dazu unterschiedlichsten – Kopfbedeckungen. Ganz am unteren Rand in der rechten Seite vor einem Steinblock (mit dem angebrachten Datierungsjahr 1510) wird vom Künstler ein Mann präsentiert, der mit seiner rechten Hand auf dieses Schauspiel im Mittelgrund aufmerksam macht. In der linken Bildhälfte blicken aus vielen Fenstern des Palastes Menschen, die ebenfalls dem Schauspiel zuhören und zuschauen. In der linken Bildhälfte wird ein Palast präsentiert und den Abschluss bildet eine reiche Architekturlandschaft mit Stadttoren, dem Rathaus (mit Rathausturm und Aussichtsterrassen) – vor diesem findet ja die Präsentation des gefesselten Christus durch Pilatus statt – und weiteren Gebäuden. Auch in diesem Werk findet die Hauptszene (hier die „Ecco homo“ Darstellung) wie im Riesenholzschnitt Schäufelins (dort gibt es sogar zwei Hauptszenen) nicht im Vordergrund statt und die Personen werden auch relativ klein präsentiert. Der große Unterschied ist aber der, dass im Riesenholzschnitt Schäufelins alle Szenen im Palast dargestellt sind, während hier alle Szenen im Freien dargestellt werden. Da Kupferstiche von Lucas van Leyden – vor allem dieses Hauptwerk aus dem Jahre 1510 – reiche Verbreitung fanden, ist anzunehmen, dass Schäufelin diesen schon vor seiner Übersiedelung nach Nördlingen (1515) kennenlernte und zum genannten Riesenholzschnitt angeregt wurde.

Weiters ist als Anregung für den Riesenholzschnitt von Schäufelin noch auf den Holzschnitt von Urs Graf mit dem Titel „Das Abendmahl und die Fußwaschung“ zu verweisen (Abb. 62), der nicht signiert und nicht datiert ist, und der im Passionsbuch des Matthias Ringman enthalten ist, das durch den Straßburger Drucker Johann Knoblauch im Jahre 1506 veröffentlicht wurde. Es ist daher aus diesem Grund mit 1506⁶⁵ zu datieren. Mit Rücksicht auf die weiteren 26 Holzschnitte dieses Buches, von denen einige mit UG signiert sind (siehe hierzu die Abb. 63 „Judas feilscht mit den Hohenpriestern und Ältesten“, hier sieht man übrigens eine Säule ganz im Vordergrund in der Bildmitte) ist erwiesen, dass Urs Graf auch für diesen Holzschnitt

⁶⁵ Vgl. Worringer 1923, S. 6.

verantwortlich ist. Dieser Holzschnitt zeigt wieder – genau wie der Riesenholzschnitt Schäufelins – eine Hell-Dunkeldarstellung. Im Vordergrund sieht man aber im Gegensatz hiezu – zwei religiöse Hauptszenen, nämlich die Ankündigung des Verrats des Christus (siehe den Bissen in der Hand des Christus, den er gerade Judas reicht) und die Fußwaschungsszene (letztere mit einer ungewöhnlichen Aufreihung der zwölf Apostel). Im Hintergrund sieht man als Nebenszene Christus mit einem Becher in seinen Händen, aber ohne Redegestus, somit eine Szene ohne Dramatik, eine Nebenszene also. Auch Judas (mit Geldbeutel) sowie alle übrigen Apostel werden beim Abendmahlstisch gezeigt. In der Ecke der linken Bildhälfte ist offensichtlich Judas (mit Geldbeutel) dargestellt, der gerade den sehr kahlen Abendmahlraum verlässt, obwohl bei beiden Abendmahlsszenen und auch in der Fußwaschungsszene Judas auch dargestellt ist. Da immer wieder Neuauflagen dieses Buches mit den dazugehörigen Holzschnitten erschienen sind, ist ein starker Absatz anzunehmen und auch Schäufelin könnte daher diesen Holzschnitt des so populären Werks der Vorreformationszeit gekannt haben und später als Anregung für sein Werk verwendet haben. Siehe dazu also nicht nur die Abb. 62, sondern auch die Abb. 63 (hier schneidet die Säule des Vordergrunds in der Bildmitte ja mehrere Figuren an).

Für den Riesenholzschnitt des Abendmahls hat aber Schäufelin auch Anregungen aus dem in der Literatur immer als Kurzform sogenannten „Schatzbehalter“ aufgenommen, der ein Andachtsbuch und religiöses Erbauungsbuch aus dem Jahre 1491 mit einundneunzig Holzschnitten darstellt. Der „Schatzbehalter“ ist am achten November 1491 bei dem Nürnberger Drucker Anton Koberger gedruckt und der Öffentlichkeit übergeben worden.⁶⁶ Anton Koberger, der von circa 1440 bis 1513 gelebt hat, und unter dessen Namen der sogenannte „Schatzbehalter“ meist genannt wird, da im Buch der Name des Autors fehlt, war einer der bedeutendsten damaligen Drucker und Verleger. So erschienen in seiner großen Nürnberger Druckerei neben dem „Schatzbehalter“ im Jahre 1493 die „Weltchronik“ von Hartmann Schedel und im Jahre 1498 auch Dürers „Apokalypse des Johannes“. Der – unbekannte – Autor des „Schatzbehalters“ hat sich mit den darin enthaltenen blattgroßen Holzschnitten hauptsächlich an die Laien gewandt, die nicht lesen, aber die Bilder im Gedächtnis behalten konnten. Die Illustrationen dieses Werks haben Michael Wolgemut und

⁶⁶ Vgl. Bellm 1962, S. 1.

Wilhelm Pleydenwurff geschaffen.⁶⁷ Beim Holzschnitt „Christus speist bei Matthäus“ (Abb. 15) tragen alle Personen, die bei Tisch sitzen, außer Christus und einer Person im Vordergrund des Bilds, die als Rückenfigur gezeigt wird, Kopfbedeckungen. Kopfbedeckungen tauchen in allerdings veränderter, nämlich in Renaissanceart, auch im genannten Riesenholzschnitt Schäufelins auf. Im genannten Holzschnitt des „Schatzbehalters“ sieht man einen Mundschenk, der bald einen weiteren Becher mit - gekühltem – Wein füllen wird. In der Dreifuß-Kühlwanne sieht man eine Plattflasche mit Tragriemen, die an das genannte Werk Schäufelins erinnert.

Als Verbindungsglied fungieren zwei Wandschränke, die jeweils mit einem Ring zu öffnen sind – siehe das *Speculum passionis* von Ulrich Pinder, Nürnberg 1506, mit der Fußwaschung Christi, einem Holzschnitt und zugleich Frühwerk Schäufelins (Abb. 16).

Der Holzschnitt „Die Befreiung des Königs Joachim von Jerusalem“ (Abb. 17) zeigt als Vordergrund die Befreiung des Königs als Hauptszene, die die Hälfte des Bilds einnimmt, und im Hintergrund Könige bei Tisch in einer offenen, kleinen, Halle als zeitlich nachfolgende Szene, und zwar als Nebenszene, wobei ein Fliesenboden vor dem Tisch für Tiefenraumwirkung sorgt.

Salomons Freudenmahl (Abb. 19) zeigt dieses durch einen Blick durch einen Rundbogen in eine Halle, die auf beiden Seiten den Blick in die hügelige Landschaft freigibt. In einem Dreifuß-Kühlbottich vor dem Tisch sind zwei Weingefäße, darunter ein Plattgefäß, abgestellt. Ein sehr ähnlicher Dreifuß-Kühlbottich und ein ähnliches Plattgefäß – nur eben mit Tragriemen – sind im Vordergrund des Riesenholzschnitts des Abendmahls Schäufelins zu finden.

Das Abendmahl im „Schatzbehälter“ (Abb. 22) mit dem Thema der Ankündigung des Verrats Christi zeigt Christus und die zwölf Apostel um einen runden Abendmahlstisch versammelt. Deutlich ist im Vordergrund der Fliesenboden zu sehen und das Tonnengewölbe wird angeschnitten gezeigt. Durch drei große Fenster ist der Blick in eine hügelige Landschaft gewährleistet. Obwohl hier die Kommunikation in der Tischrunde sehr gut entwickelt ist – was beim Riesenholzschnitt des Abendmahls Schäufelins im Vordergrund des Bilds nicht der Fall ist – ist doch signifikant, dass links von Christus nur fünf Apostel bei Tisch sitzend dargestellt sind und Johannes vor

⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 4.

Christus beim Abendmahlstisch dargestellt ist. Im diesbezüglichen Werk Schäufelins sind links von Christus (vom Betrachter des Bilds aus gesehen) auch nur fünf Apostel beim Abendmahlstisch sitzend gezeigt, während ein sechster Apostel mangels Sitzgelegenheit in der Nähe stehen muss und zum (späteren) Mundschenk „degradiert“ ist. Im sogenannten „Schatzbehälter“ herrscht rechts von Christus (vom Betrachter aus gesehen) an der Abendmahlstafel ein Gedränge, so dass man bezüglich der rechten Bildhälfte von einem „Abendmahl mit Gedräng“ sprechen muss. Ausschließlich aus Platzgründen müssen hier zwei Apostel sozusagen „in der zweiten Reihe „ Platz nehmen, da diese ja hier hinter den drei vorderen Aposteln in Wandnähe postiert zu sehen sind. Genau diese Positionierung wollte aber auch Schäufelin darstellen und hat diese auch dargestellt. Der zweite Apostel rechts von Christus ist im Werk Schäufelins hinter dem nicht gerade schmalen Piedestal „verborgen“. Die Positionierung der Apostel ist beim sogenannten „Schatzbehälter“ in der rechten Bildhälfte klar dargestellt: Aus der Position des vierten Apostels rechts von Christus ist deutlich zu sehen, dass dieser aus Platzgründen – der Raum ist für die Abendmahlsrunde sichtlich zu klein – hinter den zwei direkt bei Tisch sitzenden Aposteln Platz nehmen musste. Im sogenannten „Schatzbehälter“ sind daher zwei Apostel sozusagen in die „zweite Reihe“ gesetzt, können sich aber dafür an die Rückwand des Raumes bequem anlehnen, ein Umstand, der vom vierten Apostel sichtlich genossen wird. Es gibt daher hier im „Schatzbehälter“ zwei-sitzende – „Wandapostel“. Dieses Platzproblem hatten aber nicht nur die Illustratoren des „Schatzbehalters“ und Schäufelin in seinem Alterswerk, sondern auch schon Leonardo da Vinci im Fresko „Das letzte Abendmahl“⁶⁸ von 1495-1497 (Abb.46), da hier an der rückwärtigen Längsseite und an den Schmalseiten des Abendmahlstischs nicht alle Apostel einen Sitzplatz finden würden. Dieses Platzproblem hatte auch der bedeutendste Graphiker dieser Zeit, Albrecht Dürer, bei seinem signierten und mit 1523 datierten Alterswerk des Abendmahlsholzschnitts (Abb. 23) und zwar in viel größeren Ausmaß, da hier ja in der linken Bildhälfte gleich drei Apostel mangels Sitzplätzen in der Nähe der Abendmahlstafel an der Wand stehen müssen und daher – diesmal sogar stehende – „Wandapostel“ sind und in der rechten Bildhälfte ebenfalls ein Apostel bei diesem „Abendmahl mit Gedräng“ – diese Bezeichnung muss daher für beide Bildhälften

⁶⁸ Vgl. Buchholz 2005, S.45.

dieses Werks Dürers gelten – nicht direkt an der Abendmahlstafel sitzen kann, somit in die zweite Reihe „verbannt“ ist. Eine ähnlich schwierige Platzsituation ist aber schon bei Dürers Abendmahl von 1510⁶⁹ (Große Passion, Abb. 24) vorhanden. Bedeutsam ist im sogenannten „Schatzbehalter“ auch die Illustration „Die Heilung des Wassersüchtigen“ (Abb. 25), da hier Christus beim Pharisäer zu Gast an der viereckigen Tafel in einer nach zwei Seiten offenen Halle sitzt, wobei nicht nur der Fliesenboden zu sehen ist, sondern hier an der Decke die deutliche Maserung der Holzbalken erkennbar ist. Diese erinnert an die deutlich sichtbare Maserung des Holzes bei den Schubladen des Abendmahlstischs und an die Maserung der Bohlen unterhalb der Rundbögen des Riesenholzschnitts des Abendmahls Schäufelins. In diese Szene führen übrigens gleich zwei Rückenfiguren ein, die ebenfalls wie alle anderen Teilnehmer des Mahls (außer Christus) Kopfbedeckungen tragen, wobei zwei Köpfe im strengen Profil zu sehen sind, was an das genannte Werk Schäufelins erinnert. Schäufelin führt in die Vordergrundszone aber nur durch einen Apostel ein, der nur noch teilweise eine Rückenfigur bildet.

Zu klären war auch die Frage, wodurch Schäufelin zu der ungewöhnlichen Darstellung des Judas mit Kurzschwert (zusätzlich zum Attribut des Geldbeutels) angeregt worden ist. Ich habe diese sehr ungewöhnliche Darstellung des Judas ausschließlich im Abendmahlsgemälde des Meisters des Hausbuches, zu datieren um 1490,⁷⁰ gefunden, das sich in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen in Berlin befindet. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Schäufelin eine Kopie dieses Gemäldes sah und hiedurch im Riesenholzschnitt des Abendmahls von diesem Motiv dann Gebrauch machen konnte.

Was die Architektur betrifft, so ist festzustellen, dass sich Schäufelin zu keiner Zeit auf dem Gebiet der Graphik mit der Innenarchitektur eines Palasts so beschäftigt hat und diese auch dargestellt hat, wie im vorliegenden Werk. Die von Schäufelin dargestellte Innenarchitektur ist aber nur skizzenhaft. In der linken Bildhälfte ist keine Treppe dargestellt, durch die man in den oberen Teil der Halle gelangen kann; wie dies der offensichtliche „Brot- und Weinträger“ geschafft hat, ist daher nicht nachzuvollziehen. Da der Boden des oberen Teils der Halle des Palasts, der sich vor den zwei Bogenportalen befinden sollte, nicht dargestellt ist (mit einer kleinen

⁶⁹ Vgl. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2002, S.183.

⁷⁰ Vgl. Butzkamm 1990, S.155.

Ausnahme: der Boden, auf dem der bärtige Mann mit Stock steht), ist nicht geklärt, auf welchem Boden der „Brot- und Weinträger“ nun steht. Hauptursache ist die Tatsache, dass der Fliesenboden bis zur Brüstung reicht und der Boden des Fußwaschungsraumes ebenfalls bis zur Brüstung reicht.

Eine weitere Aufgabe meiner Diplomarbeit war die Beantwortung der Frage der Anregungen Schäufelins betreffend der asymmetrischen Darstellung einer religiösen Szene, nämlich des Abendmahls Christi im Vordergrund des Bilds, in Verbindung mit der Genreszene des Zutritts zweier Personen über die Treppe des Vordergrunds der rechten Bildhälfte. Diese Frage hat mich von Anfang an beschäftigt und ich konnte die Anregung für diese so ungewöhnliche Darstellung Schäufelins in einem Werk des Antwerpener Romanisten Pieter Coecke van Aelst finden. Von dessen Gemälde „Das Abendmahl“ gibt es heute einundvierzig Originale aus mehreren Jahrzehnten⁷¹, die meist datiert sind und zwar mit unterschiedlichen Datierungsjahren, nämlich von 1527 bis auf jeden Fall 1550.⁷² Friedländer waren im Jahre 1935 Originale dieser Komposition in Balvoir Castle, Posen, Kremsier, Richmond, Lüttich, Brüssel, Amsterdam, Mainz, Luzern, Rom, New York, Wien und Nürnberg bekannt, wozu noch weitere Exemplare in Privathand kamen. Die Datierungsjahre erstrecken sich also praktisch auf die gesamte Schaffensperiode des Genannten, der 1502 in Aelst geboren wurde, in Rom „Statuen und Gebäude“ gezeichnet hat und 1550 in Brüssel gestorben ist.⁷³ Von 1539 an hat er die Architekturbücher von Sebastiano Serlio in die flämische und französische Sprache übersetzt. Winkler nennt ihn gar „Abendmahlsmeister.“⁷⁴

Im Abendmahlsgemälde (Abb. 45) in Brüssel (Musées Royaux des Beaux-Arts) mit der Datierung 1531, die auf einem Tondo in der rechten Bildhälfte angebracht ist, sieht man in einer Renaissancehalle eines Palasts unter einer flachen Kassettendecke Christus mit den zwölf Aposteln in isokephaler Anordnung an der langgestreckten Abendmahlstafel nach der durch Christus erfolgten Ankündigung des Verrats des Judas. Im Vergleich mit dem Abendmahlsholzschnitt Schäufelins fällt sofort auf, dass auch hier die Symmetrie des Bilds gestört ist und zwar insofern, als hier in der linken

⁷¹ Vgl. Snyder 1985, S. 430.

⁷² Vgl. Friedländer 1935, S. 61.

⁷³ Vgl. Bauer 1981, S. 15.

⁷⁴ Vgl. Winkler 1924, S. 294.

Bildhälfte ein Mann nach Durchschreiten des rundbogigen Portals mit zwei Taschen (deren Inhalt aber unbekannt ist) in leichter Bekleidung in Richtung der Abendmahlsrunde Christi unterwegs ist; er hat gerade die erste Stufe der vierstufigen Treppe, die nach unten in den Renaissancesaal zur Abendmahlsgesellschaft führt, erreicht. Im letzten Abendmahlswerk Schüpfelins sieht man im Vordergrund des Bilds zwei Männer, die sich ebenfalls auf einer Treppe, die aber nach oben führt, befinden und die den Abendmahlssaal bald erreicht haben werden. Der große Unterschied zwischen diesen zwei Werken ist aber der, dass der Zugang durch diese zwei Männer über die Treppe in die Halle beim Werk Schüpfelins in der rechten Bildhälfte und zwar im Vordergrund des Bilds, bei Coecke der Zugang durch diesen Mann aber in der linken Bildhälfte und zwar im Mittelgrund erfolgt, somit die Verwertung dieses Vorbilds durch Schüpfelin im Gegensinn erfolgt. Bei der großen Verbreitung und bei dem großen Erfolg des bekanntesten Bilds Coeckes ist es für mich sehr wahrscheinlich, dass Schüpfelin eines dieser damals sicher noch zahlreicheren Gemälde der Jahre ab 1527 gesehen hat und sich von dieser sehr ungewöhnlichen Darstellungsweise sehr angesprochen gefühlt hat. Hinzu kommt noch, dass Coecke hier durch das Kreuzstockfenster der Halle, vor dem er Christus mit Petrus (links von Christus) und Johannes (rechts von Christus) postiert hat, noch den Blick auf einen großen Teil der Stadtmauer mit einem riesigen, offensichtlich stark befestigten, Stadttor freigibt und damit die Verbindung mit der Außenwelt herstellt. Dieser Ausblick kommt auch – in veränderter Form – bei der Szene der Fußwaschung Christi als Ergänzung der Abendmahlsszene und zwar im Hintergrund des Riesenholzschnitts des Schüpfelins vor. Medaillons als „gemalte Reliefs“ mit Szenen aus dem Alten Testament wie hier (David mit dem Haupt des Goliath und Kains Brudermord) kommen zwar im Palast des Schüpfelins nicht vor, aber die Fliesen des Vordergrunds des Coecke-Werks kommen in veränderter Form in der Abendmahlsszene des Hintergrunds im Werk Schüpfelins vor. Zum Unterschied vom Riesenholzschnitt des Abendmahls von Schüpfelin und auch des Holzschnitts Dürers von 1523 (siehe vorher) ist das Abendmahlswerk Coeckes kein „Abendmahl mit Gedräng“. Natürlich fällt auch auf, dass die Apostel bei Coecke in Zweiergruppen postiert sind, während beim „Letzten Abendmahl“ Leonardo da Vincis die Apostel in vier Dreiergruppen formiert sind (Abb. 46).

Zu sehen ist, dass der Abendmahlstisch Schäufelins ganz im Vordergrund des Bilds postiert ist (der linke Pfeiler des Tischs berührt ja fast schon den unteren Bildrand), während beim Werk Coeckes offensichtlich zuerst der Blick in die untere Halle ermöglicht wird und dann erst der Abendmahlstisch (mit Tischtuch und der Tischfalte, die auf Christus weist) mit Christus und den hier dargestellten zwölf Aposteln, die sehr bald Judas verlassen wird, zu sehen ist. Abweichend von Leonardo da Vinci sind jedenfalls bei Coecke an der vorderen Längsseite des Tischs zwei Apostel postiert (auch Judas – in der rechten Bildhälfte) und beim Werk Schäufelins ein Apostel, nämlich Petrus als Repoussoirfigur.

Interessant ist das Abendmahlsgemälde des Antwerpener Romanisten Coecke auch insofern, als Judas an der vorderen Längsseite des Abendmahlstischs nicht ganz isoliert dargestellt ist, sondern dass sich ein zweiter Apostel als Rückenfigur – wenn auch im gehörigen Abstand zu ihm – ebenfalls an die vordere Längsseite des Abendmahlstischs setzen wird. Noch interessanter ist aber der Umstand, dass sich an der rückwärtigen Längsseite des Abendmahlstischs eine Lücke zwischen dem ersten und dem zweiten Apostel rechts von Christus befindet und dass diese zwei Apostel (abgesehen vom Kopf des ersten Apostels) frontal dargestellt sind. Diese Lücke wird von Coecke an der vorderen Längsseite des Abendmahlstischs durch den Oberkörper des noch dazu im strengen Profil dargestellten Judas sehr wirkungsvoll geschlossen. Judas wird dargestellt, wie er in Begriff ist, die Abendmahlstafel zu verlassen. Im Riesenholzschnitt Schäufelins ist an der Abendmahlstafel zwischen dem ersten und dem dritten Apostel rechts von Christus keine Lücke entstanden, sondern hinter dem relativ breiten Piedestal befindet sich die – nicht dargestellte – Figur des nicht bekannten zwölften Apostels.

Dass Coecke aber nicht der erste Niederländer gewesen ist, der bei einer Abendmahlsdarstellung in einer Genreszene einen Lieferanten (?) im Bild gezeigt hat, der voll bepackt in Richtung der Abendmahlsrunde Christi unterwegs ist, zeigt die Mitteltafel (Abb. 47) eines flämischen Abendmahlaltars, die laut Welzel um 1510/1520 zu datieren ist und von einem „Antwerpener Manieristen von 1520“, vermutlich vom Meister der Grooteschen Anbetung, stammen dürfte (letzteres ist aber

umstritten).⁷⁵ Diese zeigt in der rechten Bildhälfte in einem hohen Rundbogentor einen jungen Mann, der u.a. mit einer Weinkanne Richtung Abendmahlssaal unterwegs ist. Dieser ist aber nur im Hintergrund des Bilds, noch dazu relativ klein dargestellt, und beeinträchtigt auch in keiner Weise die Symmetrie im Bild, wie dies ja beim Riesenholzschnitt des Abendmahls von Schäufelin und bei Coecke der Fall ist.

Bedeutsam wurden für den Riesenholzschnitt des Abendmahls aber noch weitere, von Schäufelin aufgenommene Anregungen durch die niederländische Kunst und zwar durch das Werk Joos van Cleve. Baldass führte an, dass Joos van Cleve für den Export gearbeitet habe. Drei seiner Werke sind um 1515, 1523 und 1524 für Köln gemalt worden, drei andere Werke für Genua.⁷⁶ Laut Baldass habe Joos van Cleve zweifelsohne in Antwerpen eine große Werkstatt besessen und von keinem seiner niederländischen Zeitgenossen haben sich so viele Werke in mehreren, zuweilen fast gleichwertigen, Wiederholungen und eine so große Zahl von Gemälden erhalten, die deutlich Stil und Technik des Meisters zeigen, seine Hand aber nicht aufweisen und also unter seiner Aufsicht arbeitenden Malern zuzuschreiben sind.⁷⁷ Schäufelin könnte mit seiner gewissen Sicherheit aus Stichen oder Kopien den aus der Kirche Santa Maria della pace in Genua in den Louvre gelangten, dreiteiligen Altar des Joos van Cleve gekannt (Abb. 54) haben, der laut Friedländer mit 1528-1530 zu datieren ist⁷⁸ und aus der Lünette mit der Stigmatisation des Heiligen Franciscus, der Haupttafel mit der Beweinung Christi und der Predella mit der reliefartigen Darstellung von Christus mit den Aposteln an der Abendmahlstafel besteht. Beim Abendmahlstisch in der Predellentafel ist Judas von den übrigen Aposteln nicht isoliert (genau wie dies auch im Werk Schäufelins und im Werk Leonardo da Vincis nicht der Fall ist) und das Bild endet an der vorderen Tischkante abrupt. Bedeutsam für Schäufelin ist aber der Umstand, dass von den Halbfigurenbildern der Apostel der zweite Apostel (dargestellt in betender Haltung: siehe die gefalteten Hände) und der vierte Apostel – dessen rechte Hand in Richtung Christi zeigt – rechts von Christus sowie der zweite und vierte Apostel links von Christus als Sitzfiguren in der „zweiten Reihe“ dargestellt sind, da diese vier Apostel an der Abendmahlstafel keinen Platz haben. Entscheidend

⁷⁵ Vgl. Welzel 1991, S. 158.

⁷⁶ Vgl. Baldass 1925, S. 2.

⁷⁷ Vgl. Ebd.: S. 43.

⁷⁸ Vgl. Friedländer 1931, S. 35.

ist aber der Umstand, dass diese vier Apostel besonders schwächling dargestellt sind und die zwei Apostel rechts von Christus jedenfalls von allen Aposteln jeweils den kleinsten Platz einnehmen. Diese Darstellungsweise hat Schaufelin – abgesehen vom zweiten Apostel links von Christus – sichtlich übernommen, was für sein Werk die Folge hatte, dass der Piedestal des Palasts, in dem das Abendmahl stattfindet, den zweiten Apostel rechts von Christus zum „Verschwinden“ brachte und damit im Riesenholzschnitt Schaufelins nur elf Apostel zu sehen sind, wobei Judas aber ebenfalls dargestellt ist. Hinzu kommt, dass die Apostel mit Christus hier ebenfalls zwar sehr individuell – auch mit dem diesbezüglichen Naturell – dargestellt sind, dass aber hier Joos van Cleve in diesem seinem Spätwerk die Figuren relativ starr dargestellt hat (keiner sieht dem Anderen in die Augen) und nur gewisse Handhaltungen der Apostel eine Aktion vortäuschen. Eine diesbezügliche Anregung durch den Niederländer Joos van Cleve auch in dieser Hinsicht liegt sichtlich vor. Überdies ist die Predellendarstellung als sehr flach zu bezeichnen, was ähnlich im Vordergrund des Riesenholzschnitts des Abendmahls bei Schaufelin der Fall ist. Eine Ausnahme von dieser Kontaktlosigkeit bildet nur die freundschaftlich auf die Schulter des Nachbarapostels gelegte Hand des vierten Apostels rechts von Christus – was der vierte Apostel rechts von Christus in genannten Werk Schaufelins in ähnlicher Weise macht. Die Darstellung des Abendmahls Christi ist aber bei Joos van Cleve eine symmetrische, da eine ergänzende Genreszene neben der religiösen Szene des Abendmahls nicht dargestellt ist; der Abendmahlstisch ist hier jedenfalls schon für das Abendmahl hergerichtet. Die Figuren in der Predella hat Joos van Cleve als Halbfiguren und überdies isokephal dargestellt, wobei die am linken Bilbrand im Anschluss an die zwölf Apostel dargestellte und aus dem Bild herausblickende Figur von Baldass als „einschenkender Wirt“ bezeichnet wurde⁷⁹ und darauf hingewiesen wurde, dass hier ein Selbstporträt von Joos van Cleve vorliegt.

Im Rahmen meiner Diplomarbeit habe ich mich auch bemüht, herauszufinden, woher Schaufelin die Anregungen für die so auffälligen Kopfbedeckungen, die sich auf einigen Apostelköpfen bei der Darstellung des Abendmahls im Riesenholzschnitt Schaufelins befinden, bekommen haben könnte. Schaufelin könnte diesbezügliche

⁷⁹ Vgl. Baldass 1925, S. 26.

Anregungen durch die von Friedländer⁸⁰ „Antwerpener Manieristen von 1520“ genannte Künstlergruppe erhalten haben. So zeigt das Abendmahlsgemälde (auf Leinwand) eines dieser Manieristen der Gruppe C (Gruppe der Grooteschen Anbetung)⁸¹, das von Friedländer in dieser Gruppe mit der Nr. 32 versehen wurde, von den zwölf Aposteln gleich sechs mit sehr auffälligen Kopfbedeckungen auf meist sogar noch dazu (wie im Werk Schäufelins) im Profil dargestellten Apostelköpfen (Abb. 55 und 55a). Interessant ist der Umstand, dass dieser Antwerpener Manierist wie Coecke sehr markant die Aposteln in sechs Zweiergruppen dargestellt hat, wobei der vierte Apostel von links, dessen Kopf im Profil dargestellt ist, seine Hand auf die Schulter des Nachbarapostels gelegt hat (wie dies auch im Werk Schäuflins der Fall ist), ihn aber überdies noch ansieht (was Schäufelin nicht so darstellt). Auch hier ist der erste Apostel links zuständig für das Bedienen der Abendmahlsrunde. Tischbeine sind hier nicht zu sehen. Die Festons werden hier von Putti gehalten (die im genannten Werk Schäufelins nicht vorkommen). Im Hintergrund wird durch das rechte Rundbogenportal der Ausblick auf ein großes Gebäude einer Stadt gewährt. Es handelt sich hier um eine der ersten Darstellungen eines Abendmahls in einem Palast, wobei aber hier (zum Unterschied von den Abendmahlsdarstellungen Schäufelins) die Einsetzung des Altarssakraments durch Christus als Thema gewählt ist, das in der Kunst selten dargestellt ist. Zum Unterschied vom genannten Abendmahlswerk Schäufelins wird hier aber keine weitere Abendmahlsszene und auch keine weitere Passionsszene Christi dargestellt und es gibt hier auch keine Genreszenen. An der vorderen Längsseite des Abendmahlstischs sind gleich drei Apostel Christi als Sitzfiguren dargestellt (im Werk Schäufelins nur einer, nämlich Petrus) und genau wie beim Abendmahl des Vordergrunds im Werk Schäufelins gibt es auch hier nur eine Figur, die keine Sitzfigur ist, nämlich der erste Apostel links. Ein Ausblick ins Freie ist auch hier nur in der rechten Bildhälfte gegeben und zwar durch das rechte Bogenportal. Im Werk Schäufelins öffnet sich der Palast ganz zur rechten Seite hin und überdies ist noch ein doppelter Ausblick durch das Portal und Fenster des Raumes hinter dem rechten Bogenportal möglich. Voet führte an, dass das Werk⁸² dieses Manieristen um 1520 gemalt wurde. Es ist möglich, dass Schäufelin auch durch die

⁸⁰ Vgl. Friedländer 1915, S. 65.

⁸¹ Vgl. Ebd., S. 79.

⁸² Vgl. Voet 1973, S. 361.

architektonische Umrahmung der Abendmahlsszene in diesem Palast mit zwei Bogenportalen (von denen nur das rechte Bogenportal den Ausblick ins Freie ermöglicht) zu seinem Riesenholzschnitt des Abendmahls angeregt worden ist.

Bei der Abendmahlsdarstellung dieses Manieristen fällt aber weiters noch auf, dass als besonders hell beleuchtet nur das auf der Tischplatte des Abendmahlstischs aufliegende Tischtuch dargestellt wird (Abb. 55a). Die voll beleuchtete Tischplatte des Abendmahlstischs (mit kleineren Ausnahmen an den Schmalseiten des Tisches) im Riesenholzschnitt Schüpfelins ist aber nun eines der sofort auffallenden Kennzeichen dieses Werks (wobei hier aber noch das ebenso hell dargestellte Podium in der rechten Bildhälfte dazukommt). Die Folge ist, dass der Blick des Betrachters bei Schüpfelin zuerst auf diesen Abendmahlstisch fällt. Der Abendmahlstisch des Manieristen ist übrigens schon voll gedeckt – zum Unterschied von Abendmahlstisch Schüpfelins.

Das Tischtuch auf der Tischplatte des Abendmahlstischs im Werk Coeckes ist zwar auch von allen Gegenständen des Raums am stärksten beleuchtet, kommt aber nicht so zur Geltung wie im Werk des Manieristen, da der Abendmahlstisch nur halb so breit ist.

Weiters muss ich noch im Riesenholzschnitt Schüpfelins die schmale Eisenstange in der rechten Bildhälfte unterhalb des oberen Bildrands erwähnen. Diese Eisenstange durchquert horizontal fast die gesamte rechte Bildhälfte und wird mit einer weiteren Eisenstange vertikal mit dem Gewölbe verbunden. Ein Zuganker ist auch⁸³ im, von Quentin Massys signierten und mit 1509 datierten, Annenaltar und zwar in der Mitteltafel mit der Darstellung der Sippe der Hl. Anna dargestellt (Abb. 55b und 55c). Diese Mitteltafel zeigt im Mittelgrund zwei rotbemalte Eisenstäbe, die vier Pfeiler verbinden. Der rückwärtige Eisenstab trägt überdies noch zu Dekorationszwecken zwei nackte Figuren, von denen eine einen Pfeil abschießt, während die andere einen schweren Stein zu Boden wirft.⁸⁴ Ferner teilt auch hier eine Brüstung das Bild in zwei – ungleich große – Teile und die hinter dieser Brüstung sitzenden Männer tragen alle sehr unterschiedliche und gleichzeitig phantasievolle Kopfbedeckungen.

Zu klären war auch die Frage der Anregung Schüpfelins betreffend der Architektur. Das Rathaus in Nürnberg kannten Schüpfelin wie Dürer durch den jahrelangen (bei

⁸³ Vgl. Friedländer 1929, S.114.

⁸⁴ Vgl. Cohen 1904, S.65.

Schäufelin) bzw. sehr langen Aufenthalt (bei Dürer) in Nürnberg sehr gut und Dürer schuf hierfür wichtige Werke. So zeigte der Große Rathaussaal aus den Jahren 1332-1340 damals eine kassettierte Holztonnenwölbung (Abb. 28) von 1520/21 sowie Wandmalereien von Albrecht Dürer. Dieser, im Jahre 1945 im 2. Weltkrieg durch die Luftwaffe der Alliierten zerstörte, gotische, Saal⁸⁵ galt damals mit einer Länge von 39 Metern und einer Breite von 12 Metern als der größte profane Saal nördlich der Alpen. Ein solches Kassettengewölbe kommt im oberen Teil der Halle (in der rechten Bildhälfte) im Riesenholzschnitt des Abendmahls vor, wenn auch ohne Dekoration in der Mitte der Kassetten und naturgemäß in viel kleineren Umfang. Die nach einem Entwurf Dürers von 1520/21 erfolgte Außenbemalung des Großen Rathaussaales des Nürnberger Rathauses auf der Südseite (Abb. 29: nach einer Kopie eines unbekannten Zeichners von um 1530) zeigt verschiedene, gemalte „Architekturphantasien“.

Eine weitere Anregung könnten Schäufelin Kopien (siehe die Kopien von um 1600 in der Abb. 66) nach Entwürfen von Hans Holbein d.J. für die um 1520⁸⁶ in Basel für das Haus „Zum Tanz“ entstandenen Fassadendekorationen gewesen sein. Die gemalte Architektur besteht aus einem Konglomerat von Renaissancemotiven, wobei zeitgenössische und mythologische Figuren die Räumlichkeit des Architekturgefüges erlebbar machen. Die hohe Wertschätzung dieser Dekoration bezeugen die ungewöhnlich vielen zeitgenössischen und späteren Kopien der Entwürfe Hans Holbein d.J. Im oberen Stockwerk sieht man eine mächtige, in die Tiefe gestaffelte, Kolonnade dreier Säulen mit korinthischen Kapitellen, die vor der großen Bogenöffnung nach vorn führt, und die vordere Ebene der Balustrade⁸⁷ mit der tiefer gelegenen Architektur verbindet. Hinter der Kolonnade befindet sich eine Triumphbogenarchitektur, die seitlich je ein Medaillon mit den Kopfbüsten einer Frau sowie eines Mannes zeigt. Hinter der Balustrade, aber noch innerhalb der Kolonnade, sieht man einen Mann im strengen Profil, der noch vor der zweiten Säule steht und mit seiner ausgestreckten, linken, Hand in Richtung des Triumphbogens zeigt. Eine sehr ähnliche Darstellung eines Mannes zwischen zwei Säulen bringt nun aber Schäufelin in seinem Riesenholzschnitt im oberen Teil der Halle in der linken Bildhälfte in Form des Lieferanten und in der rechten Bildhälfte in Form des Judas und beide Male noch

⁸⁵ Vgl. Fleischmann 1997, S. 81.

⁸⁶ Vgl. Becker 1994, S. 24.

⁸⁷ Vgl. Ebd., S.68.

dazu im Profil (die Köpfe der Genannten sogar im strengen Profil). Diese malerische Architekturdarstellung des Hans Holbein d.J., die in unteren Zonen frontal einen Krieger zwischen zwei aufwendig dekorierten Piedestalen vor einem Raum mit einer kostbar dekorierten Decke und dann noch einen gemalten Bauerntanz als Bezugnahme auf den Namen dieses Hauses zeigt, könnte als „Architekturphantasie“ für Schäufelin eine Anregung gebildet haben.

Eine möglicherweise wesentliche Anregung für den Riesenholzschnitt Schäufelins fand ich aber in dieser Hinsicht in der Darstellung der Palastanlage des Herodes mit der Tischgesellschaft des Herodes in einem hinteren Raum des großen Palasts im Werk des Johannesaltars des Rogier van der Weyden (siehe vorher, Abb. 65).

Hans Schäufelin hat somit als Künstler vielfache Anregungen aufgenommen und für sein – sehr umfangreiches Werk – in veränderter Form verwendet. Er hat Anregungen aus dem „Schatzbehälter“, aus seiner Tätigkeit als Geselle in der Werkstatt Dürers und dem weiteren, nie abgerissenen, künstlerischen Kontakt mit ihm („Verkündigung an Mariä“) und vor allem aus der niederländischen Kunst, nämlich aus Werken von Rogier van der Weyden (Johannesalter), ferner aus Werken der „Antwerpener Manieristen von 1520“ sowie aus Werken der niederländischen Romanisten (Pieter Coecke van Aelst und Joos van Cleve) erhalten. Ferner hat er Anregungen aus dem Werk des Israhel van Meckenem („Der Tanz am Hofe des Herodes“, „Die Fußwaschung, das Abendmahl und das Gebet am Ölberg“), aus der italienischen Kunst (Leonardo da Vinci mit dem „Letzten Abendmahl“) und aus Werken von Urs Graf, Hans Holbein d.J. und Lucas van Leyden erhalten. Alle diese Anregungen wurden von Schäufelin vor allem im Riesenholzschnitt des Abendmahls verwertet.

XII. Gründe für das Entstehen des Riesenholzschnitts des Abendmahls

Ein Aufenthalt des Andreas Bodenstein von Karlstadt in und um Nördlingen, dem letzten und langjährigen Tätigkeitsfeld und Wohnort Schäufelins, zur Jahreswende 1524/25 ist durch Aussagen Theobald Billicans und Martin Luthers bezeugt.⁸⁸ Nach diesem Aufenthalt Karlstadts haben sich daher hier ikonoklastische Neigungen geoffenbart. Das Schaffen von malerischen Produktionen Schäufelins fand jedenfalls als Folge der Ereignisse der Reformation mit dem Jahr 1522 fast vollständig ein Ende. Eines seiner Werke, der große Allerheiligenaltar von Auhausen, ist im Jahre 1525 nur knapp dem Ansturm plündernder Bauern entgangen. Zur Erschließung neuer Märkte musste daher Schäufelin seine Holzschnittproduktion und die Produktion von Porträts steigern. Nach der Einführung der Reformation in Nördlingen war die Zeit für Maler und Bildhauer ungünstig. Schäufelin stellte sich schon früh, nämlich um 1520, mit seinem Werk „Allegorie von Gesetz und Gnade“. (Abb. 14b) als Anhänger Luthers vor und stellte insbesondere und bezeichnenderweise sehr oft das Abendmahl auch in Gemälden dar. Luther anerkannte von den sieben Sakramenten nur zwei, nämlich das Sakrament der Taufe und das Sakrament des Abendmahls und empfahl Künstlern das Abendmahl als Motiv für die Darstellung in Altären. Da man Schäufelin ab dem Jahre 1529 als Protestanten bezeichnen muss, wollte er mit der Darstellung eines Dreifuß-Kühlbottichs mit einer darin befindlichen Abendmahlskanne mit Wein für den Laienkelch – dies noch dazu im Vordergrund der Hintergrundszene des Riesenholzschnitts des Abendmahls– auf das „Abendmahl der Reformation“ deutlich hinweisen.

Dieser Riesenholzschnitt des Abendmahls bot die Möglichkeit der Befestigung dieses Riesenholzschnitts auf einer Holzplatte oder auf einer Leinwand zwecks Anbringung an den Wänden von Wohnungen (auch bei Sammlen) und zwar als Bildersatz, wozu ein relativ niedriger Preis sicher beigetragen hätte. Da der Bedarf an Kirchenbildern ganz zurückging und der „Stiftermarkt“ zusammenbrach,⁸⁹ war hiedurch eine entsprechende Einnahmequelle gegeben. Albrecht Dürer hatte auf dem Gebiet der

⁸⁸ Vgl. Metzger 2002, S. 181.

⁸⁹ Vgl. Arndt und Mieller 2005, S.213.

Riesenholzschnitte schon die Vorreiterrolle übernommen und Maßstäbe für spätere Künstlergenerationen gesetzt. Im Jahre 1512 hat Dürer von Kaiser Maximilian I. den Auftrag zur Ausführung der monumentalen Ehrenpforte bekommen und war dann in die Produktion des kaiserlichen „Triumphzugs“ einbezogen worden und zwar zusammen mit Hans Springklee, Leonhard Beck, Hans Schäufelin und Wolf Treut.

Frühe Riesenholzschnitte beinhalten vor allem weltliche Sujets wie Stadtveduten, Landkarten, Triumphzüge und Schlachtendarstellungen sowie Darstellungen bäuerlicher, bürgerlicher und herrschaftlicher Festlichkeiten.⁹⁰ Aus Gründen der Existenzsicherung und nicht nur aus traditionellen Gründen wählte daher Schäufelin beim Riesenholzschnitt des Abendmahls wieder ein religiöses Motiv als Ausgangspunkt.

⁹⁰ Vgl. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2002, S.29.

XIII. Weitere Riesenholzschnitte und Holzschnitte Schäufelins

dieser Zeit im Vergleich mit dem Riesenholzschnitt des

Abendmahls

1.) Die Erweckung des Lazarus⁹¹

Dieser Riesenholzschnitt Schäufelins (Abb. 10a) mit der Größe von 73,5 x 105,6cm⁹² ist von ihm mit seinem Monogramm HS (ligiert) und mit dem Signet der Schaufel versehen worden (siehe das Monogramm sowie das Schaufel-Signet auf der Grabplatte am unteren Bildrand in der linken Bildhälfte), ist um 1533 zu datieren – also wie der Riesenholzschnitt des Abendmahls – und wurde ebenfalls von acht Platten gedruckt. Eine genaue Bildbeschreibung sowie eine wissenschaftliche Bearbeitung fehlten bis dato. Wie beim Riesenholzschnitt des Abendmahls findet sich auch hier die Zweizonigkeit des Bilds, da hier durch eine unverputzte, hohe Kirchenmauer mit schräger Abdachung und mit zwei offenen, rundbogigen Durchgängen eine Teilung des Bildes in eine obere und in eine untere Zone erfolgt. In der oberen Zone sieht man in einem Gebäude als erste Nebenszene eine Frau, offensichtlich Martha, die Maria den Weg zu Christus zeigt, und in der zweiten Nebenszene im Garten die Zusammenkunft von Jesus, Maria und Martha mit Begleitpersonen vor dem Hause des Lazarus aus Betanien. In der unteren Zone wird die Erweckung des Lazarus durch Christus als Hauptszene des Riesenholzschnitts dargestellt. Im Werk der Erweckung des Lazarus wird aber das Bild in der Mittelachse durch einen hohen Baum und nicht durch Architekturteile (wie im Riesenholzschnitt des Abendmahls) in vier Bildsegmente geteilt. Dieser Baum hat zwar einen schmalen Stamm, reicht aber fast vom unteren Bildrand bis zum oberen Bildrand und wird vom oberen Bildrand sogar noch überschritten. Eingfasst werden alle drei Szenen durch einen gleichartigen Baum am linken Bildrand sowie durch eine Kirche am rechten Bildrand, die durch diesen und durch den oberen Bildrand stark überschritten ist. Alle Szenen werden im Johannesevangelium (Johannes 11,17-44) geschildert und hier mit gewissen Abweichungen von Schäufelin dargestellt.

⁹¹ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 970-977, Bartsch 1808, 7.Bd., Nr. 17, Singer 1895, Nr. 6202, und Dodgson 1911, Bd. II, S.55, Appendix Nr. 5.

⁹² Vgl. Schreyll 1990, S.159.

Als erste Nebenszene sieht man in der oberen Bildzone und zwar in der linken Bildhälfte, wie eine Frau, offensichtlich Martha, Maria im Wohnhaus den Weg zu Christus zeigt. In der nachfolgenden zweiten Nebenszene in der gleichen oberen Bildhälfte sieht man schon Jesus, Martha (mit gefalteten Händen) und die Jesus zu Füßen gefallene Maria im Garten im ernstesten Gespräch über den schon vor vier Tagen bestatteten Lazarus (der der Bruder dieser zwei Schwestern war) vor deren Wohnhaus. Maria hat gerade Jesus voller Verzweiflung gesagt, dass, wenn Jesus hier gewesen wäre, Lazarus nicht gestorben wäre (Johannes 11,33). Jesus versucht Maria hier in dieser Szene auch mit seiner Gestik wieder aufzurichten und fragt zuletzt nach dem Ort der Bestattung.

Im Hintergrund sieht man eine Kleinstadt mit einer Kirche im Zentrum und eine Stadtmauer sowie ein Stadttor, wobei ein hoher Turm besonders auffällt. Am Gipfel hinter dieser Kleinstadt sieht man im Holzschnitt eine Ortschaft.

Die obere Bildzone des Holzschnitts wird vom Wohnhaus am linken Bildrand und von der polygonalen – angeschnitten gezeigten – Friedhofskapelle mit der diese umgebenen Friedhofsmauer am rechten Bildrand eingefasst, während der belaubte obere Teil eines Baumes die Mittelachse und eine Zäsur bildet.

Die Hauptszene des Holzschnitts bildet die untere Bildzone mit dem Ort der Grablegung und der Hausfassade am rechten Bildrand. Hier erweckt Christus – nach Entfernung der von ihm befohlenen Entfernung des Grabdeckels – Lazarus mit den Worten „Lazarus komm heraus“ (Johannes 11,44) zum Leben. In dieser Szene sieht man schon Lazarus auf dem mit einem Ring versehenen Grabdeckel sitzen, wobei seine Hände noch mit Binden umwickelt sind, die gerade jetzt von einem älteren Helfer auf Grund der Aufforderung Christi „Löst ihm die Binden und lasst ihn weggehen“ gelöst werden. Schüpfelin zeigt hier Lazarus mit einem Gewand der deutschen Renaissance, dessen Kapuze noch über seinen Kopf gestülpt ist, während aber seine Augen schon geöffnet sind. Lazarus Kopf (mit Kapuze) wird – wie oft im Werk Schüpfelins bei der Darstellung von Köpfen – im Profil gezeigt, während er sonst aber im Dreiviertelprofil dargestellt ist. Abgesehen von dem zum Teil offen gezeigten Grab im Erdboden (laut der Bibel war es aber ein Felsengrab) ist der Grabdeckel mit dem daran befestigten Ring sowie mit dem darauf angebrachten Monogramm Schüpfelins sowie der Schaufel als Signet zu sehen.

Auch hier ist Christus größer als die übrigen, relativ vielen, Personen, dargestellt und somit kommt auch hier – wie im Riesenholzschnitt des Abendmahls – die Bedeutungsperspektive zum Tragen. Christus – von der neben ihm knienden Maria und der neben ihm stehenden Martha und den vielen Verwandten bzw. Freunden des Lazarus umgeben – wird auch hier mit dem Kreuznimbus dargestellt. Ganz im Vordergrund werden hier von Schäufelin in der unteren Bildzone in der linken Bildhälfte der noch immer sitzende Lazarus dem vor ihm stehenden und sich zu ihm hin vorbeugenden Christus (mit deutlichem Redegestus) in der rechten Bildhälfte Bühnenwirksam gegenübergestellt. Ergänzt wird diese Darstellung durch die Verwandten bzw. Freunde des Lazarus, von denen in der linken Bildhälfte einige ihre besonders modischen Kopfbedeckungen präsentieren dürfen. Besonders auffallend ist hier von Schäufelin der Kopf einer Frau im Profil mit kostbarer, großflächiger, Renaissance-Kopfbedeckung dargestellt, wobei diese Frau ein Kind auf ihrem rechten Arm trägt.

Schäufelin arbeitet auch hier mit dem Durchblickssystem; so sieht man durch die zwei Rundbogenportale als Ausgänge dieses Friedhofs in das hier von Schäufelin benachbart gezeigte Grundstück des Lazarus. Auch hier sieht man in der unteren Bildhälfte wieder fast ganz am linken Bildrand einen Mann mit einem Stock in der linken Hand, der die Bildszene soeben verlässt, und in der rechten Bildhälfte einen Mann mit einem Gehstock in der rechten Hand und mit einer Amtskette in der linken Hand, dessen Kopf wieder im strengen Profil gezeigt wird, der in würdevoller Haltung am Ausgang des mehrstöckigen Hauses in erhöhter Position den Verlauf des Wunders beobachtet. Dass dieser würdevolle Herr seine Rosenkranzkette (mit großem Amulett) als Zeichen seiner Stellung nicht umgehängt hat, sondern diese ausnahmsweise von seiner linken Hand herunterhängen lässt, lässt sich hier aus Pietäts- bzw. Ehrerbietungsgründen angesichts des ereignisreichen und ungewöhnlichen Geschehens des Wunders in Verbindung mit der Person des Gottessohnes erklären. Dass ihn zwei Edelleute anblicken bzw. in seine Richtung hin gewandt sind, kann man nur derart interpretieren, dass er offensichtlich das Haus gerade verlassen wollte und mit diesen zwei Edelleuten ein- und unbekanntes – Ziel aufsuchen wollte und völlig überrascht Zeuge dieses Wunders Christi geworden ist. Jedenfalls ist diese Dreiecksszene eine von Schäufelin sehr gewollte und für ihn typische Ergänzung der Vordergrundszene

hin zu einer bühnenmäßigen Darstellung und erinnert darin sehr an den Riesenholzschnitt des Abendmahls Schäufelins, der ja aus der gleichen Zeit stammt. Dieser würdevolle Herr dient hier als Aufseher, Zuhörer und Zuschauer dieser Szene. Ganz ungewöhnlich im Vergleich zu den Werken anderer Künstler ist aber auch hier der Umstand, dass alle drei Szenen von einer – offensichtlich weiblichen Person – von einem Fenster des Hauses ebenfalls sehr interessiert beobachtet werden, wie man aus ihrem vorgebeugten Oberkörper unschwer erkennen kann. In gleicher Höhe befindet sich ein Oculus mit Kreuzbalken und weiter oben ein Balkon mit einer Säulenreihe als Abschluss.

Das Haus am rechten Bildrand wird von diesem und auch vom oberen Bildrand sehr stark überschritten, sodass man hier nur einen Teil der Fassade des Hauses sieht. Ein genauerer Einblick in das Innere des Hauses wird – um nicht zu stark vom ganz ungewöhnlichen Geschehen im Vordergrund des Bildes abzulenken – von Schäufelin dadurch unmöglich gemacht, dass nicht nur starke Horizontalschraffuren (bei den Fenstern) sowie Vertikalschraffuren (im Hausinneren) eingesetzt werden, sondern auch Kreuzschraffuren (beim Oculus und im Hausinneren) verwendet wurden. Bezeichnend für die Erzählfreude Schäufelins auch in diesem Riesenholzschnitt ist der auffallende Umstand, dass in der unmittelbaren Nähe des Lazarus gleich drei Personen und zwar zwei Männer und eine Frau gezeigt werden, die jeweils mit einem relativ großen Tuch ihre Nasen- und Mundöffnungen umwickelt haben, um durch den durch die Öffnung des Grabes entstandenen Leichengeruch nicht zu stark gestört zu werden (schließlich war ja der Leichnam des Lazarus dort schon vor vier Tagen begraben worden), während alle anderen Personen – die ebenso ernst bzw. nachdenklich dargestellt sind – sich offensichtlich durch den Leichengeruch nicht derart gestört fühlen. Eine weitere Ausnahme bildet aber hier der Mann hinter dem Mann mit dem Gehstock, der mit einem Tuch ebenfalls seine Nasen- und Mundöffnungen zuhält, obwohl er noch dazu relativ weit von Lazarus (Ex)-Grab steht. Interessant ist, dass Christus sich zwar sehr zu Lazarus vorbeugt, dass er aber nicht näher kommen kann, da ihm hier die aus dem Grab entfernte und vor diesem auf einem Haufen aufgeschüttete Erde nicht näher treten lässt. Die künstlerische Folge dieser Darstellung ist natürlich die, dass hier bildnerisch ein pyramidaler Aufbau mit Christus, Lazarus und seinen zwei Schwestern Maria und Martha verhindert ist. Hinter Christus sieht

man übrigens einen Mann, der – dem Anlass entsprechend – seine Kappe abgenommen hat und sie mit beiden Händen festhält, während dies sein Nachbar (mit auffallendem Hut) nicht getan hat.

Der Baum in der Bildachse, der in der unteren Hälfte schon vollkommen kahl ist, zeigt erst in der oberen Hälfte wieder Blattwerk und kommt erst ganz oben zu der für Schäufelin so typisch „kugeligen Form“ seiner Bäume. Dieser Baum ist daher hier sicher symbolisch als Zeichen zu sehen, dass wieder weiteres Leben – nämlich das Leben des Lazarus – beginnt. Die auffälligen Weißhöhlungen der Wolkenbildung am oberen Bildrand tragen spürbar zur Verstärkung dieses Bildeindrucks bei.

Dieser Riesenholzschnitt stammt also aus der gleichen Schaffensperiode Schäufelins wie der Riesenholzschnitt des Abendmahls, unterscheidet sich aber von diesem vor allem dadurch, dass hier alle drei Szenen im Freien dargestellt sind – was sich schon aus der Geschichte des Lazarus ergibt – und dass in der Vordergrundszone viel mehr Personen (alle aber auch hier jeweils im Zeitkostüm der deutschen Renaissance) dargestellt sind, wobei der Blick des Betrachters sofort auf zwei Personen fällt, nämlich auf den wieder zum Leben erweckten und sitzenden Lazarus und auf den – hier stehenden und auch im vorliegenden Werk Schäufelins größer dargestellten – Christus (Bedeutungs-perspektive). Schäufelin erreicht diese Verbindung der Protagonisten durch die deutliche Richtung der ausgestreckten Hände der Protagonisten. Trotz des Umstands, dass die Hände des Lazarus noch mit den Binden umwickelt sind und erst vom Helfer im Bild gelöst werden, sind trotzdem beide Hände deutlich in Richtung Christi gerichtet, der ebenfalls mit beiden Händen hierauf „antwortet“. Somit ist auch hier ein bedeutendes – auch bühnenwirksames – Ereignis der Religionsgeschichte dargestellt. Beide Personen sind zu beiden Seiten der Bildachse (geennzeichnet durch den Baum in der Mitte des Bilds) und symmetrisch dargestellt und sind die Hauptpersonen der Szene des Vordergrunds. Die Personen der zwei Szenen des Hintergrunds sind auch in diesem Werk deutlich kleiner dargestellt. Im Riesenholzschnitt des Abendmahls ist die religiöse Szene des Vordergrunds durch den in der rechten Bildhälfte befindlichen Stiegenaufgang mit der Genreszene der zwei die Stiege heraufkommenden Männer deutlich in die Richtung der linken Bildhälfte verschoben und hier fällt der Blick des Betrachters auf den Abendmahlstisch und auf Christus, der – wie im Lazaruswerk – größer dargestellt ist (im Sinne der

Bedeutungsperspektive) und erst viel später auf andere Personen der Abendmahlsgruppe, so vor allem auf Judas. Christus beherrscht also die Abendmahlszene des Vordergrunds und zwar, da er – außer Judas – größer als alle anderen Teilnehmer des Abendmahls dargestellt ist, er ferner vor der Mitte des von oben besonders hell beleuchteten Abendmahlstischs postiert ist und vor allem durch seine deutlich „sprechenden Hände“, die das Geschehen dominieren.

Beim Werk der Erweckung des Lazarus liegt ein Werk Schäufelins vor, das man sich als relativ preiswertes und großes Wandbild in Wohnräumen – vor allem für alle religiösen Menschen (gleichgültig ob für Katholiken oder Protestanten) sehr gut vorstellen kann und wodurch für Schäufelin eine zusätzliche Existenzgrundlage in dieser damals für Künstler als Folge der Ereignisse der Reformation so derart schwierigen Zeit geschaffen werden konnte.

2.) Eine große Schlachtendarstellung (Die Schlacht von Pavia⁹³)

Dieser weitere Riesenholzschnitt (Abb. 31a-31d) Schäufelins mit der Größe 77 x 110cm⁹⁴ ist von ihm mit dem HS-Monogramm und mit dem Signet der Schaufel versehen worden (Abb. 31d-Teil 5: Am unteren Bildrand in der linken Bildhälfte und zwar im leeren Feld), wird in der Literatur datiert mit um 1530 und wurde von fünf Stöcken gedruckt. Erst seit Geisbergs Katalog von 1930 wird dieser Holzschnitt „Schlacht von Pavia“ genannt, also nach der für Karl V. so entscheidenden Schlacht von 1525, bei der Frankreich nicht nur den Krieg verloren hat, sondern das Heer Karls V. noch dazu den französischen König Franz I. gefangen nehmen konnte. Diese Schlacht bei Pavia hat ja das Ende der Vorherrschaft Frankreichs in Italien bedeutet. Schäufelin hat hier die Kanonen und die Kostüme der Landsknechte sehr detailreich dargestellt. In der linken Bildhälfte und zwar im Hintergrund sieht man eine von einer Stadtmauer umgebene Stadt mit ihren Kirchen und Wohnhäusern. Im Teil 2 dieses Riesenholzschnitts (Abb. 31b) hat Schäufelin am oberen Bildrand zwei soeben in Brand geschossene Burgen als Folgen der Schlacht dramatisch dargestellt. Weitere Folgen der Schlacht sieht man im Teil 5 (Abb.31d) in Form der fünf in der Schlacht gefallenen Soldaten, die am bzw. in der Nähe des unteren Bildrands am Boden

⁹³ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 902-906, Bartsch 1808, 7. Bd., Nr. 102, Dodgson 1911, II. Bd., S.55, App. Nr. 8, Geisberg 1974, Nr. 1089-1094.

⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 149.

ausgestreckt dargestellt sind. In der linken Bildhälfte (Teil 1, Abb. 31a) darf natürlich der für Schäufelins Darstellungen so typische „kugelige“ Baum nicht fehlen.

3.) Die Geschichte der Judith⁹⁵. Dieser Riesenholzschnitt wird in der Literatur mit um 1530 datiert⁹⁶, hat eine Größe von 39,5 x 116,8 cm (Abb. 32a-32d) und befindet sich in der Staatsgalerie Stuttgart und zwar in der Graphischen Sammlung.⁹⁷ Die Datierung um 1530 hängt mit der Tatsache zusammen, dass Schäufelin Riesenholzschnitte erst in den 30er Jahren des sechzehnten Jahrhunderts schuf. Dieses Werk trägt das Monogramm Schäufelins, nämlich HS und die Schaufel als Signet auf einem Schriftblatt, das (Abb.32b) auf dem Stamm eines sehr großen Baumes angebracht ist, der vom oberen zum unteren Bildrand reicht und trotzdem noch oben beschnitten ist. Dieser Riesenholzschnitt trägt zum Unterschied von allen bisher genannten Riesenholzschnitten eine Überschrift, die wie folgt lautet: „Ein Biblische history von der frommen Frawen Judith, wie sie dem Tyrannen Holofernes sein haupt abschlug“⁹⁸. Dieser Holzschnitt ist sichtbar schmaler als die bisher genannten Holzschnitte, wurde von vier Stöcken gedruckt und ist von rechts nach links zu lesen:

Im Teil 4 (Abb.32d) sieht man Judith als Gast des Tyrannen Holofernes vor dessen Zelt beim Festmahl, wie sie beide gerade von einer von links kommenden Untergebenen des Holofernes bedient werden. Im Vordergrund sieht man Bewaffnete mit Lanzen bzw. Hellebarden, wobei deren Oberbekleidung mit den modernen Puffärmeln sowie deren abgebundenen Hosen in Form der abgebundenen Kniehosen deutlich zu sehen sind. In der linken Bildhälfte ist noch eine kleine Kapelle bestehend aus zwei Musikanten postiert. Hinter dem großen Zelt des Tyrannen mit Vorzelt (das ein Wappen trägt) sind noch weitere, kleinere, Zelte dargestellt und im Hintergrund ist die von dessen Truppen belagerte Stadt Bethulia mit Stadtmauer und Stadttor zu sehen. Am linken Bildrand wird diese Szene durch den für die Holzschnitte Schäufelins so typischen, unten kahlen, oben „kugelig“ wirkenden Baum, der am linken Bildrand beginnend, bis zum oberen Bildrand reicht und vom oberen Bildrand überschritten wird, begrenzt.

⁹⁵ Vgl. Schreyl 1990, Nr. 909-912, Singer 1895, Nr. 6248, Dodgson 1911, Bd. II, S.55, App.3, Geisberg 1974, Nr. 1021-1024.

⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 150.

⁹⁷ Vgl. Schreyl 1988, S. 20.

⁹⁸ Vgl. Schreyl 1990, S. 150.

Im Teil 3 (Abb.32c) wird vor dem Zelt des Holofernes der Kopf des Holofernes von Judith mit Hilfe ihrer Helferin in einen Sack gestülpt.

Im Teil 2 (Abb. 32b) sieht man israelitische Truppen beim erfolgreichen, da für die Gegner so überraschend erfolgten, Angriff auf die Stellungen der assyrischen Truppen, die ja nun ohne Anführer sind.

Im Teil 1 (Abb. 32a) wird im Vordergrund die Heimkehr der israelitischen Soldaten (nach dem erfolgreichen Abwehrkampf) in die Stadt Bethulia gezeigt. Im Mittelgrund werden Judith mit ihrer Helferin bei der Rückkehr nach Bethulia von den Würdenträgern der Stadt offiziell begrüßt, während als Zeichen des Sieges über die Assyrer der Kopf des Holofernes beim Stadttor Bethulias zur Schau gestellt wird.

Schäufelins 230 x 450 cm großes Wandgemälde in der Bundesstube des Rathauses von Nördlingen aus dem Jahre 1515 zeigt eine ähnliche Darstellung und Abfolge der einzelnen Szenen⁹⁹ und hatte zur Folge, dass deshalb Schäufelin am 18.5.1515 vom Nördlinger Rat „seiner Kunst halben“ das Bürgerrecht erhielt.¹⁰⁰

Exemplare dieses Riesenholzschnitts befinden sich in Coburg, Frankfurt, Stuttgart und Wien.

4.) Die Türkenschlacht¹⁰¹.

Dieser Riesenholzschnitt¹⁰² mit der Größe von 28,4 x 77 cm, wird in der Literatur mit um 1532 datiert und wurde von zwei Platten gedruckt. (Abb. 33a und 33b). Die Datierung hängt mit dem Umstand zusammen, dass alle Riesenholzschnitte Schäufelins in den 30er Jahren des sechzehnten Jahrhunderts entstanden. Eine Abänderung auf um 1530 wäre aber möglich. In der Bildachse dieses – im Vergleich zu den bisher genannten Riesenholzschnitten wesentlich kleineren – Riesenholzschnitts ist ein Baum dargestellt, der vom oberen bis fast zum unteren Bildrand reicht und am oberen Bildrand überschritten ist. Das Monogramm HS und die Schaufel sind unten am Stamm dieses Baums angebracht. Dieser Einblattholzschnitt zeigt sehr realistisch die Abwehrschlacht gegen die Türken und zwar im Mittelgrund einige schon zerstörte Gebäude sowie eine Kirche, aus deren Kirchturmfenster ein Mann herausschaut, dessen rechte Hand in Richtung des Schutz

⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 152.

¹⁰⁰ Vgl. Schreyll 1988, S. 9.

¹⁰¹ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 921-922, Geisberg 1974, Nr. 1090-1097, Dodgson 1911, Bd. II, S.48,219.

¹⁰² Vgl. Schreyll 1990, S. 153.

versprechenden Waldes zeigt, während ringsherum sich die Heere Karl V. bzw. der Türken eine Schlacht liefern. Ganz in der Nähe sieht man beim Eingang eines schon fast zerstörten Gebäudes eine unfreiwillige Zuschauerin in kniender Haltung beim Beten.

5.) Der Triumphzug Kaiser Karl V.¹⁰³ wurde als große Ausnahme sogar von neun Stöcken gedruckt (Abb. 34a-34i). Das Werk hat eine Größe von 42 x 274,3 cm¹⁰⁴, zeichnet sich also durch eine geringe Breite (42cm) und besondere Länge (274,3cm) aus, wobei hier auch Kreuzschraffuren im Bild vorkommen. Sieben der neun Teile der Erstausgabe dieses Riesenholzschnitts von Hans Guldenmund in Nürnberg enthalten längere, lateinische, Inschriften in Prosa oder in Hexametern, die die Herkunft, Taten und Tugenden des Kaisers Karl V. preisen. Der vierte Teil dieses Riesenholzschnitts enthält in der oben angegebenen lateinischen Inschrift auch die Jahresangabe „1537“.

Der Triumphzug Kaiser Karl V. wird in den Teilen 1 und 2 von einem Fahnenträger sowie durch zwei Gruppen von Trompetern und einem Pauker eingeleitet. (Abb. 34a, 34b). Es folgen in den Teilen 3 – 7 Gruppen von berittenen Edelleuten, bewaffnet mit Lanzen und Schwertern, welche von Fußsoldaten (deren Kniehosen abgebunden sind) begleitet sind (Abb. 34c – g). Einige Edelleute tragen sogar den Orden vom „Goldenen Vlies“, dem damaligen Eliteorden. Alle Soldaten und auch einige Pferde sind mit Lorbeerkränzen geschmückt. Kaiser Karl V. (sein Kopf ist im strengen Profil dargestellt) ist im dann zuletzt folgenden Thronwagen (Abb. 34h-34i) mit Zepter und Reichsapfel dargestellt (in den Teilen 8 und 9), wobei ein Genius hinter ihm steht¹⁰⁵ und die Kaiserkrone über dessen Haupt hält. Begleitet ist Kaiser Karl V. von seinem Großvater Maximilian I., seinem Vater Philipp dem Schönen, ferner von Ferdinand von Aragon und von Karl dem Kühnen. Der so auffallend über dem Hinterrad des Thronwagens schlafend Dargestellte ist als Rudolf von Habsburg gedeutet worden – jedenfalls eine der ungewöhnlichsten Darstellungen Schäufelins.

6.) „Abconterfectur Des Löblichen Fürstenthumbs Wirtenberg“¹⁰⁶. Dieser Riesenholzschnitt hat eine Größe von 46,2 x 100,8 cm und wurde – genau wie der Riesenholzschnitt des Abendmahls – von acht Stöcken gedruckt (Abb. 35a-35c). Diese

¹⁰³ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 1157-1165, Dodgson 1911, Bd. II, S.49, Nr. 220-222a, Geisberg 1974, Nr. 1080-1088.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 175.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 176.

¹⁰⁶ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 1166-1173, Geisberg 1974, Nr. 1109-1111.

„Landkarte“ des damaligen Fürstentums Württemberg, wird in der Literatur immer datiert mit¹⁰⁷ um 1537, ist aber nur in einem Druck des Georg Lang in Nürnberg, nach einer Kopie des Hans Weigel aus dem Jahre 1555 erhalten. Die Datierung hängt auch hier mit dem Umstand zusammen, dass alle Riesenholzschnitte Schäufelins aus den 30er Jahren des sechzehnten Jahrhunderts stammen. Die Zuschreibung an Schäufelin hat Geisberg auf Grund eines Hinweises von Röttinger vorgenommen. Gezeigt werden hier in dieser, in der linken Bildhälfte am oberen Bildrand in einem schmalen Schriftband (mit deutschem Text) versehenen, Kopie des Werks die im Hügelland gelegenen Orte, Burgen, Flüsse, Felder und Wälder Württembergs, Teil des heutigen Bundeslands Baden-Württemberg. In der Mitte der linken Bildhälfte (Abb. 35a) ist dessen am Neckar gelegene Hauptstadt Stuttgart (hier noch genannt als „Stutgart“ nach dem im Jahre 950 angelegten Gestütshof „Stutengarten“) zu sehen, wobei aber das geographisch im Südwesten gelegene Sindelfingen (hier genannt Syndelfingen) geographisch unrichtig im Südosten von Stuttgart eingezeichnet ist. Es ist dies auch keine geographische Karte, sondern Schäufelin hat sich akribisch bemüht, das Typische der vielen Bauwerke dieser hügeligen Landschaft darzustellen. Während man beim Riesenholzschnitt des Abendmahls nur bei einer Szene des Hintergrunds einen kleinen Ausblick in eine Stadtlandschaft mit der Stadtmauer, einem Stadttor sowie einer der Kirchen genießen kann, hat hier Schäufelin Gelegenheit gehabt, Bauwerke in großer Zahl in der hügeligen Landschaft Württembergs darzustellen, und hat den Baukomplexen eine entsprechende Beschriftung gegeben. Im Vergleich zum Riesenabendmahlholzschnitt fällt hier aber nicht nur die Angabe des Titels des Werks und eine zusätzliche Textierung im Schriftband am oberen Bildrand (Abb. 35b) auf, sondern auch das Ornamentband, das diesen Holzschnitt umfasst. Bezeichnenderweise hat Schäufelin auch in diesem Werk am unteren Bildrand Bäume in der für ihn typischen „kugeligen“ Form dargestellt.

Kreuzschraffuren kommen in diesem Werk nicht vor, es überwiegen horizontale Schraffuren.

7.) Im vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hat Schäufelin noch weitere Holzschnitte in Form von Einblattholzschnitten geschaffen:

¹⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 176.

a) Die Geschichte der Ester¹⁰⁸. Dieser Einblattholzschnitt ist mit um 1536 zu datieren¹⁰⁹. Schäufelin hat sein seitenverkehrtes HS-Monogramm und die Schaufel als Signet an der mittleren Treppenstufe dieses Werks angebracht. Auch in diesem Holzschnitt (Abb. 36) ist Schäufelin der Tradition der Darstellung von Mehrszenenbildern in Einblattholzschnitten treu geblieben. Die Geschichte der Ester wird hier von Schäufelin in mehreren Szenen dargestellt:

Im Vordergrund wird hier im Königspalast die Audienz der nunmehrigen Königin Ester beim Perserkönig Ahasver (Buch Ester 5,4) gezeigt. Ester kniet hier vor dem, auf dem Königsthron sitzenden, Perserkönig, der ihr gerade mit seiner rechten Hand sein goldenes Zepter entgegenstreckt, dessen Spitze – siehe ihre ihm entgegengestreckte Hand – sie im Begriffe ist, zu berühren. Ester ist hier von ihren sieben Dienerinnen umgeben, von denen in der linken Bildhälfte vier und in der rechten Bildhälfte drei zu sehen sind. Ganz im Vordergrund ist offensichtlich Haman, der Erste Minister des Staates, in einer ausdrucksvollen Pose (als Ausdruck seiner Stellung am Hofe) zu sehen. Diese Szene spielt - wie im Riesenholzschnitt des Abendmahls – in der Halle eines Palasts, hier des Palastes des Königs Ahasver, wobei das oben angeschnittene Tonnengewölbe der Halle und dann als Abschluss ein Teil eines Gewölbes mit zwei Säulen zu sehen sind. Hinter Ester ist der Zeremonienmeister mit seinem Zeremonienstab dargestellt. Für Schäufelins Erzählstil ist ganz typisch, dass diese Vordergrundszenen wieder – ähnlich wie beim Riesenholzschnitt des Abendmahls – von zwei diesmal hintereinander gestaffelten Personen im Hintergrund der Vordergrundszenen beobachtet wird, wobei eine Person in betender Haltung dargestellt wird (soll dies das Beten wegen des Erlasses des Haman betreffend die Juden darstellen?). Diese Szene – deren Figuren wieder größer dargestellt sind als die Figuren der anderen Szenen – wird in der Mittelachse durch eine, einem Pfeiler vorgelagerte Halbsäule (mit einer Art doppeltem jonischem Kapitell und einer darauf befindlichen üppigen Blumenschale) von den Szenen der rechten Bildhälfte abgetrennt. Allerdings sind in der rechten Bildhälfte noch drei Dienerinnen der Königin Ester auf gleicher bzw. fast gleicher Ebene zu sehen, die sich abheben von den Szenen der rechten Bildhälfte. Diese drei Dienerinnen tragen übrigens hier statt

¹⁰⁸ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 1151, Dodgson 1911, Bd. II, S.47, 211.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 174.

der Kopfbedeckungen, wie sie die vier Dienerinnen der linken Bildhälfte in Form von Kopftüchern tragen, netzartige Renaissancemützen.

Im Mittelgrund der linken Bildhälfte sind als weitere Szene dieses Einblattholzschnitts das Festmahl der Königin Ester (Ester 5,6) mit dem genannten Perserkönig und Haman dargestellt. Im Hintergrund ist schon Hamans Ende am Galgen zu sehen (Ester 7,10).

In der rechten Bildhälfte sieht man als weitere Szene den Triumph des Mordechai (des Pflegevaters der Ester) und im Hintergrund als weitere Szene den Kampf der Juden gegen ihre Feinde, wobei auch hier wieder beide Szenen von einer Frau im ersten Stock des am rechten Bildrand befindlichen Gebäudes (das stark angeschnitten gezeigt wird) sehr interessiert (siehe den vorgebeugtem Oberkörper) beobachtet werden, ein Einblick in dieses Gebäude durch den Betrachter von Schäufelin aber wieder durch starke Horizontalschraffuren verhindert wird.

Es handelt sich hier – wie beim Riesenholzschnitt des Abendmahls und beim Riesenholzschnitt der Erweckung des Lazarus – um eine von Schäufelin sehr bühnenmäßig dargestellte Inszenierung der Vordergrundszenen. Man beachte nur die ausdrucksvolle Pose des Mannes ganz in vorderster Position, nämlich des Haman, dessen Kopf im strengen Profil zu sehen ist, während er sonst frontal gezeigt wird. Schäufelin bleibt zwar auch hier in der Bildgestaltung dem System der Darstellung von Mehrszenenbildern treu, jedoch ist hier die Vordergrundszenen – im Gegensatz zu den zwei zuvor genannten Holzschnitten – von den weiteren Szenen dieses Bilds nicht durch eine Brüstung, versehen mit einem Ehrentuch und weiteren Tüchern (beim Riesenholzschnitt des Abendmahls) bzw. durch eine sehr hohe Friedhofsmauer (beim Holzschnitt der Erweckung des Lazarus) abgetrennt. Die Bilddarstellung in Form der Zweizonigkeit ist hier also von Schäufelin aufgegeben worden. Die Folge ist, dass der Blick des Betrachters hier sofort auf alle Szenen gleichzeitig fällt. Auffallend ist, dass in der rechten Bildhälfte ein Bildstreifen von circa 5,5 cm an den Holzschnitt angestückelt wurde. Obwohl Schäufelin hier das Ende des einst wichtigsten Ministers des Staates, nämlich Hamans, am Galgen darstellt, ist trotz der Dramatik des dargestellten Geschehens diese bildliche Darstellung Schäufelins nicht als abstoßend zu bezeichnen.

In der Darstellung von Bäumen in der für ihn so typisch „kugeligen“ Form bleibt Schäufelin seiner Darstellungsweise auch hier treu.

b) Die Geschichte der Susanna¹¹⁰. Dieser Einblattholzschnitt (Abb. 37) hat die Größe 20,7 x 35,4 cm¹¹¹. Er trägt das HS-Monogramm und die Schaufel als Signet Schäufelins an der Tür der Mauer in der linken Bildhälfte am linken Bildrand, wobei als Besonderheit in der Bildachse über dem Stadttor die Jahreszahl „1536“ angebracht ist. Wie beim Werk der Geschichte der Ester ist auch hier wieder in der rechten Bildhälfte ein Bildstreifen von circa 6 cm angestückelt worden. Die Geschichte der Susanna ist in den Apokryphen überliefert und wird hier von Schäufelin – wie im Riesenholzschnitt des Abendmahls – in mehreren Szenen in der Tradition der Mehrszenenbilder vorgestellt:

In der ersten Szene im Mittelgrund der rechten Bildhälfte überklettern die mit Rechtssachen befassten zwei Ältesten die Mauer des Gartens des Jojakim, des Gatten der Susanna.

In der zweiten Szene sieht man als Vordergrundszenen in der rechten Bildhälfte die zum Baden beim Brunnen in den Garten gekommene Susanna, wie sie von den zwei Ältesten, von denen einer im strengen Profil dargestellt ist, erfolglos zu einem amourösen Abenteuer gedrängt wird.

In der linken Bildhälfte sieht man im Vordergrund der dritten Szene zwei Mägde der Susanna – von denen eine sich noch nach Susanna umblickt – die den Garten verlassen, um Öl und eine Salbe für Susanna zu holen.

Da sich als Folge der Erfolglosigkeit bei Susanna die zwei Männer Susanna aus Rache des Ehebruchs mit einem Jüngling bezichtigt haben und Susanna zum Tode verurteilt werden musste, sieht man in der vierten Szene im Hintergrund der rechten Bildhälfte, wie Susanna über die Brücke zur Hinrichtungsstätte geführt wird.

In der fünften Szene wird im Mittelgrund der linken Bildhälfte Daniel dargestellt, der noch vor der schon beschlossenen Hinrichtung die zwei Männer in Anwesenheit der vor Daniel knieenden Susanna als Zeugen einvernimmt. Diese zwei Zeugen verwickelten sich bei der – allerdings laut der Bibel getrennten – Befragung in Widersprüche, da als Ort des angeblichen Ehebruchs der Susanna der erste Zeuge

¹¹⁰ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 1152, Dodgson 1911, Bd. II, S.47, 212.

¹¹¹ Vgl. Ebd., S. 174.

„unter einer Zeder“, der zweite Zeuge aber „unter einer Eiche“ angegeben haben. Diese zwei Zeugen mussten dann wegen falscher Zeugenaussagen zum Tode verurteilt werden und Susanna konnte dann wieder freigelassen werden.¹¹²

In der sechsten und letzten Szene sieht man im Hintergrund der linken Bildhälfte wie die zwei zum Tode verurteilten Männer auf Befehl der Obrigkeit (siehe ihre zwei Vertreter hoch zu Roß) gesteinigt werden.

Es ist für Schäufelin bezeichnend, dass auch hier – genau wie bei der Geschichte der Ester – die Hinrichtung als blutrünstige Szene erst im Hintergrund (hier mit viel kleineren Figuren) dargestellt wird, um den Einblattholzschnitt auch für die Betrachtung durch sensiblere Menschen erträglich zu machen.

Auch hier gibt es wieder – wie meist in den Werken Schäufelins – Beobachter des Geschehens. Hier befinden sich gleich je zwei Beobachter auf dem Stadttor der Stadtbefestigung. Die dargestellten Bäume haben auch hier die „kugelige“ Form.

Auffallenderweise wird die Geschichte der Susanna sogar in sechs Szenenbildern dargestellt, wobei die Vordergrundszenen (also die zweite und dritte Szene) durch die hohe Mauer, die hier aber nicht gerade verläuft, sondern einen Knick bildet, von den vier weiteren Szenen des Mittel- und Hintergrunds, abgetrennt werden. Es liegt also auch hier in der Bildgestaltung das System der Zweizonigkeit vor. Genau wie beim Riesenholzschnitt des Abendmahls zeigt Schäufelin auch hier deutlich die Maserung der (Holz)tür der Gartenmauer, durch die bald die zwei Dienerinnen der Susanna gehen werden, um für diese das Öl und die Salbe zu besorgen.

c) Die Geschichte des Daniel¹¹³.

Dieser Einblattholzschnitt hat eine Größe von 20,7 x 35,4 cm.¹¹⁴ In der Literatur wird dieses Werk immer mit um 1536 datiert, was damit zusammenhängt, dass Schäufelin Riesenholzschnitte erst in den 30er Jahren des sechzehnten Jahrhunderts schuf.

An der rechten Bildhälfte ist ein 5,5 cm breiter Bildstreifen angestückelt worden (Abb. 38). Durch einen Pfeiler mit davor gestellter Säule (deren doppelte Kapitelle sehr entfernt an jonische Kapitelle erinnern), auf der dann noch eine zweite, schmälere, Säule postiert ist, wird das Bild vertikal in zwei ungleich große Hälften geteilt. In der rechten, etwas breiteren Bildhälfte (bedingt vor allem durch den angestückelten

¹¹² Vgl. Kraus und Uthemann 1998, S. 252.

¹¹³ Vgl. Schreyll 1990, Nr 1153, Dodgson 1911, Bd. II, S.47, 213.

¹¹⁴ Vgl. Schreyll 1990, S. 174.

Bildstreifen) sieht man die Darstellung Daniels und des Königs Kyrus beim Eingang in den Tempel des Bel in Babylon, während man in der linken Bildhälfte die Verhaftung Daniels, die Vernichtung des Drachens durch Daniel und Daniel in der Löwengrube sieht.

Dieser Einblattholzschnitt wird nur am rechten Bildrand durch eine, auf hohem Sockel befindliche, offensichtlich freistehende, Säule mit einem Kapitell, das sehr entfernt an ein ionisches Kapitell erinnert, umrahmt, worauf eine weitere, diesmal aber kannelierte Säule aufliegt. Diese innerbildliche Umrahmung in der rechten Bildhälfte ist aber angeschnitten. Schäufelin hat dieses Werk nicht signiert.

In der rechten Bildhälfte sieht man, wie Daniel dem König Kyrus unter Zuhilfenahme beider Hände die Fußspuren von Männern, Frauen und Kindern in der Halle des Tempels des Gottes Bel zeigt, die dadurch sichtbar sind, da vorher Daniel den Boden dieses Tempels mit Asche bestreut hatte. Hierdurch hat Daniel nachweisen können, dass die Priester mit ihren Familien vorher durch eine geheime Tür in den Tempel kamen, um die dort dem Gott Bel geopferteten Speisen zu verzehren.

Schäufelin deutete diese geheime Tür im Vordergrund des Bilds in der Nähe des Opfertischs in schwarzer Farbe durch eine rechteckige Bodenplatte an. Dadurch bewies Daniel dem König Kyrus, dass diese Speisen nicht vom Gott Bel verzehrt wurden¹¹⁵ und daher eine Anbetung des Gottes Bel durch Daniel nicht möglich ist.

In der linken Bildhälfte wird die Gefangennahme Daniels¹¹⁶ als erste Szene dargestellt, als weitere Szene die Fütterung des großen Drachens, den die Babylonier wie einen Gott verehrten, durch Daniel mit einem aus Pech, Talg und Haaren geformten Kuchen, worauf dann der Drache verendete. In einer weiteren Szene sieht man Daniel im Orantengestus umgeben von vier Löwen in der Löwengrube (laut Daniel 14,32 waren es aber sieben Löwen) als Strafe für das Töten des Drachens. Schäufelin stellte diese vier Löwen gutmütig dar (was sie tatsächlich sechs Tage lang ja waren). Ferner sieht man den von einem Engel, dessen Kopf ein halber Zackenkranz umgibt, dorthin gebrachten Propheten Habakuk, der gerade mit einem Esskorb für Daniel Speisen in die Löwengrube bringt.¹¹⁷

¹¹⁵ Vgl. Kraus und Uthemann 1998, S. 252.

¹¹⁶ Vgl. Schreyll 1990, S. 174.

¹¹⁷ Vgl. Kraus und Utjemann 1998, S. 250.

In allen Darstellungen des großen Propheten Daniel (die einzige Ausnahme bildet die Gefangennahme Daniels) ist dieser von Schäufelin mit einer Art halben Zackenkranz gekennzeichnet.

Auch in diesem Werk bleibt Schäufelin der Mehrszenendarstellung in einem Bild treu, da hier in der linken Bildhälfte drei Szenen des Alten Testaments und in der rechten Bildhälfte eine Szene des Alten Testaments dargestellt sind. Eine horizontale Trennung der einzelnen Szenen wie beim Riesenholzschnitt des Abendmahls und bei der Erweckung des Lazarus erfolgt hier nicht, die Bildgestaltung in Form des Systems der Zweizonigkeit liegt hier somit nicht vor.

d) Das Gastmahl des Reichen und Lazarus¹¹⁸. Dieser Einblattholzschnitt (Abb. 39) mit der Größe von 21,7 x 16,1 cm ist zu datieren¹¹⁹ mit um 1535. An der rechten Seite des Treppenaufgangs in der linken Bildecke ist das HS-Monogramm und die Schaufel als Signet zu sehen. In diesem Werk Schäufelins findet wieder wie beim Riesenholzschnitt des Abendmahls eine Zweizonenteilung statt, die hier aber schon allein durch das Thema bedingt ist. Das Bildthema ist hier das Beispiel vom reichen Mann und armen Lazarus (Lukas 16, 19-31):

In der oberen Zone des Holzschnitts sitzen auf dem überdachten Balkon eines Hauses an der Tafel ein reicher Mann und eine elegant gekleidete Frau. Beide in kostbarer Kleidung tragen je eine Kopfbedeckung (was wieder an den Riesenholzschnitt des Abendmahls erinnert, nur tragen hier ja sogar alle bei Tisch Sitzenden eine Kopfbedeckung). Der Reiche trägt gleich zwei Halsketten, wobei eine an die des Ordens vom Goldenen Vlies und damit an Karl V. erinnert. Über Anordnung des mit einem Zeremonienstab versehenen Zeremonienmeisters werden hier soeben vom Mundschenk bzw. von einem Diensthofen Wein in einem Becher bzw. warme Speisen in Tellern serviert. Die Decke des Balkons wird hier durch jeweils zwei übereinander gestellte Säulen mit jeweils einer Art jonischem Kapitell gestützt, wobei noch die obere Säule im Vordergrund des Bilds und zwar in der Mitte von einer Perlenkette locker umfasst wird, was ungewöhnlich ist. Den Eingang in das Haus bildet hier ein Baldachin und überdies wird der Balkon im Vordergrund durch eine Balustrade abgeschlossen. Die Decke des Balkons weist vorne eine dekorative Zierleiste auf.

¹¹⁸ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 1108, Bartsch 1808, 7.Bd., Nr. 16, Dodgson 1911, Bd. II, S. 48, 215.

¹¹⁹ Vgl. Schreyll 1990, S. 171.

Damit nur ja alles entsprechend gut und rasch serviert werden kann, hat der Zeremonienmeister (der einen Renaissancehut trägt) überdies seinen Stab fast militärisch präsentiert und zur Hervorhebung dieser Frau hat Schäufelin sogar noch vor ihr an der Balustrade ein Ehrentuch angebracht. Die Tafel des reichen Mannes hat hier Schäufelin in der oberen Zone des Bilds derart dargestellt, dass hier die kostbare Kleidung des Paares zur luxuriösen Architektur des Hauses passt. Im scharfem Gegensatz hiezu hat Schäufelin in der unteren Zone des Bilds tief ergreifend den armen Lazarus dargestellt, wie er müde und hungrig auf einer Steinbank vor diesem Hause sitzt und an dessen Geschwüren gerade von einem der zwei Hunde geleckt wird, wobei der zweite Hund diesem Beispiel bald folgen wird. Der arme Lazarus hat aber beim reichen Mann keine Chance (Lazarus 16,22) – er bekommt kein Essen von ihm. Schäufelin setzte diese Szene in der unteren Zone dadurch auch von der oberen Szene ab, dass er hier zwar auch Horizontal- und Diagonalschraffuren (letztere seltener) einsetzte, aber zusätzlich an der Wand, an der Lazarus sitzt, Häkchen verwendete, die das erbarmungswürdige Leben des Lazarus auch bildlich unterstreichen. Der scharfe Gegensatz zwischen dem Leben des reichen Mannes in Luxus und dem des armen Lazarus war für Schäufelin daher der ideale Rahmen für die Verwendung einer Zweizonendarstellung, wobei der geborene Erzähler noch die Möglichkeit hatte, diese Zonen mit einer großen Anzahl– auch ungewöhnlicher – Details auszuschnücken. Überdies besteht noch in der oberen Zone des Holzschnitts ein weiterer Kontrast zwischen dem Servierpersonal und dem Reichen mit der Frau, der von Schäufelin derart zum Ausdruck gebracht wird, dass das Servierpersonal hell beleuchtet dargestellt wird, während der Reiche und die Frau samt Vorder- und Hintergrund von Schäufelin beschattet dargestellt werden und nur ein Teil der seitlichen Baldachinwand und Gewandteile des Reichen eine Ausnahme bilden.

Schäufelin hat aber als weiteren und somit noch größeren Kontrast das Ende des Lebens des reichen Mannes und das des Lazarus dargestellt. In der linken oberen Ecke sieht man oberhalb einer Wolkendecke Lazarus in Abrahams Schoß (Lukas 16,23) und hinter dem großartig ins Bild gebrachten Balkon, und zwar im Hintergrund, auch den reichen Mann, der in der Unterwelt nun qualvolle Schmerzen leidet (Lukas 16,24) und der von ihm um Hilfe angeflehte Abraham trotzdem nicht bereit ist, ihm in irgendeiner Weise zu helfen. Schäufelin zeigt den verstorbenen Reichen mit erhobenen Händen,

umgeben von einem Flammenmeer und seinen erfolglosen Blickkontakt mit Abraham (mit Nimbus).

Es wäre nicht Schäufelin, wenn nicht auch hier und zwar in der linken Ecke des Bilds Bäume in „kugeliger Form“ dargestellt werden würden. Ebenso wie im Riesenholzschnitt des Abendmahls ist hier Schäufelin wieder ein perfektes Bühnenbild gelungen, wobei das System der Mehrszenenbilder beibehalten ist.

e) Lot und seine Töchter¹²⁰ Dieser Einblattholzschnitt (Abb. 40) hat die Größe 17,9 x 36,9 cm und wird in der Literatur übereinstimmend mit um 1535 datiert.¹²¹ Eine Abänderung der Datierung auf um 1530 wäre möglich. Auf einem Schriftband auf einem Baumstumpf am linken Bildrand sind das Monogramm und das Signet (die Schaufel) Schäufelins angebracht. Trotz des Titels dieses Holzschnitts wurden in diesem Bild aber zwei ganz unterschiedliche biblische Szenen von Schäufelin zu einem Bild vereinigt. In der linken Bildhälfte ist der Untergang von Sodom bzw. Gomorra und in der rechten Bildhälfte die Geschichte Lots und seiner Töchter dargestellt.

In der linken Bildhälfte sieht man im Mittel- und Hintergrund des Bilds einen Stadtteil von Sodom bzw. von Gomorra, der infolge des „Regens von Schwefel und Feuer“ (Genesis 19,24 und 25) ein Opfer der Flammen wird. Ferner sieht man vor diesem Stadtteil die Frau des Lot, die als Folge des Zurückblickens zu diesem Inferno, zu einer Salzsäule geworden war (Genesis 19,26). Im Vorder- und Mittelgrund dieser dramatischen Szene sieht man Bäume in „kugeliger Form“ dargestellt.

In der rechten Bildhälfte wird von Schäufelin die nicht weniger dramatische Geschichte von Lot und dessen Töchtern (Genesis 19,30-38) dargestellt. Fast am rechten Bildrand ist Lot vor einem Obstbaum auf einer Steinbank sitzend dargestellt, dem soeben die ältere Tochter (dargestellt in einem stark taillierten und dekolletierten Kleid) Wein in einem Behältnis zeigt. Ihre linke Hand hat sie liebevoll auf seine Schulter gelegt, während ihre rechte Hand gerade seine linke Hand berührt. Die neben ihr sitzende und sich ebenfalls ihrem Vater zuwendende jüngere Schwester präsentiert den Weinvorrat in einer Plattflasche mit Kette. Auf dem (Stein)tisch im Vordergrund des Bilds befindet sich unter anderem der für den Weingenuss vorgesehene Becher.

¹²⁰ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 1105, Bartsch 1808, 7. Bd., Nr. 4, Dodgson 1911, Bd. II, S. 46, 210, Kessler-Luhde 1980, S. 133.

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 171.

Auch in der rechten Bildhälfte besitzen die zwei Bäume ihre „kugelige“ Form. Vor diesen Bäumen sind die Töchter in sitzender Stellung gezeigt, wobei Schäufelin aber nicht zeigt, worauf diese aber hier sitzen. Die Töchter Lots werden mit unterschiedlichen Frisuren gezeigt und nur die Jüngere (in der Bildmitte) trägt ein Halsband.

Interessant ist der Umstand, dass in der linken Bildhälfte das dramatische Geschehen im Mittel- und Hintergrund stattfindet, während in der rechten Bildhälfte das beginnende dramatische Geschehen im Vordergrund gezeigt wird. Die Teilung des Holzschnitts erfolgt hier vertikal in zwei Bildhälften und zugleich in zwei ganz unterschiedliche Szenen, es liegt somit wieder ein Mehrszenenbild eines Werks von Schäufelin vor.

f) Die Versuchungen Christi¹²² Dieser Einblattholzschnitt (Abb. 41) hat eine Größe von 22,2 x 16 cm und wird in der Literatur datiert mit um 1534.¹²³ Eine Abänderung der Datierung auf um 1530 wäre durchaus möglich; ein Grund für um 1534 ist nicht ersichtlich. Eine Signatur Schäufelins konnte ich bei diesem Holzschnitt nicht feststellen. Auch in diesem Werk bleibt er dem System der Mehrszenen-Darstellung in einem Bild treu und er bringt drei Versuchungen Christi durch den Teufel (Matthäus 4, 1-9) als Bildthema:

Im Vordergrund des Werks stellt Schäufelin die erste Versuchung des Christus vor. Der Teufel in der rechten Bildhälfte weist mit seiner rechten Hand deutlich auf die Steine im Bildvordergrund und meint gegenüber Christus (in der linken Bildhälfte), dass, wenn er der Sohn Gottes wäre, er befehlen sollte, dass aus diesen Steinen Brot werde und damit Christus seinen Hunger stillen könnte. Christus antwortet in dieser Szene, dass der Mensch nicht nur vom Brot lebt, sondern von jedem Wort, das aus Gottes Mund kommt (Matthäus 4,4). Im Hintergrund sieht man die Darstellung einer Kleinstadt mit Kirchen und anderen Bauwerken. Schäufelin stellte auf der Terrasse des höchsten Kirchturms der Stadt (dargestellt in der Bildachse) die zweite Versuchung Christi durch den Teufel dar, wobei der Teufel ihm sagt: „Wenn du Gottes Sohn bist, so stürze dich hinab.“ Christus lehnte dies mit den Worten ab, dass man Gott nicht auf die Probe stellen soll. In der rechten oberen Ecke des Bilds gestaltete Schäufelin die

¹²² Vgl. Schreyll 1990, Nr. 988, Dodgson 1911, Bd. II, S.55, App.4.

¹²³ Vgl. Ebd., S. 160.

dritte und letzte Versuchung Christi durch den Teufel auf dem „sehr hohen“ Berg (mit vielen „kugeligen“ Bäumen Schäufelins), auf dem der Teufel Christus die Reiche der Welt zeigt und ihm gerade erklärt, er gebe ihm diese, wenn Christus sich vor ihm niederwerfe und ihn anbete. Christus hat auch diesen Vorschlag des Teufels abgelehnt (Matthäus 4,10).

Schäufelin hält sich hier relativ genau an den diesbezüglichen Text des Matthäusevangeliums, er musste nur zur „Auflockerung“ des Bilds der Vordergrundszenen in der Wüste in der linken Bildhälfte – wie so häufig geschehen – einen großen und „kugeligen“ Baum hinzufügen, der auch wieder am oberen und am linken Bildrand angeschnitten gezeigt wird. Im Sinne des Systems der Mehrszenenbilder bringt der vielseitige Schäufelin hier als neue Variante die erste Versuchung Christi als erste Szene des Bilds im Vordergrund in sehr großem Maßstab, die zweite Versuchung als zweite Szene aber im Hintergrund (und stellt die Figuren extrem klein dar) und die dritte Versuchung Christi als dritte Szene (mit ziemlich kleinen Figuren) im Mittelgrund. Christus ist immer durch den Kreuznimbus zu erkennen und sein Kopf hebt sich immer sehr deutlich vom Teufelskopf ab, der immer zum Teil in der Kapuze verborgen gezeigt wird. Alle Szenen werden wie immer – dies ist typisch für die Kunst Schäufelins – sehr detailliert gezeigt. So konnte sich Schäufelin nicht zurückhalten bei der Darstellung der Wasserflasche des Teufels, deren praller Inhalt dadurch ersichtlich ist, dass diese den Gürtel schwer herabzieht – ein Motiv, das schon im Riesenholzschnitt des Abendmahls und zwar in der rechten Bildhälfte in der Szene des auf der Treppe heraufkommenden Mannes vorkommt. Dass sich Christus und der Teufel jedenfalls immer im Gespräch befinden, sieht man an deren deutlichen Handbewegungen und daran, dass sich beide immer anblicken, wobei deren Köpfe immer von Schäufelin im strengen Profil gestaltet sind.

g) Abrahams Opfer¹²⁴. Dieser Einblattholzschnitt (Abb. 42) hat eine Größe von 14,8 x 37, 2 cm und wird in der Literatur immer datiert mit um 1530, was ich auch für zweckmäßig und richtig halte. Das Monogramm Schäufelins und die Schaufel als Signet befinden sich rechts unten¹²⁵ in der rechten Bildecke (Abb. 42) Schäufelin zeigt hier wieder ein Mehrszenenbild. In der rechten Bildhälfte zeigt er im Vordergrund

¹²⁴ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 907, Bartsch 1808, Nr. 3, Singer 1895, Nr. 6199, Dodgson 1911, Bd. II, S. 55, App. 1, Kessler-Luhde 1980, S. 133.

¹²⁵ Vgl. Schreyll. 1990, S. 150.

Abraham mit seinen einzigen Sohn Isaak, der auf dem Rücken Brennholz zu tragen hat, unterwegs in die Berge. In der zweiten Szene rechts oben sieht man schon Abraham, der mit dem Schwert (laut Genesis 22, 10 aber mit dem Messer) vor dem vor ihm knienden Isaak steht und gerade von einem soeben eingetroffenen Engel aufgefordert wird, Isaak nicht zu töten und als Brandopfer auf dem Altar darzubringen, da Gott Abraham nur auf die Probe stellen wollte, ob er auch zu diesem Opfer bereit gewesen wäre. Hinter Abraham sieht man schon den Widder, der sich hinter ihm mit den Hörnern im Gestrüpp verfangen hat und den Abraham nun statt seines Sohnes auf dem Altar als Brandopfer darbringen wird. Die rechte Bildhälfte wird hier somit von Schäufelin in einer Zweizonigkeit dargestellt, nämlich in der unteren Zone als erste Szene die Wanderung Abrahams mit Isaak in die Berge und in der oberen Zone die vorbereitete und dann nicht durchgeführte Opferung seines einzigen Sohnes durch Abraham als zweite Szene.

In der linken Bildhälfte wird der Bauernhof mit dem Stall, den Herden des Abraham und dem Brunnen (der von zwei weiblichen Bediensteten des Abraham gerade benutzt wird) sowie mit den zwei von Abraham am Bauernhof zurückgelassenen Knechten dargestellt. Jede Menge „kugelige“ Bäume werden hier ebenfalls dargestellt.

h) Hiob im Unglück¹²⁶. Dieser Holzschnitt hat die Größe 15 x 35,6 cm, wird in der Literatur datiert mit um 1530¹²⁷ (was ich für richtig halte) und wurde von Schäufelin nicht signiert.

Im Buch Ijob ist angeführt, dass Gott dem Satan die Erlaubnis erteilte, den im Lande Uz lebenden, gottesfürchtigen und reichen Ijob (Hiob) auf die Probe zu stellen.

In diesem Einblattholzschnitt (Abb. 43) stellt Schäufelin Bewährungsproben des Satans betreffend Ijob (Hiob) in mehreren Szenen vor.

Als erste Szene wird in der rechten Bildhälfte der Einfall der Sabäer in das Grundstück des Hiob und die Wegnahme der sehr großen Rinderherde des Hiob dargestellt (Ijob 1,15).

In der linken oberen Ecke zeigt Schäufelin als zweite Szene das Wegschaffen der Kamele durch die in das Grundstück eingefallenen Chaldäer.

¹²⁶ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 908, Dodgson 1911, Bd. II, S.55, App. 2.

¹²⁷ Vgl. Ebd., S. 150.

In der Bildmitte im Hintergrund werden in der dritten Szene des Bilds die Sturmschäden im Haus des Hiob und der Tod der „jungen Leute“ (Ijob 1,19) gezeigt. Als vierte Szene zeigt Schäufelin in der linken Bildhälfte und zwar im Vordergrund des Bilds Hiob als alten Mann mit weißem Bart mit den ihm vom Satan verschafften böartigen Geschwüren am Oberkörper (mit der Abweichung vom Buch Ijob, da diese Geschwüre bei Hiob ja von der Fußsohle bis zum Scheitel reichen), der von seiner Frau (mit kostbarem Renaissancehut gezeigt) gerade gefragt wird, ob er trotz dieser Bewährungsprobe noch immer fest an seiner Frömmigkeit festhalten wolle, und die ihn gleichzeitig auffordert, Gott zu lästern (Ijob 1,9).

Diese Szenen sind hier von rechts unten (Szene eins) nach links oben (Szene zwei) und zur Mitte oben (Szene drei) zu lesen und finden ihren Abschluss links unten mit der vierten Szene, die Hiob zeigt, wie er trotz aller Bewährungsproben des Satans an seiner Frömmigkeit festhält und sich dann hierauf an Gott um Hilfe wendet (was Schäufelin nicht mehr zeigt).

Auch in diesem Holzschnitt zeigt Schäufelin in einem Bild eine Mehrszenendarstellung durch vier Bewährungsproben des Satans, Schäufelin zeigt aber nicht das Erschlagen der die Rinderherde begleitenden Knechte des Abraham durch die Fremden als Teil der ersten Bewährungsprobe. Er zeigt auch nicht als Teil der ersten Bewährungsprobe, wie der Blitz die Knechte des Abraham tötet und seine Schafe vernichten (als weitere Bewährungsprobe des Satans) und er zeigt auch nicht, dass Hiob's Körper gänzlich von – noch dazu böartigen – Geschwüren bedeckt ist – soweit geht die realistische Schilderung des großen Erzählers nicht. Schäufelin wollte auch hier nicht den Betrachter (bzw. Käufer) des Holzschnitts erschrecken und fand die Darstellung der dramatischen Szenen in vorliegender Form als ausreichend.

Schäufelin hält ferner hier an der Zweizonenteilung des Bilds fest, wie sie von ihm auch im Riesenholzschnitt des Abendmahls festgelegt wurde und zwar mit den interessanten Abweichungen, dass die erste und letzte Szene im Vordergrund des Bilds und zwar natürlich getrennt dargestellt sind, diese von der zweiten und dritten Szene aber durch einen Landschaftsstreifen in Form einer Bodenvertiefung getrennt sind.

Die Darstellung von „kugeligen“ Bäumen fehlt auch hier nicht, ferner gibt es Weißhöhlungen am oberen Bildrand bei der dramatischen (Sturm)wolkenstimmung. Auch hier kommt Schäufelin meist mit Horizontal- und wenigen Diagonalschraffuren

aus, wobei manchmal die Horizontalschraffuren zur Betonung des Geschehens sehr verdichtet erscheinen. Kreuzschraffuren sind auch hier sehr selten von Schäufelin eingesetzt und zwar hier bei der Dienerin des Hiob, die soeben die ja bösartigen Geschwüre ihres Herrn mit viel Wasser zur Kühlung „behandelt“. Die Detailfreudigkeit im Schaffen des Schäufelin ist offensichtlich unbegrenzt. Höhepunkt der Darstellungen des Holzschnitts ist sicher die Darstellung des Hiob in seinem Leid, der sich trotz des eingetretenen Verlusts des Reichtums und der Gesundheit unbeirrt und demütig in Gottes Willen fügt (und wofür er dann von Gott nach den bestandenen Bewährungsproben des Satans belohnt wird).

i) Christus und die Samariterin am Brunnen¹²⁸. Dieser Holzschnitt (Abb. 44) hat eine Größe von 21,8 x 15,9 cm und wird in der Literatur datiert mit um 1534.¹²⁹ Eine Änderung auf um 1530 wäre aber überlegenswert.

Am linken Pfeiler des Brunnens und zwar oben befindet sich das Monogramm sowie die Schaufel als Signet Schäufelins. Im Bild werden von Schäufelin zwei Szenen dargestellt und zwar das Gespräch von Jesus mit der Samariterin am Jakobsbrunnen (Johannes 4,6-26) und die Rückkehr der Jünger Jesu vom Ort Sychar in Samrien (Johannes 6,27). Im Bildvordergrund sieht man in der rechten Bildhälfte Jesus (als Sitzfigur), wie er die in der linken Bildhälfte (stehend) dargestellte Samariterin um Wasser bittet. In der Bildmitte ist der Jakobsbrunnen dargestellt und davor ein großer Wasserkrug. Einen weiteren Wasserkrug hält die Samariterin in der rechten Hand. Weißhöhlungen in der dargestellten Wolkenstimmung und ein großer „kugelig“ Baum (der oben und rechts durch den Bildrahmen überschritten ist) ergänzen die Darstellung der ersten Szene. Sehr klein wird in der linken Bildhälfte (gerade noch im Mittelgrund) die Schar der Jünger Jesu in einem schmalen Dreieckskeil dargestellt, wie diese nach Besorgung der Esswaren in Sychar nun wieder zu Jesus zurückkehren. Schäufelin zeigt wieder den Kopf des Christus mit Nimbus im strengen Profil, sonst aber Christus im Dreiviertelprofil. Schäufelin verwendet auch hier wieder fast nur Horizontal- und Vertikalschraffuren zur Darstellung des Themas und Kreuzschraffuren nur im Gewand des Christus. Starke Dunkelzonen gibt es nur am unteren Bildrand, in der Baumregion sowie in der oberen Brunnenzone. Im Hinblick auf die zweite Szene

¹²⁸ Vgl. Schreyll 1990, Nr. 987, Bartsch 1808, Nr. 18, Dodgson 1911, Bd. II, S. 48, 216.

¹²⁹ Vgl. Ebd., S. 160.

im Mittelgrund mit den Jüngern Christi (die aber extrem klein dargestellt sind), liegt auch hier wieder eine Mehrszenendarstellung Schäufelins in einem Bild vor.

XIV. Zusammenfassung

Wie Metzger¹³⁰ schon im Jahre 2002 zutreffend festgestellt hat, fällt im Gesamtwerk Schäufelins immer das Gewicht der menschlichen Figur auf. Architektonische oder landschaftliche Räume in ihrem Verhältnis zu den Bildhandlungen stehen außerhalb seines Interesses. Sein begrenztes räumliches Interesse findet Widerhall in der Ablehnung atmosphärischer Tiefe. Es ist daher erstaunlich, dass Schäufelin sich doch 1 Mal der Architektur länger widmete und zwar im genannten Riesenholzschnitt des Abendmahls. Während er auch hier Detailfreunde im Sinne der niederländischen Kunst erkennen lässt, ist diese aber bei der dargestellten Architektur nicht immer zu erkennen. Die Darstellung bleibt hier oft nur skizzenhaft, obwohl sein narratives Bemühen vorhanden ist. Eine stärkere Anlehnung an diesbezügliche Architekturdarstellung anderer Künstler ist nicht zu erkennen.

Die Interpretation der „ungewöhnlichen und aufwendigen Darstellung“ eines Abendmahls und der Fußwaschung Christi in der Halle eines Palasts in Form eines Riesenholzschnitts durch Hans Schäufelin wurde laut Arndt und Moeller bisher nicht versucht.¹³¹ Riesenholzschnitte mit anderen Themen zum Beispiel einer Schlachtdarstellung von um 1530, mit anderen religiösen Themen z.B. die „Erweckung des Lazarus“ von um 1533 schuf Schäufelin um diese Zeit ebenfalls. In der Literatur wird der Riesenholzschnitt des Abendmahls immer mit um 1533 datiert.¹³² Schäufelin starb 1539 oder 1540. Der Spätstil Schäufelins, über den bis dato keinerlei spezielle Literatur vorhanden ist, unterscheidet sich von seinen vorherigen Werken. Der Riesenholzschnitt Schäufelins mit dem Thema des Abendmahls Christi unterscheidet sich von allen früheren, diesbezüglichen graphischen Werken Schäufelins durch den Darstellungsort (hier: erstmals ein Palast) und auch, da er hier erstmals abwich von der bisherigen Form des Abendmahlts, nämlich der runden bzw. nur als Ausnahme rechteckigen Form, und sich endgültig der „welschen“ Tischform des längsrechteckigen, bildparallelen und ganz in den Bildvordergrund gestellten Tisches des „Letzten Abendmahls“ Leonardo da Vincis von 1498 mit der Anordnung der

¹³⁰ Vgl. Metzger 2002, S.187.

¹³¹ Vgl. Arndt und Moeller 2005, S. 206.

¹³² Vgl. Metzger 2002, S. 361, Arndt und Moeller 2005, S. 206 und Schreyll 1990, S. 159.

Figuren an der hinteren Längsseite sowie an den Schmalseiten des Tisches anschloss. Ausnahmen bilden die Darstellung des Petrus in der Vordergrundszone und die von Judas und einem weiteren Apostel in der linken Hintergrundszone, sowie die Tatsache, dass der Abendmahlstisch hier bei Schäufelin nicht ganz bildparallel dargestellt ist. Als wichtigste Untermauerung der Datierung des genannten Riesenholzschnitts des Abendmahls mit um 1533 gilt aber außer den deutlichen manieristischen Details (siehe vorher) die Anregung durch das Sujet der „Bereicherung“ des Bilds des Abendmahls im Vordergrund mit einer Genreszene, nämlich mit der profanen Darstellung eines Mannes, der soeben den Abendmahlsraum über eine Treppe mit einer Umhängetasche und einer Flasche erreichen wird und jedenfalls nicht direkt mit den religiösen Darstellungen in Verbindung gebracht werden kann. Dieses Sujet hat Pieter Coecke van Aelst vorgestellt und zwar frühestens 1527. Dieses asymmetrische Erfolgswerk Coeckes mit heute noch vorhandenen einundvierzig gleichartigen Gemälden hat Schäufelin sicher gekannt und es in seinem diesbezüglichen Holzschnitt seitenverkehrt – und damit meiner Meinung nach noch wirksamer – dargestellt, wozu noch kommt, dass das Abendmahl Christi laut der Bibel ja im Obergeschoss eines Gebäudes in Jerusalem stattgefunden hat, sodass der Besucher über die Treppe nach oben in den Abendmahlsaal zu kommen hatte und nicht - wie bei Coecke – nach unten. Diese Entwicklung hatte sich schon in der Zeichnung Schäufelins des Jahres 1509 und zum Großteil in seinen Gemälden angebahnt. Ferner erfolgt zum Unterschied von den diesbezüglichen Frühwerken Schäufelins das Abendmahl Christi nicht mehr in einem kleinen Raum bzw. Saal eines offensichtlich kleinen Gebäudes in Jerusalem (wie dies die Bibel darstellt), sondern erstmals in der nach allen Seiten offenen Halle eines Palasts (nahe einer Kleinstadt und am Rande eines Hügels).

Riesenholzschnitte schuf Schäufelin erst in den 30er Jahren des sechzehnten Jahrhunderts. Es wäre denkbar, für alle nicht datierten Werke dieser Zeit in großem bzw. sehr großen Format (letztere Riesenholzschnitte genannt) eine einheitliche Datierung von um 1530 zu wählen, da ja einige Werke dieser Zeit schon jetzt mit um 1530 datiert werden. Aus Gründen der langjährigen Übung sollte man aber bei diesen, einheitlich von allen Autoren gewählten, Datierungen von um 1532, um 1533, um 1534, um 1535, und um 1536 bleiben, da das Gegenteil auch in Zukunft wohl nicht zu beweisen sein wird. Bezüglich des Riesenholzschnitts des Abendmahls sollte man aber

auf jeden Fall bei der Datierung von um 1533 mit Rücksicht auf die deutlichen manieristischen Details (siehe vorher) bleiben.

Bei den Einblattholzschnitten Schäufelins des vierten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts erfolgt fast immer eine Darstellung in Form von Mehrszenenbildern, so nicht nur beim genannten Abendmahl, sondern bei der Erweckung des Lazarus, bei der Darstellung der Geschichte der Judith, des Daniel, der Susanna und bei vielen anderen Werken. Bei vielen Werken dieser Epoche liegt auch eine Zweizonendarstellung vor. Einige Holzschnitte sind sogar als Riesenholzschnitte zu bezeichnen.

Überdies nimmt bei allen diesen Werken der Anteil der Architektur oder der Landschaft in der Bildgestaltung zu.

In graphischer Hinsicht ist ersichtlich, dass bei den Werken dieser Epoche nun auch Kreuzschraffuren verwendet werden, was die Wirksamkeit der Darstellung noch erhöht. Da oberhalb des inneren Stadttors und zwar in der Bildachse des Holzschnitts „Die Geschichte der Susanna“ (Abb. 37) die Jahreszahl „1536“ in einer separaten Schriftleiste aufscheint, ist eine Datierung des Riesenholzschnitts des Abendmahls mit um 1533 als eines Holzschnitts desselben Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu bejahen und entspricht auch den Datierungen dieses Werks durch alle Autoren (siehe vorher). Bei vorliegendem Werk fällt vor allem die – meist fehlende – Interaktion und die Art der Darstellung der Personen sowie der Darstellungsort auf. Die dargestellten Personen im deutschen Renaissance-Zeitkostüm, überwiegend Apostel, sind abweichend von allen früheren Darstellungen Schäufelins grundsätzlich nicht in ein direktes Gespräch mit anderen Personen vertieft und sind meist auch mit Kenntnis der Bibel nicht als solche zu erkennen. Eine Ausnahme bilden nur die linke Hintergrundszene (Verratsankündigung) und das Gespräch zwischen Christus und Petrus bei der Fußwaschungsszene. Diese biblischen Szenen sind aber nur im Hintergrund des Holzschnitts und in wesentlich kleinerer Größe als in der Vordergrundszone dargestellt. Dadurch, dass die große Vordergrundszone der kommenden Verratsankündigung als Teil der Abendmahlsdarstellung durch den Piedestal der Halle des Palasts in der Mittelachse zum Teil verdeckt ist, ist der Fall eingetreten, dass die Darstellung des zwölften Apostels gänzlich fehlt, und auch noch der im Vordergrund des Bilds befindliche Brotkorb und die Kommode mit darauf befindlichem Kerzenhalter angeschnitten sind. Da der ja nicht sehr schmale, mittlere,

Piedestal des Vordergrunds gegenüber den Piedestalen des linken und rechten Bildrands zwar geringfügig zurückversetzt ist, aber dafür frontal und im grellsten Licht gezeigt wird, somit unübersehbar präsentiert wird, bin ich der Meinung, dass sich dies ungünstig auf die Bildgestaltung auswirkt. Allerdings wird der Betrachter des Bilds hiedurch angeregt, den zwölften Apostel im Bild zu suchen, um nach einiger Zeit diese Suche aufzugeben. Das Bild entspricht den Wünschen vor allem eines intellektuellen Betrachters. Plakativ müsste man Schäufelins Darstellung der Abendmahlszene des Vordergrunds als „Abendmahl mit Apostel verdeckendem Piedestal“ nennen.

Arndt und Moeller waren in ihrem Werk der Ansicht, dass in der Vordergrundszone die Sitzfigur in der rechten Bildhälfte an der rechten Schmalseite des Abendmahlstischs auf Grund des auf der Schulter des Judas so derart freundschaftlich aufgelegtem Oberarms des Nachbarapostels und auf Grund des „Gesamtzusammenhangs“ nicht Judas sein könne und überdies wegen der dargestellten elf Apostel sich Judas nach der Ankündigung Christi in der Abendmahlsrunde, dass ihn Judas bald verraten wird, bereits von der Abendmahlsrunde entfernt haben musste. Es läge daher die Verkündigung des Liebesgebots durch Christus vor.

Ich bin der Überzeugung, dass der Apostel an der rechten Schmalseite des Abendmahlstischs in Hinblick auf den Geldbeutel, der vom Gürtel dieses Apostels herunterhängt, Judas ist. Dazu trägt auch die rechte Hand des Judas bei, die deutlich in Richtung des Geldbeutels zeigt und diesen sichtlich schützen möchte. Dass Judas noch dazu einen Geldbeutel trägt, an dem ein Kurzsword hängt, ist für mich nur ein weiteres Beispiel für den typisch erzählerischen „ausschmückenden“, sehr detailverliebten Stil Schäufelins, der hier offenbar in der Weise zu Ausdruck kommt, dass hier gezeigt wird, wie Judas um diesen Geldbeutel besonders besorgt ist. Überdies kommt eine Abendmahlsdarstellung mit Judas mit Geldbeutel und Kurzsword bereits in einem Gemälde des Meisters des Hausbuches vor (Abb. 57), ist also keine Neuschöpfung Schäufelins. Dass der Nachbarsapostel Judas die Hand auf dessen linke Schulter gelegt hat, bedeutet nur, dass die Rede Christi erst begonnen hat. Nebenbei bemerkt, zeigt Schäufelin die gleiche vertrauliche bzw. freundschaftliche Geste schon bei einem Apostel im Gemälde des Ulmer Abendmahls (Abb. 10) in der rechten Bildhälfte seinem Nachbarapostel gegenüber, der nicht Judas ist. Der zwölfte Apostel

ist eben hier durch den Piedestal im Vordergrund der Halle dieses Palasts „verdeckt“. Zusammengefasst, ergibt sich aus dem Riesenholzschnitt des Abendmahls daher folgendes:

Der Riesenholzschnitt des Abendmahls, eines der letzten Werke Schäuflins mit Themen des Neuen Testaments, unterscheidet sich von allen anderen Werken Schäuflins (auch denen des Spätstils), da er auch auffallende, manieristische, Details bringt. So zeigt Schäuflin schon im Vordergrund des Holzschnitts die ungelöste Sitzstellung des Petrus und weiters einen Mann (ein Selbstporträt) auf einer Treppe, wobei man nicht erkennen kann, wie dieser nun seinen Tragkorb auf dem Rücken trägt. Der von Schäuflin dargestellte Tragkorb scheint geradezu zu „schweben“. Schon Hocke¹³³ hat festgestellt, dass das „Schweben“, das allen Gesetzen der Schwerkraft spottet, im Manierismus immer wieder zu finden ist. Da Schäuflin ferner eine Treppe, die in der linken Bildhälfte in den oberen Teil der Halle führt, nicht zeigt, ist es ungeklärt, wie der „Brot- und Weinträger“ diesen Teil der Halle erreichte. Ähnlich stark zeigt sich seine manieristische Darstellungsweise in der dargestellten Architektur durch die vorgestellten „Architekturphantasien“.

Im Vordergrund des Riesenholzschnitts des Abendmahls in einem Palast schuf Schäuflin eine Vorbereitung bzw. Einleitung auf die im Hintergrund dargestellte Verratsankündigung, wobei er als Teil der von ihm vorgestellten „Architekturphantasien“ im Sinne der damaligen manieristischen Kunst den zwölften Apostel hinter dem Piedestal der Mittelachse „verschwinden“ ließ. Als ungewöhnlich isolierte er ausgerechnet einen der wichtigsten Apostel Christi, nämlich Petrus (und nicht Judas) an der Vorderseite des Abendmahlstischs. Im Jahre 2004 ist aber nur klargestellt worden¹³⁴, dass Petrus oft den zweiten Ehrenplatz gegenüber Christus einnimmt und Judas Ischariot meist schräg gegenüber sitzt. Dies betrifft offensichtlich aber nicht nur das 13. Jahrhundert.

Das Halle des dargestellten Palasts stellt Schäuflin hier in der Form von „Architekturphantasien“ vor und zwar durch manieristische Elemente wie

¹³³ Vgl. Hocke 1957, S. 27.

¹³⁴ Vgl. Sachs, Badstübner, Neumann 2004, S.2.

Doppelkapitelle und die graphische, innerbildliche Umrahmung.¹³⁵ Dass überdies jedes Kapitell anders gestaltet ist, fällt zunächst gar nicht auf.

Hinweise auf die erfolgte Reformation sind aus der religiösen Vordergrundszone nicht zu entnehmen. Die Genreszene der zwei über die Treppe des Vordergrunds heraufkommenden Männer bildet nur eine Ergänzung der Darstellung. Die Vordergrundszenen und die Fußwaschungsszene Schäufelins waren daher auch für Gläubige der röm. kath. Kirche akzeptabel; Sammler bzw. Liebhaber von Graphiken, die Mitglieder dieser Religionsgemeinschaft waren, konnten sich daher an diesen Szenen nicht „stoßen“. Durch die Darstellung von Charakterporträts vor allem im Vordergrund des Bilds schuf Schäufelin schon einen sehr frühen Vorgriff auf die späteren holländischen Gruppenporträts.

Die Darstellung der Verratsankündigung Christi im Hintergrund der linken Bildhälfte durch Schäufelin ist aber eine andere:

Hier wollte Schäufelin deutlich darauf hinweisen, dass er nun als protestantischer (seit 1529) Künstler und schon sehr früher und bekannter Anhänger Luthers ein protestantisches Abendmahl, also das „Abendmahl der Reformation“, darstellt. In Verfolgung dieses Ziels stellt er unmissverständlich als Künstler, noch dazu im Bildvordergrund der linken Hintergrundszone, einen, nicht sehr kleinen, Dreifuß-Kühlbottich vor, der zwar nur 1 Abendmahlskanne (mit Rotwein) enthält, aber noch sichtlich Platz für weitere Abendmahlskannen bietet.

Da Abendmahlskannen in der „Altkirche“ (damals der Ausdruck der Anhänger Luthers für die röm. kath. Kirche) nicht nötig waren (die Messkännchen mit Wein für die Priester genügten), wies Schäufelin darauf hin, dass sich der Laienkelch nun nicht nur in Nördlingen (dem Sitz seiner Werkstätte), sondern in vielen anderen Landesteilen durchgesetzt hat und daher keine Propagierung des Laienkelchs mehr erforderlich war, da nun die „Neue Zeit“, die „Zeit der Reformation“ vorliegt. Daher stellte er hier das „Reformations-Abendmahl“ vor. Während Dürer im Jahre 1523 noch in Nürnberg bei der Darstellung des Abendmahls (Abb. 23) die Einführung des Laienkelchs, als des Kelchs mit Wein auch für die Gläubigen, propagieren musste, ist eine solche Propagierung nun zehn Jahre später nicht mehr erforderlich, da die

¹³⁵ Vgl. Bousquet 1985, S. 95.

Entscheidung für die Einführung des Laienkelchs in vielen Landesteilen längst gefallen, ja schon zum Symbol für die Spaltung der Kirche geworden war.

Es ist nur folgerichtig, dass Lucas Cranach d.J. (Abb. 27) im Abendmahlsbild von 1565 in der evangelisch-lutherischen Schlosskirche in Dessau ebenfalls einen Dreifuß-Kühlbottich als sichtbare Anregung durch Schäufelin im Vordergrund des Bildes darstellte, überdies sein Selbstporträt unmissverständlich noch vor diesem Kühlbottich sichtbar ist und Lucas Cranach d.J. – noch weitergehend als Schäufelin – die Reformatoren (von den „Altgläubigen“ „Ketzer“ genannt) als Apostel darstellte, womit das Ideal des „Abendmahls der Reformation“ erreicht war.

Bei dem Riesenholzschnitt des Abendmahls handelt es sich somit um ein Werk im manieristischen Stil deutscher Prägung, bei dem überdies die (religiösen) Hauptszenen von Schäufelin im Hintergrund des Bilds präsentiert werden. Hinzu kommt noch ein deutlicher Hinweis auf die Reformation in Form der im Dreifuß-Kühlbottich präsentierten Abendmahlkanne der Reformation.

Obwohl Petrus oft den zweiten Ehrenplatz gegenüber von Christus einnimmt und Judas meist schräg gegenüber von Christus postiert ist (siehe vorher), hat Schäufelin hier Petrus – noch dazu im Vordergrund des Bilds – an der Vorderseite des Abendmahlstischs isoliert dargestellt und ihn damit in dieser Hinsicht in die Position gebracht, die üblicherweise Judas einnimmt. Durch den Rollenwechsel dieser zwei Apostel Christi im Vordergrund des Bilds hat Schäufelin einen Vorstoß gegen das decoro des schicklichen Maßes begangen, da eben nicht Judas, sondern ausgerechnet Petrus isoliert dargestellt ist. Durch diese typisch manieristische Umkehrung der Rollen¹³⁶ der zwei Apostel liegt eine manieristische Darstellung des Abendmahls durch Schäufelin vor. Dem Manierismus werden als schwerwiegendsten Vorwurf die zahlreichen Verstöße gegen das aristotelische und horazische Prinzip des decoro gemacht.¹³⁷ Shearman fand, dass es offenkundig ist, dass zahlreichen Werken des sechzehnten Jahrhunderts dieses rechte Maß fehle und dass auf diesen Fehlen auch immer hingewiesen wurde. Shearman ist der Meinung, dass es erstens der manieristischen Kunst nicht in erster Linie um den Ausdruck des Themas gehe und zweitens, dass der Manierismus allzuoft zu einer „Demonstration von Nacktheit und

¹³⁶ Vgl. Arasse und Tönnemann 1997, S. 401.

¹³⁷ Vgl. Shearman 1994, S. 195.

Künstlichkeit“ führe, die nicht nur in funktionaler Hinsicht überflüssig sei,¹³⁸ sondern auch einen ihrem Standort völlig unangemessenen Effekt auslöse.

Da im Vordergrund des Bilds jeder Teilnehmer des Abendmahls eine andere Blickrichtung hat (dies trifft übrigens auch auf alle anderen Personen des Vordergrunds zu), ist es Schäufelin in der Vordergrunddarstellung des Abendmahls sichtlich nicht in erster Linie um die Darstellung des Abendmahls gegangen, da ja nur die Vorbereitung bzw. Einleitung der Szene der Verratsankündigung Christi dargestellt ist und damit eine starke Reduktion der Narrativität vorliegt. Es ging ihm in erster Linie um die Darstellung einer möglichst neuen Szene der Passion als neuem Ausdruck seiner künstlerischen Leistung. Eine gewisse Künstlichkeit sehe ich nur beim Abendmahlstisch in der Darstellung von großen Schubladen mit Ring in der Mitte. Trotzdem ich mich der Ansicht Shaermans nicht ganz anschließe, finde ich aber auf jeden Fall, dass Schäufelin hier aus den bereits genannten Gründen ein manieristisches Werk geschaffen hat. Auch deswegen und wegen der Darstellung des „Abendmahls der Reformation“ im Bildhintergrund liegt Schäufelins ungewöhnlichstes Werk vor, wobei das Format (ein Riesenholzschnitt) diesen Eindruck noch verstärkt.

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 199.

XV. Nachwort

Was die Darstellung des Abendmahls in der Letztfassung betrifft, so haben offensichtlich weder Dürer noch Schüpfelin einen diesbezüglichen Nachfolger gefunden. Im Riesenholzschnitt des Abendmahls Schüpfelins fällt der nicht ganz bildparallel dargestellte Abendmahlstisch des Vordergrunds auf, vor allem da er damals in den Abendmahlswerken anderer Künstler noch nicht vorkommt. Überdies werden die religiösen Szenen des Abendmahls noch jeweils durch eine Genreszene ergänzt.

Interessant ist, dass später, und zwar in der zweiten Hälfte des gleichen Jahrhunderts, zur Zeit der Gegenreformation, Jacopo Tintoretto sowohl in den Abendmahlsgemälden von San Trovaso (spätestens 1564), Abb. 49, mit der Genreszene einer spinnenden Frau auf der Treppe¹³⁹, einer Szene, die mit dem Abendmahl Christi und seiner Apostel in keinerlei Verbindung steht), von der „Scuola di San Rocco“¹⁴⁰ (zu datieren mit 1578-1581, Abb. 50, siehe die Küchenszene im Hintergrund als Genreszene) und San Polo (zu datieren mit 1577 – 1580, Abb. 51)¹⁴¹ sowie vor allem dann in der Apostelkommunion von San Giorgio Maggiore (zu datieren mit um 1591 – 1594, Abb. 52)¹⁴² in der rechten Bildhälfte Platz für die „Erweiterung“ dieses religiösen Bilds durch jeweils eine Genreszene geschaffen hat, in der das Personal mit der Vorbereitung des Servierens von Früchten¹⁴³ beschäftigt ist. Somit werden zur Zeit der Gegenreformation zusätzlich zur Darstellung des Abendmahls Christi Genreszenen vorgestellt, die noch ungewöhnlicher sind als die Darstellungen Schüpfelins in der Reformationszeit.

¹³⁹ Vgl. Erich von der Bercken 1942, S. 56.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 268.

¹⁴¹ Vgl. Ebd., S. 85.

¹⁴² Vgl. Ebd., S. 232.

¹⁴³ Vgl. Huse und Wolter 1986, S. 387.

XVI. Literaturverzeichnis

1. Arasse und Tönnemann 1997
Daniel Arasse und Andreas Tönnemann, Der europäische Manierismus, 1520 – 1610 (München 1997)
2. Appuhn und Heusinger 1976
Horst Appuhn und Christian von Heusinger, Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance (Unterschneidheim 1976)
3. Arndt und Moeller 2005
Karl Arndt und Berndt Moeller, Albrecht Dürer im Spannungsfeld der frühen Reformation. Seine Darstellungen des Abendmahls Christi von 1523 (Göttingen 2005)
4. Baldass 1925
Ludwig Baldass, Joos van Cleve. Der Meister des Todes Mariä (Wien 1925)
5. Bartsch 1808
Adam Bartsch, Le peitire graveur, Bd. 7 (Wien 1808)
6. Bauer 1981
Rotraud Bauer, Tapisserien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst (Eisenstadt 1981)
7. Becker 1808
Rudolph Zacharias Becker, Holzschnitt alter deutscher Meister in den Original-Platten gesammelt von Hans Albrecht von Derschau (Gotha 1808)
8. Becker 1994
Maria Becker, Architektur und Malerei. Studien zur Fassadenmalerei des 16. Jahrhunderts in Basel (Basel 1994)
9. Bellm 1962
Richard Bellm, Der Schatzbehälter (Wiesbaden 1962)
10. Bercken 1942
Erich von der Bercken, Die Gemälde des Jacopo Tintoretto (Leipzig 1942)

11. Bousquet 1985
Jacques Bousquet, Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620 ³ (München 1985)
12. Buchholz 2005
Elke Linda Buchholz, Leonardo da Vinci, Leben und Werk (Königswinter 2005)
13. Butzkamm 1990
Aloys Butzkamm, Bild und Frömmigkeit im 15. Jahrhundert. Der Sakramentsaltar von Dieric Bouts in der St.-Peters-Kirche zu Löwen (Paderborn 1990)
14. Cohen 1904
Walter Cohen, Studien zu Quinten Metsys. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei in den Niederlanden (Bonn 1904)
15. Delenda 1988
Odile Delende, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk des Malers (Stuttgart und Zürich 1988)
16. Dodgson 1911
Campbell Dodgson, catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the department of prints und drawings in the British museum, Bd. II (London 1911)
17. Falk 1980
Tilman Falk (Hrsg.), The illustrated Bartsch, Bd. 11 (New York 1980)
18. Falk 1996
Tilman Falk (Hrsg.), Hollsteins's German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700, volume XLII, Gordian Sanz to Hans Schäufelin (Rotterdam 1996)
19. Fleischmann 1997
Peter Fleischmann, Nürnberg mit Fürth und Erlangen. Von der Reichsstadt zur fränkischen Metropole (Köln 1997)
20. Friedländer 1915
Max J. Friedländer, Die Antwerpener Manieristen von 1520, in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, 36. Bd. (Berlin 1915) 65-91

21. Friedländer 1929
Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Quentin Massys (Berlin 1929)
22. Friedländer 1931
Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei (Berlin 1931)
23. Friedländer 1935
Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Bd. 12 (Leiden 1935)
24. Geisberg 1905
Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem (Straßburg 1905)
25. Geisberg 1974
Max Geisberg, The German single-leaf woodcut 1500-1550 (New York 1974)
26. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2002
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. II, Holzschnitte und Holzschnittfolgen (München, Berlin, London, New York 2002)
27. Hocke 1957
Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst, Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart (Hamburg 1957)
28. Huse und Wolters 1986
Norbert Huse und Wolfgang Wolters, Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590 (München 1986)
29. Kahn 1918
Rosy Kahn, Die Graphik des Lucas van Leyden, Studien zur Entwicklungsgeschichte der holländischen Kunst im XVI. Jahrhundert (Straßburg 1918)
30. Kauffmann 1970
Georg Kauffmann, Die Kunst des 16. Jahrhunderts (Berlin 1970)

31. Kessler-Luhde 1980
Matthias Kessler-Luhde, Die Druckgraphiken aus markgräfllichem Besitz in der Universitätsbibliothek Erlangen (Erlangen 1980)
32. Krauss und Uthemann 1998
Heinrich Krauss und Eva Uthemann, Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei ⁴ (München 1987)
33. Meder 1971
Joseph Meder, Dürer Katalog, Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen (New York 1971)
34. Metzger 2002
Christoph Metzger, Hans Schüpfleins als Maler (Berlin 2002)
35. Nagler 1845
G.K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., 15.Bd. (München 1845)
36. Olbrich 1987
Harald Olbrich (Hrsg.) u.a., Lexikon der Kunst Architektur Bildende Kunst Angewandte Kunst Industrieformgestaltung Kunsttheorie, Bd. I (Leipzig 1987)
37. Oldenbourg 1964
M. Consuelo Oldenburg, Die Buchholzschnitte des Hans Schüpfleins (Baden und Straßburg 1964)
38. Schmitt 1937
Otto Schmitt (Hrsg.), Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, I. Bd. (Stuttgart 1937)
39. Sachs, Badstübner, Neumann 2004
Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, Wörterbuch der christlichen Ikonographie (Regensburg 2004)

40. Schnack 1979
Jutta Schnack, Der Passionszyklus in der Graphik Israhel van Meckenems und Martin Schongauers (Münster 1979)
41. Schreyll 1988
Karl Heinz Schreyll, Hans Schäumelein, Holzschnitte (Nördlingen 1988)
42. Schreyll 1990
Karl Heinz Schreyll, Hans Schäumelein. Das druckgraphische Werk, Bd. I (Nördlingen 1990)
43. Shearman 1994
John Shearman, Manierismus. Das Künstliche in der Kunst (Weinheim 1994)
44. Singer 1895
Hans Wolfgang Singer, Sammlung Lanna Prag. Das Kupferstichkabinett. Wissenschaftliches Verzeichnis, Bd. 2 (Prag 1895)
45. Snyder 1985
James Snyder, Northern renaissance art (New York 1985)
46. Staatliche Museen zu Berlin 1983
Staatliche Museen zu Berlin, Kunst der Reformationszeit (Berlin 1983)
47. Voet 1973
Leon Voet, Antwerpen. The golden age. The rise and glory of the Metropolis in the sixteenth century (Antwerpen 1973)
48. Welzel 1991
Barbara Welzel, Abendmahlsaltäre vor der Reformation (Berlin 1991)
49. Winkler 1924
Friedrich Winkler, Die altniederländischen Maler, Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600 (Berlin 1924)
50. Winkler 1942
Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Hans Süss von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäumeleins (Berlin 1942)
51. Winkler 1957
Friedrich Winkler, Albrecht Dürer, Leben und Werk (Berlin 1957)

52. Worringer 1923

Wilhelm Worringer, Urs Graf. Die Holzschnitte zur Passion (München 1923)

XVII. Abbildungsverzeichnis

- Nr. 1: Hans Schäufelin. Das Abendmahl. Aus Ulrich Pinders „Der beschlossengart“ von 1505
- Nr. 2: Hans Schäufelin. Das Abendmahl. Aus Ulrich Pinders Speculum passionis von 1506
- Nr. 2a: Albrecht Dürer. Das Abendmahl. Aus der „Kleinen Passion“, um 1508/09
- Nr. 3: Hans Schäufelin. Das Abendmahl, um 1510
- Nr. 4: Hans Schäufelin. Das Abendmahl, um 1512. Erschienen in: Das Leiden Jesu Christi von Wolfgang von Maen, von 1515
- Nr. 5: Hans Schäufelin. Das Abendmahl, um 1512
- Nr. 6: Hans Schäufelin. Das Abendmahl. Aus: Das Plenarium oder Ewangelybuoch von 1514
- Nr. 7: Hans Schäufelin. Das Abendmahl als Zeichnung, von 1509
- Nr. 8: Hans Schäufelin. Das Abendmahl als Gemälde in Dollstein, um 1509/10
- Nr. 9: Hans Schäufelin. Das Abendmahl als Gemälde in der Gemäldegalerie in Berlin, von 1511
- Nr. 10: Hans Schäufelin. Das Abendmahl als Gemälde im Ulmer Münster, zu datieren mit um 1515
- Nr. 10a: Hans Schäufelin. Die Erweckung des Lazarus, zu datieren mit um 1533
- Nr. 11: Hans Schäufelin. Das Abendmahl. Zu datieren mit um 1533
- Nr. 12: Dirk Bouts. Die Mitteltafel des Löwener Sakramentsaltars: Das Abendmahl, zu datieren mit 1464-1467
- Nr. 12a: „Schatzbehälter“. Der Esel an der Tafel des Thiasus
- Nr. 12b: Albrecht Dürer. Mariens Tempelgang (aus dem Marienleben), zu datieren mit um 1503
- Nr. 13: Israhel van Meckenem. Der Tanz am Hofe des Herodes, zu datieren mit um 1495
- Nr. 14: Albrecht Dürer. Mariä Verkündigung (aus dem Marienleben), zu datieren mit um 1503

- Nr. 14a: Jan van Eyck. Die Madonna des Kanzlers Rolin, zu datieren mit um 1435
- Nr. 14b: Hans Schäufelin. Allegorie von Gesetz und Gnade, zu datieren mit um 1520
- Nr. 15: „Schatzbehälter“. Christus speist bei Matthäus, 1491
- Nr. 16: Hans Schäufelin. Die Fußwaschung aus Ulrich Pinders Speculum passionis von 1506
- Nr. 17: „Schatzbehälter“. Die Befreiung des Königs Joachim von Jerusalem, 1491
- Nr. 18: entfällt
- Nr. 19: „Schatzbehälter“. Salomons Freudenmahl, 1491
- Nr. 20: entfällt
- Nr. 21: entfällt
- Nr. 22: „Schatzbehälter“. Das Abendmahl, 1491
- Nr. 23: Albrecht Dürer. Das Abendmahl, 1523
- Nr. 24: Albrecht Dürer. Das Abendmahl aus der „Großen Passion“, 1510
- Nr. 25: „Schatzbehälter“. Die Heilung des Wassersüchtigen, 1491
- Nr. 26: Albrecht Dürer. Die Beweinung Christi, zu datieren mit um 1498
- Nr. 27: Lucas Cranach der Jüngere. Das Abendmahl von 1565
- Nr. 28: Der Große Rathaussaal in Nürnberg, Photographie von 1939
- Nr. 29: Die Außenbemalung des Nürnberger Rathauses - Kopie eines unbekannten Zeichners von um 1530
- Nr. 30: entfällt
- Nr. 31a-d: Hans Schäufelin. Eine große Schlachtendarstellung, zu datieren mit um 1530
- Nr. 32a-d: Die Geschichte der Judith, zu datieren mit um 1530
- Nr. 33a-b: Hans Schäufelin. Die Türkenschlacht, zu datieren mit um 1532
- Nr. 34a-i: Hans Schäufelin. Der Triumphzug Kaiser Karls V., von 1537
- Nr. 35a-c: Hans Schäufelin. Abconterfectur Des Löblichen Fürstenthums Wirtenberg, zu datieren mit um 1537
- Nr. 36: Hans Schäufelin. Die Geschichte der Ester, zu datieren mit um 1536
- Nr. 37: Hans Schäufelin. Die Geschichte der Susanna, von 1536

- Nr. 38: Hans Schäufelin. Die Geschichte des Daniel, zu datieren mit um 1536
- Nr. 39: Hans Schäufelin. Das Gastmahl des Reichen und Lazarus, zu datieren mit um 1535
- Nr. 40: Hans Schäufelin. Lot und seine Töchter, zu datieren mit um 1535
- Nr. 41: Hans Schäufelin. Die Versuchungen Christi, zu datieren mit um 1534
- Nr. 42: Hans Schäufelin. Abrahams Opfer, zu datieren mit um 1530
- Nr. 43: Hans Schäufelin. Hiob im Unglück, zu datieren mit um 1530
- Nr. 44: Hans Schäufelin. Christus und die Samariterin, zu datieren mit um 1534
- Nr. 45: Pieter Coecke van Aelst. Das Abendmahl, datiert 1531
- Nr. 46: Leonardo da Vinci. Das letzte Abendmahl, zu datieren mit 1495/1498
- Nr. 47: Flämisch um 1520 / Meister der Grooten Anbetung (?), zu datieren mit 1510/1520
- Nr. 48: entfällt
- Nr. 49: Jacopo Tintoretto. Das Abendmahl San Trovaso, spätestens 1566
- Nr. 50: Jacopo Tintoretto. Das Abendmahl Scuola di San Rocco, zu datieren mit 1578-1581
- Nr. 51: Jacopo Tintoretto. Das Abendmahl, San Polo, zu datieren mit 1577-1580
- Nr. 52: Jacopo Tintoretto. Das Abendmahl, San Giorgio Maggiore, zu datieren mit um 1591-1594
- Nr. 53: entfällt
- Nr. 54: Joos van Cleve. Stigmatisation des Hl. Franciscus, Beweinung Christi und Abendmahl, zu datieren mit 1528-1530
- Nr. 55 –55a: Antwerpener Manierist von 1520, Gruppe C, Abendmahl, zu datieren mit um 1520
- Nr. 55b: Quentin Massys, Mitteltafel des Annenaltars, datiert 1509
- Nr. 55c: Quentin Massys, Detail der Mitteltafel des Annenaltars, datiert 1509
- Nr. 56: Unbekannter flämischer Meister, Mahlzeit der Herren von Liere zu Antwerpen, datiert 1523
- Nr. 57: Meister des Hausbuches, Das Abendmahl, zu datieren mit um 1490
- Nr. 58: Hans Schäufelin, Selbstporträt, zu datieren um 1510
- Nr. 59: Hans Schäufelin, Selbstporträt, datiert 1512
- Nr. 60: Hans Schäufelin, Selbstporträt, zu datieren um 1512

- Nr. 61: Lucas van Leyden. Ecce homo. Datiert 1510
- Nr. 62: Urs Graf. Das Abendmahl und die Fußwaschung. Judas geht zur Tür hinaus. Zu datieren mit 1506
- Nr. 63: Urs Graf. Judas feilscht mit den Höhenpriestern und Ältesten. Zu datieren mit 1506
- Nr. 64: Israhel vn Meckenem. Die Fußwaschung, das Abendmahl und das Gebet am Ölberg. Zu datieren mit 1474-1479 bzw. 1475-1485.
- Nr. 65: Rogier van der Weyden. Die Enthauptung des Hl. Johannes, zu datieren mit 1453.
- Nr. 66: Kopie von um 1600 nach einem Entwurf von Hans Holbein d.J. von um 1520

Lebenslauf

Ich bin am 1.10.1936 in Wien geboren, habe in Wien nach dem Besuch der Volksschule und des Realgymnasiums XXI im Jahre 1954 in Wien die Matura abgelegt. Nach dem Studium an der Hochschule für Welthandel war ich vom 1959 bis 31.12.1996 (Pensionierung) Beamter des Magistrats der Stadt Wien. In der Zeit vom 1.10.1997 bis 10.11.2003 habe ich an der Universität Wien Geschichte studiert und am 13.11.2003 den akademischen Grad Mag.phil. verliehen bekommen. Vom 1.10.1997 bis 10.11.2003 habe ich an der Universität Wien Kunstgeschichte als Nebenfach studiert und studiere nun seit 1.10.2004 an der Universität Wien Kunstgeschichte als einigem Fach.

Zusammenfassung (Abstract)

Schäufelin schuf um 1533 in Nördlingen im Riesenholzschnitt des Abendmahls in einer zweizonigen Darstellung in der Halle eines Palasts im Vordergrund des Bilds die Einleitung bzw. Vorbereitung der dann im Hintergrund in der linken Bildhälfte dargestellten Verratsankündigung Christi. Als Teil der vorgestellten „Architekturphantasien“ im Sinne der damaligen manieristischen Kunstauffassung ließ er hier den zwölften Apostel hinter dem Piedestal der Mittelachse „verschwinden“ und stellte überdies noch Petrus an der Vorderseite des Abendmahlstischs und isoliert vor, wobei dessen Sitzstellung ungeklärt blieb.

Die Halle des Palasts bereicherte Schäufelin durch weitere manieristische Elemente, wie Doppelkapitelle und die graphische, innerbildliche Umrahmung; überdies ist noch dazu jedes Kapitell in manieristischer Weise anders gestaltet.

Hinweise auf die erfolgte Reformation ergeben sich weder aus der Vordergrundszone, noch aus der im Hintergrund in der rechten Bildhälfte dargestellten Fußwaschung Christi.

Die Darstellung der Verratsankündigung Christi im Hintergrund der linken Bildhälfte gestaltete Schäufelin aber in Hinblick auf die erfolgte Reformation anders als bisher üblich:

Hier wollte Schäufelin sichtbar darauf hinweisen, dass er nun ein protestantischer Künstler und treuer Anhänger der Lehre Luthers, ist. In Verfolgung dieses Ziels stellte er erstmals in der Geschichte der Kunst in einem Riesenholzschnitt des Abendmahls im Vordergrund der Verratsankündigungsszene, somit unübersehbar, obwohl im Hintergrund des Holzschnitts, einen Dreifuß-Kühlbottich vor, der zwar nur 1 Abendmahlskanne enthält, aber sichtbar noch Platz für weitere Abendmahlskannen bietet. Solche Abendmahlskannen waren in der römisch-katholischen Kirche nicht nötig, da die Messkännchen mit Wein nur für die Priester genügten. Schäufelin wies damit darauf hin, dass sich der Laienkelch seit der Propagierung durch Dürer im Jahre 1523 durchgesetzt hat und zehn Jahre später keine neuerliche Propagierung erforderlich war, er ja sogar zum Symbol für die Spaltung der Kirche geworden war. Schäufelin stellte daher hier in der „Zeit der Reformation“ das „Abendmahl der

Reformation“ dar. Lucas Cranach stellte daher folgerichtig 1565 diesen Dreifuß-Kühlbottich im Vordergrund seines Abendmahlsbilds in der evangelisch-lutherischen Schlosskirche in Dessau ebenfalls und hier in viel größerem Umfang in den Vordergrund seines Bilds und hat sich noch dazu selbst als Mundschenk, somit als Selbstporträt, noch vor diesem Bottich, unübersehbar präsentiert. Durch die Darstellung der Reformatoren (von den „Altgläubigen“ „Ketzer“ genannt) als Apostel beim Abendmahl Christi hat Lucas Cranach hier dann das Ideal des „Abendmahls der Reformation“ geschaffen.