70 Hieronymus im Gehäus

1514

Kupferstich
H 249 · B 189 mm
monogrammiert, datiert

MEDER 59
a Die frühesten und besten Drucke mit Grat, reiner Oberfläche und so wie »Ritter, Tod und Teufel« und »Melancholie« ohne Wasserzeichen, Hausmann denkt an Kronenpapier. Amsterdam, Basel, Boston, Braunschweig a–b, Coburg, Darmstadt, Kopenhagen a–b, London, Melbourne, München, New York PL, Nürnberg, Osnabrück a–b, Paris 1, Paris 3, Schweinfurt,* Vevey, Wien.
b Die folgenden Drucke noch harmonisch und sonnig, bräunlich warm, seltener kühl und dünn. Wasserzeichen 158 (Krüglein) nur als Fragment. Berlin, Bremen, Dresden b–c, Göttingen, Hamburg, Karlsruhe, London, Nürnberg, Philadelphia.
c Ebenso, vor dem gebogenen Kratzer in der Decke und mit der Vertikalen über die Kästchentüre. Wasserzeichen ebenso. Boston, Nürnberg.
d Gleichmäßig und gut, mit dem gebogenen Kratzer. Wasserzeichen ebenso. Göttingen.
e Schwächer, bräunlich, alles Lineare noch erhalten, starker Kratzer vom rechten Tischbein zum Löwenrücken, mehrere in der Decke. Wasserzeichen 263 (Großes Stadttor). Dublin.
f Flau, ohne jeden Reiz und Gegensatz, mit den genannten Kratzern. Um 1575. Wasserzeichen 195 (Schrobenhauser Wappen).

Nacheinander oder nebeneinander schuf Dürer 1514 die Kupferstiche des Hieronymus (Nr.70) und der Melancholie (Nr.71). Mit dem ein Jahr zuvor fertig gestellten, fast formatgleichen »Ritter, Tod und Teufel« (Nr.69) erkennen Forscher seit langem eine Einheit, die sie unter dem sowohl inhaltlich wie technisch zutreffenden Begriff der »Meisterstiche« zusammenfassen.[1] Soweit der nur zum geringen Teil erhaltene schriftliche Nachlass Dürers und der bisher publizierte Briefwechsel der Zeitgenossen ein Urteil erlauben, verstand Dürer diese drei Kompositionen nicht als Triptychon. Mehrfach ist jedoch belegt, dass er den Hieronymus und die Melancholie zusammen verschenkte oder verkaufte.[2] So besaß beispielsweise der mit Dürer befreundete Humanist Johannes Cochläus Abdrucke beider Motive, die er stolz anderen vorwies.[3] Es ist daher erlaubt, bei den Stichen B. 60 und B. 74 von sich im Geistigen ergänzenden Gegenstücken zu sprechen. Wenn Dürer an eine Abfolge dachte, wird der heilige Hieronymus vor der Melancholie rangiert haben – das Tagstück rangiert vor dem Nachtstück.[4]

Dürer, der in seinem graphischen Sortiment von Kupferstichen (Nr.6, 70), Radierungen (Nr.65) und Holzschnitten (B. 114, B. 113) wechselnd verschiedene Hieronymus-Darstellungen führte und nachweisbar von diesem Motiv Varianten in seinem Vorrat in Antwerpen 1520/21 dabei hatte, nannte den großen Stich von 1514 im Tagebuch der Niederländischen Reise mehrfach »Hieronymus im Gehäus«. Der Begriff Gehäus/Gehäuse ist im 16. Jahrhundert mehrdeutig.[5] Dürer meinte vermutlich »Hieronymus im Haus« – unterschieden vom Heiligen in der Wildnis oder in der Natur, wie auf anderen Hieronymus-Darstellungen von ihm. Der Gemütswert, der sich später mit der diminutiven Benennung »Gehäus« verband, verführt bis heute dazu, Dürers Stich wie ein Bild der Biedermeierzeit auszudeuten – harmlos wie Waldmüller und Fendi. Adjektive wie weltabgeschieden, stimmungsvoll, behaglich, friedvoll, finden sich in der Literatur gehäuft.[6] Aber trifft das den wirklichen Gehalt der Szene, in der der Kirchenvater Hieronymus die Bibel aus dem griechischen Urtext in die lateinische Vulgata überträgt? Irritierend wirkt schon der Raum. Erkennbar nach den strengen mathematischen Regeln der Zentralperspektive konstruiert, erschließt sich das Verstörend-Disparate an ihm erst bei genauerem Hinsehen. Bereits der Vordergrund mit seinen Stufen und Kanten wird für den Betrachter optisch zur Stolperfalle. Ist der Pfeiler am linken Bildrand aus Holz oder Stein; was hat der Quader an seinem Fuß für einen Sinn? Ohne Tür, mit nicht zu öffnenden Fenstern, hat das Zimmer etwas Klaustrophobes. Die hölzerne Rückwand wirkt, als habe man sie, zusammen mit der fluchtenden Balkendecke, nachträglich in ein steinernes Zimmer eingezogen, als traute man dessen Decke nicht. Der Stützbalken links von der

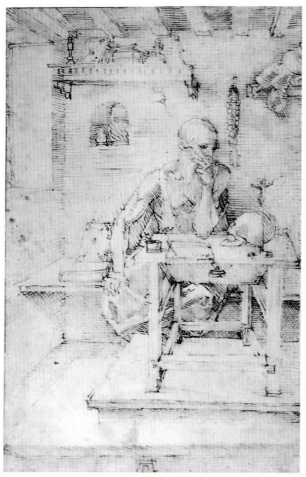
PRIMÄRE SCHRIFTQUELLEN: Rupprich, I, S.154, 156 ff., 162, 164 ff., 176, 183 f., 188, 193, 201, 205, 265, 295 · Vasari/Gottschewski/Gronau, IV, S.554 · Sandrart/Klemm, S.223

WERKVERZEICHNISSE: Hüsgen 1778, 60 · Bartsch 1808, 60 · Heller 1827, 756 · Hausmann 1861, 60 · Retberg 1871, 208 · Koehler 1888, 71 (1897, Nr.71) · Dodgson 1926, 74 · Winkler 1928, S.153 · Flechsig 1931, 814 · Tietzes 1928–38, 593 · Meder 1932, 59 · Panofsky 1943, II, 167 · Hollstein 1962, 59 · Knappe 1964, 73 · Strauss 1976, 77 · TIB 10,2 1981, 60

Mende Bibl. 1971, 3751, 3760, 3763, 3764, 3774, 3790, 3946–3953, 4036, 5070, 5283,5357, 5371, 5372, 5677, 5714, 6166, 7288, 7290, 7517, 7674, 8952, 9460, 9673, 10125

MONOGRAPHIEN: Thausing 1884, II, S.70. 75. 201. 227–229. 232f. · Wölfflin 1905, S.185, 196 ff. · Panofsky 1943, I, S.154–156, 212 · Winkler 1957, S.239 · Panofsky/Möller 1977, S.201, 206–209, 284 · Anzelewsky 1980, S.180

KATALOGE: Boston 1971, 186, 187 · Dresden 1971, 333 · Nürnberg 1971, 273 · Washington 1971, 60 · Nürnberg 1978, 184–188 · Nürnberg/New York 1986, 133 · Melbourne 1994, B.60 · Schweinfurt 1995, 48 · Paris 1996, 195 · Schweinfurt 1997, 37 · Schweinfurt 1999, 8



Dürer, *Hieronymus in Meditation* (W.589), Berlin, Kupferstichkabinett

Monogrammist W.S., *Martin Luther als »Hieronymus im Gehäus«*, Kupferstich um 1546

Sanduhr wirkt gefährlich dünn. Abgeblätterter Putz in der Fensterlaibung zeigt, dass Spannungsrisse die Wand arbeiten ließen. Als gelte es Unheil abzuwenden, hat sich Hieronymus hinter Möbeln verbarrikadiert. Der Tisch stößt links an die Wand – dem Zustand widersprechen eigentlich Lichtflecken um die Tischbeine. Rechts steht eine schräg von rückwärts gesehene Sitzbank mit Rückenlehne, an deren Seiten kein Durchkommen ist. In die Fensternische hat der Bewohner ein Pult geschoben, als wolle er mehr als Zugluft abwehren. Der Platz hinter dem Tisch ist so eng, dass der sitzende Mann Mühe hätte, wolle er sich erheben. Die vordere freigeräumte Hälfte des Zimmers besetzen zwei liegende Tiere. Der Löwe, wach oder halbwach, wirkt nur deshalb harmlos, weil Dürer im Jahr der Entstehung des Stiches keine Löwen von Angesicht kannte, also auf die ihm vertraute Morphologie der Hauskatze zurückgreifen musste.[7] Der Legende nach zog Hieronymus diesem Löwen einst einen Dorn aus der Tatze, worauf das Raubtier sein Wesen änderte und zum Genossen des Heiligen mutierte. Dass der männliche Löwe friedfertig und harmlos wirkt, muss von Dürer nicht beabsichtigt gewesen sein.

Kann man einen Innenraum behaglich finden, der vor Anspielungen auf den Tod strotzt? Seinem Alter nach, kahlköpfig, mit langem Bart, steht der Schreibende dem Grabe nah. Auf der Fensterbank links, grell ins Licht gesetzt, schiebt sich ein Totenschädel über die Kante in den Raum. Ein Tischkruzifix verweist auf den Tod, ebenso die Sanduhr über dem Heiligenschein des Mannes. Auch der große, an der Decke aufgehängte, getrocknete Flaschenkürbis steht für Vergänglichkeit (Vanitas) allen Lebens. Eine merkwürdige Rolle spielen Kissen auf allen Bänken, qualligen Lebewesen gleichend. Man erinnere sich: Schon der junge Dürer sah in Kissenknicken und -falten anthropomorphe Gesichter.[8] Solches Spiel der Fantasie wiederholt sich in der Maserung des hölzernen Abschlussbalkens am oberen Bildrand, auf dem deutlich spukhaft ein Augenpaar auf den Betrachter gerichtet ist. Hat man das bemerkt, werden einem auch Maserungen der Deckenbalken, die Front des Wandschränkchens rechts im Hintergrund oder die Kürbisranke auf unheimliche Weise belebt vorkommen. Die scheinbare Ordnung der Dinge im Zimmer wird auf mehrfache Weise gestört: Pantoffeln sind unordentlich abgestellt; drei Bücher stehen gegen jede Regel mit ihren Rücken noch oben; das Signaturtäfelchen mit der Jahreszahl 1514 und dem Dürer-Monogramm rechts sollte, wie eine Schnur zeigt, eigentlich an der Wand hängen. Zieht man die Summe aus der gespannten Beobachtung der Blickenden Dinge (Möseneder, 1986), verliert »Hieronymus im Gehäus« vieles Gemütliche und Harmlose. Das Umfeld, in dem der Kirchenvater arbeitet, gleicht dem Chaos der Dinge, das sich um die Melancholie (Nr. 71) ausbreitet. Er ist vom Tod bedroht, wenn auch subtiler als der Ritter des Stichs »Ritter, Tod und Teufel«.

Mit dem Blatt ordnet sich Dürer in einen breiten Strom bildlicher Hieronymus-Überlieferung ein.[9] Das schließt Kenntnisse ikonographischer Sonderentwicklungen im Quattrocento in Italien ein.[10] Ein zweiter Traditionsstrang, der in »Hieronymus im Gehäus« einfloss, ist das Gelehrtenbild. Es entwickelte sich aus christlicher Vorstellungswelt im frühen Humanismus in Italien und zeigt den in seinem Studierkabinett (studiolo) lesenden oder schreibenden Gelehrten.[11] Ein berühmtes Beispiel, in manchem auf Dürers Stich vorausweisend, ist die Bildnisminiatur des schreibenden Petrarca in Darmstadt vom Beginn des 15. Jahrhunderts.[12] Der schlafende Hund des Stichs »Hieronymus in Gehäus« entstammt diesem Sinnzusammenhang.[13] Ausgesprochen selten findet man ihn daher in Hieronymus-Darstellungen anderer Künstler eingefügt.[14] Als sich Kurfürst Albrecht von Brandenburg als »Hieronymus im Gehäus« im Kardinalspurpur von Lucas Cranach dem Älteren 1525 porträtieren ließ, bestand er als Auftraggeber auf einer Anlehnung an die damals als bekannt vorausgesetzte Komposition des dürerschen Stiches. Es ist ein Humanistenbildnis, folgerichtig ordnete Cranach das Hündchen direkt Albrecht zu, nicht dem attributiven Löwen des Hieronymus.[15] Wohl nicht unabhängig von Dürers eindringlicher Kombination eines ruhenden Löwen mit einem schlafenden Hündchen griff die Emblematik des 17. Jahrhunderts das Sinnbild auf. Schönstes Beispiel war das Emblem »Parcere subiectis« (Schonung dem Besiegten) von 1613 auf der Südwand des Nürnberger Rathaussaales, das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde.[16]

Dürers Stich ist Teil eines humanistischen Hieronymus-Kultes, der im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auch in Nürnberg blühte.[17] Als Kern dieser Verehrung muss man sich die informelle »Sodalitas Staupitziana« vorstellen, benannt nach dem Theologen Johannes von Staupitz, der als Visitator der Kongregation der reformierten Augustinereremiten im Nürnberger Augustiner-

kloster 1512 Predigen von beträchtlicher Wirkung hielt. Führende Vertreter des Patriziats verfielen seinem protoreformatorischen Gedankengut, ebenso die meisten am Ort lebenden Humanisten, unter ihnen Dürer. Die Gespräche mit Staupitz schrieb der Nürnberger Ratsschreiber Lazarus Spengler mit und veröffentlichte sie später als Buch, sodass wir über das herrschende geistige und freundschaftliche Klima im Kreis dieser Stadtelite in manchem unterrichtet sind. Dürer und Spengler waren enge Freunde, zudem fast Nachbarn. Beider Häuser lagen in der Zisselgasse (heute: Albrecht-Dürer-Straße). Jeder war für jeden leicht erreichbar. Als Spengler gegen 1512 begann, die lateinische, angeblich von Bischof Eusebius von Cremona (gest. 420) verfasste lateinische Biografie »De morte Hieronymi« ins Deutsche zu übertragen, war Dürer eingebunden. Zwei Jahre, bevor das Werk gedruckt vorlag, riss Dürer einen Titelholzschnitt (B. 113) und ließ den Stock schneiden.[18] Spengler widmete das 1514 bei Hieronymus Hölzel in Nürnberg erschienene Werk dem Patrizier Hieronymus Ebner, der in diesem Jahr zum Zweiten Losunger der Reichsstadt aufstieg und Mitglied des Staupitz-Kreises war.[19] Die »lieb und hertzlich zunaygung« zur Gestalt des Kirchenvaters Hieronymus, zu der sich Spengler in der Einleitung bekennt, verband Mitglieder der Sodalitas Staupitziana. Spenglers Übersetzung deckt sich mit Bemühungen Dürers, Deutsch als Wissenschaftssprache zu etablieren. Ohne Abkehr von der Weltsprache Latein wäre die reformatorische Bewegung in Deutschland im Ansatz stecken geblieben. Das europäische Haupt der »lateinischen« Gegenpartei, Erasmus von Rotterdam, teilte die Hieronymus-Verehrung.[20] Wenn wir heute Dürers Melancholie-Kupferstich (Nr. 71), in übertragenem Sinne, als geistiges Selbstporträt des Künstlers begreifen, könnte mit ähnlichen Gründen »Hieronymus im Gehäus« als erasmisch bezeichnet werden. Mehr als das spätere von Dürer gestochene Bildnis (Nr. 102) spiegelt es den Geist dieses universalen Gelehrten. Die vielseitige Rolle des Kirchenvaters Hieronymus als Herausgeber, Übersetzer und Ausleger der Heiligen Schrift sowie als Verfasser von Briefen projizierten Zeitgenossen auf Erasmus. Und dieser nahm die Rolle an, erkannte in Hieronymus sein Vorbild. Als dessen Nachfolger besorgte er Editionen des Neuen Testaments und kümmerte sich um die Edition der Hieronymus-Briefe. Da Dürer Abdrucke des »Hieronymus im Gehäus« in den Niederlanden 1520/21 verschenkte und verkaufte, hielt er die sechs Jahre zuvor gefundene Bildform noch nicht für überholt. So erstaunt es, dass er sich dem Hieronymus-Thema, bewusst den Wettstreit mit niederländischen Künstlern suchend, in Antwerpen erneut konzentriert zuwandte. Eine hochformatige, wohl 1521 entstandene Zeichnung (W. 589) in Berlin zeigt Hieronymus hinter einem Tisch, den Kopf in die Hand gestützt, vor einem Standkreuz meditierend und mit einem vor ihm liegenden Totenschädel stumme Zwiesprache haltend. Das Vanitas-Thema der Vergänglichkeit des Irdischen klingt an, in einem Innenraum, der seine Abkunft vom »Hieronymus im Gehäus« nicht leugnet.[21] Ging der Hieronymus des Stiches fast in einem fluchtenden Raum unter, obwohl in der Bildmitte platziert und durch einen Heiligenschein gehoben, rückt Dürer den Heiligen auf der Zeichnung nun in den Vordergrund. Vieles an Beiwerk von 1514 wurde gekappt: kein Löwe als Attribut, keine Gloriole um das Haupt des Bibelübersetzers. Als Zeichner berücksichtigte Dürer die Seitenverkehrung, die eine spätere Umsetzung in Stich oder Holzschnitt erzwingen würde. Der siebenundzwanzigjährige Lucas van Leyden hatte Dürer 1521 mit einem eigenen Hieronymus-Stich herausgefordert, extrem querformatig, sich von Dürers Meisterstich von 1514 so weit wie möglich entfernend.[22] Dürer reagierte sofort, sowohl auf Lucas als Stecher, wie zugleich auf Quentin Metsys als Maler: mit dem berühmten Halbfigurenbild des Hieronymus von 1521. Es sollte zum meistkopierten Gemälde des 16. Jahrhunderts werden.[23]

Für graphische Nachbildungen des »Hieronymus im Gehäus« wurde erst nach Dürers Tod 1528 der Weg frei. Als Erster brachte der rührige Dürer-Kopist Hieronymus Hopfer nach 1530 eine Kopie im Gegensinn auf den Markt, wodurch die ausgewogene Komposition nicht mehr zur Geltung kam. Auf dem Signaturtäfelchen ersetzte Hopfer das Zeichen Dürers durch sein eigenes.[24] Die interessanteste Stichnachbildung des 16. Jahrhunderts ist leider undatiert. Ein Monogrammist WS, hinter dem man Wolfgang Stuber vermutet, versetzte Martin Luther in den Innenraum von Dürers »Hieronymus im Gehäus«. Am ehesten wird man sich eine solche Erhöhung zu den altkatholischen Heiligen im Sterbejahr 1546 des Reformators vorstellen können. Die lateinische antipapistische Unterschrift (Übersetzung: »Lebend war ich dir die Pest, o Papst, sterbend werde ich dein Tod sein«) scheint darauf zu verweisen. Eine »Verbürgerlichung des Erscheinungsbildes Luthers«, wie

Schuster glaubt, hat der Künstler ws bei diesem Pathoston kaum angestrebt.[25]

Der literarische Nachruhm des »Hieronymus im Gehäus« setzt mit einer Lobpreisung durch Vasari ein. Zum Staunen (che è una maraviglia) nennt er manche Teile, und er ist überzeugt, dass man im Kupferstich weder mehr noch besseres leisten kann (che non si può in questa professione far più nè meglio).[26] Distanz macht sich bei Sandrart bemerkbar, dem außer »den curiosen [=neugierigen] Löwen und Füchsen« an dem Blatt nichts auffiel.[27]

Bei Dürer-Paraphrasen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fällt eine gewisse Zurückhaltung gegenüber Dürers Stich »Hieronymus im Gehäus« auf. Der Berliner Hans-Joachim Zeidler (Jg. 1935) verändert 1986 das »Gehäus« in seinem Temperabild »Lob der Häuslichkeit« zu einer wüsten Trümmerlandschaft. Sein jüngerer Kollege Roland Bentz (Jg. 1950) transponiert Dürers Komposition ins Querformat, unter Verzerrung der Details.[28]

Der Forschungsstand zu den drei »Meisterstichen« von 1513/14 ist höchst unterschiedlich. Während die vielsprachige Spezialliteratur zur Melancholie (Nr. 71) kaum noch zu überblicken ist, »Ritter, Tod und Teufel« (Nr. 69) immer wieder Autoren zur Beschäftigung mit Sinn und Hintersinn des Blattes anregte, steht eine gründliche Analyse des Hieronymus (Nr. 70) aus.[29] Einzelne Spezialstudien aus der Philologie, der Religionsgeschichte oder der Pflanzen- und Symbolkunde, so verdienstvoll sie sind, ersetzen eine monografische Behandlung des »Hieronymus im Gehäus« nicht.[30] MM

1 Weber, 1900; Schuster, 1991, S. 331–370, Taf. 119, geht von vier Meisterstichen aus (Nr. 39, 69, 70, 71), doch überzeugt seine These eines Temperamente-Zyklus nicht. – Rücklin, 1995, belässt es bei den bekannten drei. Zusammenfassend zuletzt Rebel, 1996, S. 293–300.
2 Abschrift des 17. Jahrhunderts von Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande: Abdruck in Rupprich, 1, S. 148–178. Die Nr. 71 betreffenden Passagen herausgezogen und ins Englische übersetzt von Strauss, 1976, S. 212.
3 Pirckheimers/Scheible, 1997, Nr. 678.
4 Winkler, 1928, S. 152f., und Schuster, 1986, S. 39, ordnen Nr. 71 links, Nr. 70 rechts an. Rücklin, 1995, bildet ein Triptychon mit der Abfolge Nr. 70, 71, 69.
5 Grimm, Th. 2, 1897, Sp. 2329–2331.
6 Panofsky, 1, 1943, S. 154, spricht von »the warm, bright and peaceful seclusion of a well-ordered study« – mit Folgen bis heute, so Schoch in: Kammel, 2000, Nr. 237.
7 Fritz Koreny: Dürers Löwen-Studien der niederländischen Reise. In: Koreny, 1985, S. 160–173. – Der König der Tiere. In: Eisler, 1996, S. 154–177.
8 Ladendorf, 1960; Möseneder, 1986.
9 Strümpell, 1925/26, S. 173–252; Jungblut, 1967; Rice, 1985.
10 Meiss, 1974. S. 134–140; Ridderbos, 1984; Wiebel, 1988.
11 Mende in: LCI 2, 1970, S. 132f.; Andres, 1999, Abb. 67f.
12 Hessische Landesbibliothek, Cod. 101, fol. 1 v. – In der Tradition noch der Holzschnitt »Nicolò Malermi in seinem studiolo« von 1490; vgl. Schuster, 1991, Abb. 271.
13 Friedmann, 1980, S. 208f.; Reuterswärd, 1981, S. 53–69; Agthe, 1987, S. 123–125.
14 Gemälde von Giovanni Mansueti in Bergamo, Accademia Carrara.
15 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, In. Nr. GK 71. – Dieter Koepplin in: Basel 1974. Nr. 45, Farbtaf. 12. – Rainer Schoch: L. Cranach, d. Ä. Kardinal Albrecht von Brandenburg als Heiliger Hieronymus. [Führungsblatt des Hess. Landesmus., 1974]. – Friedländer/Rosenberg, 1979, Nr. 185f. – Abwegig Interpretationen von Perrig, 1986, S. 50–62. – Des Künstlers Verhältnis zu Albrecht klärt Tacke, 1992.
16 Henkel/Schöne, Sp. 380–381; Mende, 1979, Nr. 408, Abb. 170.
17 Hamm, 1990, S. 127–230.
18 »Hieronymus in der Felsenhöhle«, 1512 datiert. Meder Nr. 229. – In der Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt, ein altkoloriertes Exemplar (OS 0272); vgl. Mende, 2000, Farbtaf. S. 63.
19 Beschreibu[n]g des heyligen Bischoffs Eusebij: der ain junger vn[d] discipel deß heyligen Sancti Hieronymi gewest ist … Nürnberg 1514. Abdruck des Widmungsschreibens in: Spengler/Hamm, 1995, S. 64–66. Dürers Holzschnitt B. 113 auf der Rückseite des Titelblattes.
20 Bietenholz, 1989, S. 191–221.
21 Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, KdZ 4443. – Strauss 1521/5. – Hans Mielke in: Anzelewsky/Mielke, 1984, Nr. 66.
22 Filedt Kok, 1996, Nr. 114, Abb. S. 115.
23 Lissabon, Nationalmuseum. – Anzelewsky, Nr. 162, Farbtaf. 160. – M. Mende in: Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon, Bonn 1999, S. 162–165.
24 Robert A. Koch in: TIB 17, 1981, Nr. 18, Taf. S. 219. – Robert Zijlma in: Hollstein XV, 1986, Nr. 21, Abb. S. 197. – Monika Heffels in: Nürnberg 1978, Nr. 185.
25 Williamstown, 1975, S. 38–40, Abb. S. 84. – Axel Janeck in: Nürnberg 1978, Nr. 186. – Peter-Klaus Schuster in: Hamburg 1983, Nr. 82. – Die Druckplatte befindet sich in einer schwedischen Sammlung (briefl. Mitt. 1984 von Bengt Stolt, Uppsala).
26 Vasari/Milanesi, V, 1906, S. 408f. – Vasari/Gronau, IV, 1910, S. 554f.
27 Sandrart/Klemm, S. 223.
28 Mende, 1990, Nr. 90 und Nr. 117.
29 Ulrich Kuder, Kiel, hat ein umfangreiches Manuskript zum Stich Nr. 70 abgeschlossen; der Druck wird für 2001 erwartet.
30 Parshall, 1971, S. 303–305; Behling, 1972; Weis, 1982, S. 195–201. – Zum Hund als Symbol siehe Agthe, 1987, S. 20–34.