





Hans Holbein d.J.  
Tafelbuch



UB Heidelberg



10182643 , 9

LSA



Hans Holbein d.J.

Tafelmaler in Basel





LAIS CORINTHIACA 1526

Jochen Sander

# HANS HOLBEIN D.J.

Tafelmaler in Basel

1515–1532

Hirmer Verlag München

LSA: Kunst-X-HOLB 008



Umschlag: Hans Holbein d. J., »Familienbild«, Ausschnitt, Basel, Kunstmuseum  
Frontispiz: Hans Holbein d. J., »Lais Corinthiaca«, Ausschnitt, Basel, Kunstmuseum

Gedruckt mit Unterstützung  
der Deutschen Forschungsgemeinschaft  
und der Marga und Kurt Möllgaard-Stiftung

2005 B 584

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

© 2005 by Hirmer Verlag GmbH, München

Lektorat: Veronika Birbaumer, Markus Kersting  
Produktion: Katja Durchholz  
Satz: Setzerei Max Vornehm, München  
Lithographie: Repromayer, Reutlingen  
Druck und Bindung: Appl Aprinta, Wemding

ISBN 3-7774-2275-0

Printed in Germany



# Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung und Dank 7  
Einleitung 9

»An Unknown Man«.

Hans Holbein d. J. in der schriftlichen Überlieferung seiner Zeit 15

»Holbein-Bilder«. Entstehung und Kritik 35

Holbein und Amerbach. Ein Sammler definiert das Werk des Malers 36  
    Bonifacius und Basilius Amerbach als Auftraggeber und Sammler von Werken Hans Holbeins d. J. 37  
    Das Inventar der Sammlung des Basilius Amerbach von 1585/87 40  
    Kunsthistorische Erkenntnisse im Widerstreit: Inventaraussage contra Stilkritik  
    am Beispiel von Schulmeisterschild, Lais und Venus mit Amor 41  
Bis zur Unkenntlichkeit entstellt? Die Restaurierung der Baseler Holbein-Gemälde durch Nikolaus Grooth 48  
»Hy is in Italien niet gheweest«. Der junge Holbein und Italien 56  
Vater und Bruder: Vorbilder, Mitarbeiter, Konkurrenten? 64  
    Die Augsburger Holbein-Werkstatt bis 1514 64  
    Das Werk Hans Holbeins d. Ä. nach dem Wegzug seiner Söhne 65  
    Der ältere Hans Holbein als Mitarbeiter seines jüngeren Sohnes? 68  
    Ambrosius Holbein 71  
Holbein und die Baseler Malerei der Vorreformationszeit 82  
    Die Baseler »Leinwand-Passion« 83  
    Der »Holbein-Tisch« im Züricher Landesmuseum 84  
    Die Standesscheiben aus dem Baseler Rathaus 87  
    Die Karlsruher Kreuztragung 88  
    Das Bildnis eines jungen Mannes im Darmstädter Landesmuseum 90  
Stilpluralismus als künstlerisches Kalkül? 96

Holbeins Gemälde. Der Künstler als Tafelmaler in Basel, 1515–32 99

Holbein vor Holbein? Ein problematisches Frühwerk 100  
Sicherer Boden. Die frühen Bildnisaufträge in Basel und Luzern 106  
    Das Doppelbildnis des Jacob Meyer zum Hasen und der Dorothea Kannengießer 107  
    Das Bildnis des Benedikt von Hertenstein 116  
Hans Holbein d. J. etabliert sich als Meister in Basel 123  
    Das Bildnis des Bonifacius Amerbach 123  
    Das Diptychon mit Christus im Elend und Schmerzensmutter 127  
    Der Tote Christus im Grabe 132  
Holbein und das Vorbild Jan van Eycks. Die »Solothurner Madonna« 148  
Der Humanist und sein Porträtist. Erasmus von Rotterdam und Hans Holbein d. J. 167  
    Das Bildnis des Erasmus »mit dem Renaissancepilaster« 171  
    Die Bildnisse des schreibenden Erasmus 178  
Die Reise nach Frankreich 1523/24.  
Der Kontakt mit dem »1520s Hours Workshop« und mit Werken des Andrea Solario 191  
    Die Flügelbilder des »Oberried-Altars« 194  
    Die »Passionsflügel« 204  
    »Lais Corinthiaca« 215

Der »Venus-Maler« und Holbeins Baseler Werkstatt	224
Die »Darmstädter Madonna«	256
In Basel »frieren die Künste«. Holbeins erster Aufenthalt in England	275
Das Bildnis des Thomas More in New York	276
Das Bildnis des William Warham im Louvre	281
Das Bildnis-Diptychon des Sir Henry und der Lady Guildford (Windsor Castle/Saint Louis)	286
Das Dresdener Doppelbildnis des Thomas Godsalve und seines Sohnes John	291
Das Bildnis des Nikolaus Kratzer in Paris	294
Das Bildnis einer Dame mit Eichhörnchen und Star in London – Anne Lovell	297
Das »Noli me tangere« in Hampton Court	301
Holbein in Basel, 1528–32. Maler in Zeiten des Bildersturms und der Reformation	313
Holbeins letzter kirchlicher Großauftrag: Die Flügelbilder der Baseler Münsterorgel	314
Das »Familienbild«: Elsbeth Holbein mit den Kindern Philipp und Katharina	323
Das Erasmus-Bildnis »im Rund«	335
Holbein als Tafelmaler in Basel – Ausblick und Fazit	343
Exkurs 1: Die Madonna mit Kind von 1514 im Baseler Kunstmuseum	348
Exkurs 2: Zwei Totenschädel in einer Nische und das Froben-Signet	351
Farbtafeln	353
Katalog der behandelten Werke	421
Anhang	
Mehrfach zitierte Literatur	469
Register	
Personen, Orte und Werke	483
Bildthemen	500
Abbildungsnachweis	504

## Vorbemerkung und Dank

Ein Forschungsprojekt zu Hans Holbein d. J. als Tafelmaler in Basel wäre ohne die uneingeschränkte Unterstützung durch die Öffentliche Kunstsammlung Basel, in deren Obhut sich der Löwenanteil der hier behandelten Gemälde Holbeins und seines Kreises befindet, ein Ding der Unmöglichkeit. So fühle ich mich dem Baseler Kunstmuseum in großer Dankbarkeit verbunden. Von den verantwortlichen Mitarbeitern möchte ich stellvertretend nur Bernd W. Lindemann, seinerzeit Kustos der Gemäldeabteilung des Museums, heute Direktor der Berliner Gemäldegalerie, und Christian Müller, Leiter des Baseler Kupferstichkabinetts, nennen.

Ohne es damals ahnen zu können, hat Bernd Lindemann den entscheidenden Anstoß zu meinen Holbein-Studien gegeben, als er mich zum Baseler Holbein-Symposium 1997 zu einem Vortrag einlud. Das Vortragsthema sollte die Entwicklung jenes »Proto-Genre« in der niederländischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts sein (man denke etwa an den »Braunschweiger Monogrammist«), das man als Parallelerscheinung zum Baseler Schulmeisterschild der Holbein-Brüder betrachten kann. In Ermangelung neuen Materials zu diesem eigentlich gewünschten Thema bot ich seinerzeit spontan einen Vortrag über Holbeins Verhältnis zur altniederländischen Malerei an, exemplarisch vorgeführt am Beispiel der »Solothurner Madonna«. Von diesem Moment hat mich Holbein nicht mehr losgelassen, haben mich nicht nur Holbeins Gemälde, sondern auch die »Holbein-Bilder« der kunsthistorischen Forschung intensiv beschäftigt.

Von Anfang an als interdisziplinäres Vorhaben angelegt, konnte sich diese Arbeit auf die fruchtbare Zusammenarbeit mit Manfred Weisensee und seinen Mitarbeitern Ralf Jantos und Peter Meyer vom Institut für angewandte Photogrammetrie und Geoinformation an der Fachhochschule Oldenburg bei der Infrarot-Dokumentation von insgesamt 37 Gemälden in Basel, Darmstadt, Freiburg im Breisgau, Karlsruhe und Solothurn stützen. Peter Klein vom Ordinariat für Holzbiologie der Universität Hamburg stellte nicht nur seine bereits vorliegenden Daten zu Holbeins Tafelbildern zur Verfügung, sondern untersuchte darüber hinaus erstmals sämtliche Baseler Gemälde.

Zu Dank verpflichtet bin ich den Kustoden und Restauratoren all jener Museen, die den Zugang zu den in ihrem Besitz befindlichen Kunstwerken großzügig gewährten, die bereits vorliegende Ergebnisse gemälde-technologischer Untersuchungen verfügbar machten oder die diese für unser Forschungsprojekt durchführten bzw. genehmigten: Amelie Jensen, Peter Berkes und Bernd W. Lindemann, Basel, Adelheid Wiesmann-Emmerling, Bettina John-Willeke, Volker Illgen und Theo Jülich, Darmstadt, Petria Noble und Peter van der Ploeg, Den Haag, Harald Marx und Christoph Schölzel, Dresden, dem Freiburger Dompfarramt und Christoph Müller, Freiburg im Breisgau, Thomas Heidenreich und Dietmar Lüdke, Karlsruhe, S. K. H. Landgraf Moritz von Hessen und der Hessischen Hausstiftung, Kronberg, Susan Foister, Viola Pemberton-Pigott und David Bomford, London, Maryan W. Ainsworth, Susan Galassi und Colin B. Bailey, New York, Régis Lapasin und Patrick Le Chanu, Laboratoire de Recherche des Musées de France, Paris, Judy Mann und Paul F. Haner, Saint Louis, Christoph Vögele, Solothurn, Sarah Fisher, Melanie

Gifford und John O. Hand, Washington, Karoline Beltinger und Anna Stoll, Zürich.

In Basel selbst bin ich in besonderem Maße Christian Müller verpflichtet, der mir die in seiner Obhut befindlichen Holbein-Zeichnungen des Kupferstichkabinetts zugänglich machte und außerdem in mancherlei weitergehenden Fragen ein kompetenter Gesprächspartner war, ferner Ulrich Barth, der die Arbeit im Staatsarchiv Basel-Stadt ermöglichte und eine Reihe von wichtigen Hinweisen gab, die dem Archiv-Novizen andernfalls entgangen wären.

Neben den gesondert im Buchtext bzw. in den Anmerkungen Genannten möchte ich für vielerlei Hinweise und hilfreiche Unterstützung hier ferner besonders danken: Julia Armstrong Totten, Los Angeles, Oskar Bättschmann, Bern, Sabrina Baron, Washington, D. C., Roland Böhmer, Zürich, Barbara Bott, Darmstadt, Ditmar Breimhorst, Frankfurt, Bodo Brinkmann, Frankfurt, Stephanie Buck, Berlin, Bernd Bünsche, Schleswig, Bruno Bushart, Augsburg, Dawson Carr, Los Angeles, Elsbeth de Werth, Frankfurt, Gregor Egloff, Luzern, Richard L. Feigen, New York, Burton F. Fredericksen, Los Angeles, Michael Gallagher, Edinburgh, Daniel Hess, Nürnberg, Stephan Kemperdick, Berlin, Bernd Konrad, Radolfzell, Olga Kotková, Prag, Katharina Krause, Marburg, Nina Lemmens, London, Guy-Michel Leproux, Paris, Julia Lloyd-Williams, Edinburgh, Kurt Löcher, Köln, Philippe Lorentz, Straßburg, Kathie Luber, Philadelphia, Nikolaus Meier, Basel, Jürgen Müller, Dresden, Jeanne Nuechterlein, York, Myra Orth (†), Boston, Margret Ribbert, Basel, Andrea Rothe, Los Angeles, Scott Schaefer, Los Angeles, Marcia C. Steele, Cleveland, Yvonne Szafran, Los Angeles, Stanton Thomas, Cleveland, Carol Togneri, Los Angeles, Renate Trnek, Wien, Gregor J. M. Weber, Kassel, Matthias Weniger, München, Martha Wolff, Chicago, Jutta Zander-Seidel, Nürnberg. Die Übersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen stammen, sofern nicht anders gekennzeichnet, von Christina Meckelnburg, Berlin, und Hanns-Peter Fink, Detmold.

Während meiner ausgedehnten Holbein-Forschungsaufenthalte in der Schweiz habe ich wie immer die Gastfreundschaft meiner Züricher Freunde, Elisabeth Jungen-Hauschteck, Bettina und Hans Jungen, genießen dürfen. Ihr Interesse an meiner Arbeit und ihre kontinuierliche freundschaftliche Unterstützung seit nunmehr zwei Jahrzehnten hat auch die Arbeit an meinem Holbein-Projekt sehr befördert. Ein dreimonatiger Aufenthalt als Guest Scholar des Painting Department des J. Paul Getty Museums in Los Angeles im Frühjahr 2002 ermöglichte die abschließende Literaturrecherche in der unvergleichlichen Bibliothek des Getty Research Institute. Scott Schaefer und Dawson Carr sei stellvertretend für alle Kollegen am Getty Museum und Research Institute herzlich für die Einladung und die Betreuung vor Ort gedankt.

Kritische Leser des Manuskripts waren Stephanie Buck, Berlin, Claudia Schulmerich, Frankfurt, Stephan Kemperdick, Berlin, und die vier Gutachter des 2003 abgeschlossenen Habilitationsverfahrens an der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg im Breisgau, denen das Buchmanuskript als Habilitationsschrift vorgelegen hat: Wilhelm Schlink, Katharina Krause, Andreas Prater sowie Volker Michael Strocka. Eine kritische Leserin war – last not least – auch meine

Frau, Birgit Sander. Ihr danke ich für den Langmut, mit dem sie meine Bemühungen um Hans Holbein in den vergangenen Jahren begleitet hat, mit der Widmung dieser Arbeit. Das Ergebnis der Lektüre der Vorgenannten hat das Manuskript, dessen verbleibende Irrtümer und Fehler allein in der Verantwortung des Verfassers liegen, auf vielfältige Weise verbessert.

Ermöglicht wurde das Forschungsprojekt, das diesem Buch zugrunde liegt, nicht zuletzt durch die Bereitschaft von Administration und Direktion des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main, mich im Jahre 1999/2000 für zwölf Monate von meinen Dienstgeschäften als Leiter der Gemäldeabteilung zu beurlauben, ferner durch die finanzielle Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Bonn, die mir für diesen Zeit-

raum ein Habilitationsstipendium gewährte, sowie durch die Betreuung durch Wilhelm Schlink im Rahmen meiner Freiburger Habilitation.

Die Drucklegung des Manuskripts wurde erneut durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, Bonn, unterstützt durch die Marga und Kurt Möllgaard-Stiftung, Frankfurt, aufs großzügigste gefördert. Stellvertretend geht mein Dank an Jeroen-Leo Verschragen und Klaus Roquette. Seine ansprechende Form hat das Buch durch den Hirmer Verlag gefunden, wo ich mich neben Jürgen Kleidt und Veronika Birbaumer auch Katja Durchholz verpflichtet fühle. Um das Register hat sich Matthias Ubl verdient gemacht.

Allen Beteiligten am Zustandekommen dieser Publikation gilt mein herzlicher Dank.

J. S.

# Einleitung

»Hans Holbein. Portrait of an Unknown Man«: So lautet der Titel der im Jahre 1996 erschienenen Monographie von Derek Wilson, einer der zahlreichen Neuerscheinungen zu Leben und Werk Hans Holbeins des Jüngeren (1497/98–1543), die mit Blick auf dessen 500. Geburtstag in den letzten Jahren publiziert worden sind.<sup>1</sup>

»Portrait of an Unknown Man« – mit seinem Untertitel spielt Wilson auf das vollständige Fehlen schriftlicher Selbstäußerungen des Künstlers an. Da auch die sonstige zeitgenössische schriftliche Überlieferung im Falle Holbeins dürftig ist, hat dies von frühauf die intensive anekdotische Anreicherung der Lebensgeschichte dieses außergewöhnlichen Künstlers befördert.<sup>2</sup> Gleiches gilt auch für die mit Alfred Woltmann und Ralph Nicholson Wornum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende, eigentliche kunsthistorische Bearbeitung des Malers.<sup>3</sup> Sein Œuvre wird seither vor allem in den jeweiligen kunst- und kulturhistorischen Kontext eingeordnet: Die Handelsmetropolen Augsburg, Basel und London werden geschildert, der Einfluß von Humanismus und Reformation diskutiert, das Vorbild der italienischen Kunst erörtert und die Auftraggeber vorgestellt. In Holbeins erhaltenem Werk dominieren die Bildnisse – von den 82 von John Rowlands, dem Verfasser des letzterschienenen »Kritischen Katalogs«, anerkannten Werken des Malers sind nicht weniger als 64 Porträts!<sup>4</sup> Diese dienen üblicherweise vor allem der ausführlichen Erörterung der Lebensgeschichte der Dargestellten, der mutmaßlichen Umstände der Auftragserteilung, idealiter der besonderen Beziehung zwischen Porträtiertem und Porträtisten. So überrascht es nicht, daß die spezifischen Gestaltungsmerkmale einzelner Werke bis vor wenigen Jahren nur höchst selten zur Sprache gekommen sind.<sup>5</sup>

Holbeins Werk ist in größerem Maße als das Schaffen irgendeines anderen führenden europäischen Künstlers des 16. Jahrhunderts durch die äußeren Zeit- und Lebensumstände in formaler wie funktionaler Hinsicht parzelliert. Dies betrifft nicht nur die wechselnden Schauplätze seiner Tätigkeit und damit zugleich die unterschiedlichen künstlerischen Vorstellungen seiner potentiellen Auftraggeber, Kunden und Käufer unter dem frühbürgerlichen Publikum in Städten wie Luzern und Basel, in den Humanistenzirkeln um Erasmus von Rotterdam und Thomas More, im Kreis der Londoner Hansekaufleute oder am Hof Heinrichs VIII. von England. Die Aufsplitterung von Holbeins Werk liegt auch in der zeitbedingten Veränderung jener Aufgaben begründet, mit denen der Künstler sich im Laufe seines Lebens konfrontiert sah. In der ersten Hälfte seiner Schaffenszeit, den bis 1532 währenden »Baseler Jahren«,<sup>6</sup> hatte sich Holbein dem ganzen Aufgabenspektrum eines »zünftig« organisierten Künstlers vom religiösen bis zum profanen Bildwerk gewidmet, Skulpturen ebenso wie Wetterfahnen oder Zifferblätter von Turmuhren gefaßt, außerdem monumentale Wandmalereien ausgeführt und Entwürfe für den Buchdruck geliefert. Mit dem Bildersturm und der Einführung der Reformation in Basel brach Holbein im Jahre 1529 der entscheidende Teil seiner bisherigen Existenzmöglichkeit weg, die sich durchaus noch in den traditionellen Bahnen eines spätmittelalterlichen Künstlers bewegt hatte. Die erfolgreiche Konzentration auf das Bildnisfach (und die Entwurfstätigkeit für kunsthandwerkliche Arbeiten für den

englischen Hof), die seine Tätigkeit seit Anfang der dreißiger Jahre in London kennzeichnen sollte, wäre in Basel mangels Nachfrage nicht möglich gewesen. Daher markiert sein endgültiger Weggang aus dieser Stadt auch einen tiefen Einschnitt in sein künstlerisches Schaffen, der sich zugleich in seiner veränderten gesellschaftlichen Rolle spiegelt: vom Baseler Stadtbürger und Mitglied der dortigen Malerzunft zum Hofmaler des englischen Königs in London.

Parzelliert ist allerdings nicht allein das Holbein-Œuvre, parzelliert ist – nicht zuletzt durch die fortschreitende Spezialisierung unseres Faches – auch dessen kunsthistorische Bearbeitung.<sup>7</sup> Dies betrifft nicht bloß die gattungsbezogene Aufsplitterung der Forschung in Studien zu Tafel- und monumentaler Wandmalerei, zu Zeichnung und Druckgraphik sowie zur Entwurfstätigkeit für den Buchdruck und das Kunsthandwerk; das tafelmalerische Schaffen Holbeins zerfällt in seiner Bearbeitung zusätzlich in chronologischer Hinsicht in die Baseler (1515–32) und die Londoner Zeit (1532–43).

Der »englische« Holbein ist in den vergangenen fünfzehn Jahren intensiv bearbeitet worden. Die Untersuchungen von Susan Foister, Maryan Ainsworth und Stephanie Buck haben nicht nur eine Fülle von neuen Einsichten zu einzelnen Gemälden geliefert, sondern vor allem den Blick auf einen – auch in künstlerischer Hinsicht – außerordentlich ökonomisch agierenden Leiter einer höchst erfolgreichen Werkstatt freigegeben.<sup>8</sup> Insbesondere Maryan Ainsworths Beobachtung, daß Holbein spätestens seit 1527 systematisch damit begonnen hat, seine Bildniszeichnungen auf mechanischem Wege auf die grundierten Tafeln zu übertragen (und dazu eine Art Kohlepapier benutzt haben dürfte, das zwischen Zeichnung und Grundierung gelegt wurde),<sup>9</sup> führte zum ersten Mal zu einem wirklichen Verständnis der von dem Bildnismaler Holbein seit den späten 1520er Jahren praktizierten Arbeitsweise. So konnte Ainsworth nicht nur auf höchst elegante Weise erklären, weshalb sich unter meisterhaft in Farbe ausgeführten Bildnissen auffallend schematisch, ja unbeholfen wirkende Unterzeichnungen finden – sind diese doch »blind« durchgegriffelt worden –, sie konnte außerdem wesentliche neue Argumente in den jahrzehntelangen, fruchtlosen Streit um die Entstehungsbedingungen, den Zustand und die damit verbundene dornige Frage einer möglichen späteren Überarbeitung zahlreicher Bildniszeichnungen des Künstlers einbringen.<sup>10</sup>

Diese neuen Erkenntnisse zum »englischen« Bildnismaler Holbein basieren nun nicht nur auf der von Maryan Ainsworth selbst durchgeführten gemäldetechnologischen Untersuchung einer größeren Anzahl von Gemälden, sondern haben auch dazu geführt, daß in den letzten Jahren zahlreiche weitere Holbein-Bildnisse, vor allem aus den 1530er und frühen 1540er Jahren, näher in Augenschein genommen worden sind. Besonders spektakulär war zweifellos die Untersuchung, vor allem aber die anschließende Reinigung des 1533 entstandenen, monumentalen Londoner Doppelporträts von Jean de Dinteville und Georges de Selve, den beiden französischen Gesandten am englischen Hof. Die Ergebnisse wurden im Jahre 1997/98 in einer Sonderausstellung im Rahmen der Serie »Art in the Making« in der Londoner National Gallery von Susan

Foister und ihren Kollegen vorgestellt.<sup>11</sup> Susan Foister selbst hat zeitgleich mit der Drucklegung dieses Buches ihre seit langem erwartete Untersuchung über Holbein und seine englischen Auftraggeber vorgelegt, so daß ihre Ergebnisse hier nur insoweit berücksichtigt werden konnten, wie sie bereits in der maschinenschriftlichen Fassung ihrer Doktorarbeit von 1981 enthalten waren.<sup>12</sup>

Ist also der »englische« Holbein, und das heißt mit Blick auf sein tafelmalerisches Schaffen, der »englische« Porträtmaler Holbein, in den letzten Jahren gründlich aufgearbeitet worden, so kann davon mit Blick auf den »Baseler« Tafelmaler keine Rede sein. Zwar befindet sich dank der Sammeltätigkeit, die Bonifacius und Basilius Amerbach bereits im 16. Jahrhundert entfalteten, die weltweit größte Gruppe von Gemälden Hans Holbeins d. J. bis heute in Basel. Doch systematische gemäldetechnologische Untersuchungen sind an den dortigen Gemälden, die alleamt aus der Zeit vor der endgültigen Übersiedlung des Künstlers nach London im Jahre 1532 stammen,<sup>13</sup> in den letzten Jahrzehnten nicht durchgeführt bzw. nicht publiziert worden; punktuelle Sondierungen, wie jene an Abendmahl und Geißelung aus der sogenannten »Leinwand-Passion«, die Christian Müller kürzlich veröffentlicht hat,<sup>14</sup> lassen diesen Mangel nur um so deutlicher hervortreten. Die Ergebnisse der jüngst durchgeführten Untersuchung von Holbeins Flügelbildern der Baseler Münsterorgel sind bis zum Abschluß der Restaurierung auch des zweiten Flügels nur in knapper Form auf der Internetseite der Öffentlichen Kunstsammlung abrufbar, die aus Anlaß der Ausstellung der beiden Bilder – nach Restaurierung des ersten Flügels – im Herbst 2001 eingerichtet worden ist.<sup>15</sup>

Die Defizite der kunsthistorischen Forschung zum »Baseler« Holbein wurden schlaglichtartig auf dem im Juli 1997 im Kunstmuseum Basel abgehaltenen Symposium deutlich, dessen Vortragsthemen sich vor allem der ersten Hälfte der Schaffenszeit des Künstlers widmeten. Exemplarisch seien zwei Beiträge herausgegriffen. So konnte Bernd W. Lindemann dank der erstmaligen Untersuchung auch der Rückseiten der Baseler »Passionsflügel« nicht nur deren ursprünglichen, bislang unbekanntem Werkzusammenhang rekonstruieren, er konnte darüber hinaus den originalen Aufstellungsort, die Stifterin und die Stiftungsumstände bestimmen: Die »Passionsflügel« gehörten zu einem ansonsten verlorenen Schnitzaltar, den die reiche Baseler Patrizierin Maria Zscheckenbürlin für den Altar neben ihrer Grablege im Münsterkreuzgang gestiftet hatte. Die über Jahrhunderte bis heute fortgesponnene Mär, Holbein habe die Passionstafeln für einen ursprünglich im Baseler Rathaus aufgestellten Altar gemalt (mit den Passionsszenen als Dekor der Innenflügel eines Triptychons, dessen Mittelstück die Baseler Abendmahlstafel, dessen Predella gar der Tote Christus im Grabe gebildet haben sollte), war damit erledigt<sup>16</sup>. Ähnlich weitreichende Schlußfolgerungen konnte Daniel Hess aus seinen Beobachtungen an dem auf stilistischer Grundlage traditionell um 1521/22 datierten »Oberried-Altar«, heute im Freiburger Münster, ziehen: Anders als seit Mitte des 19. Jahrhunderts fest angenommen, sind die Darstellungen der Stifterfamilie nicht von anderer Hand – hier hatte man seit den 1920er Jahren durchwegs die Mitarbeit des älteren Hans Holbein vermutet – und keineswegs teilweise erst nachträglich den beiden Flügeln aufgemalt worden, sondern in einem Zuge mit der Malerei der biblischen Szenen entstanden. Mit Blick auf die dargestellten Kinder und Enkel des Stifters Hans Oberried ergibt sich so ein frühestmögliches Entstehungsdatum von 1525/26, was eine Mitwirkung des bereits 1524 gestorbenen Vaters Holbein definitiv ausschließt.<sup>17</sup>

Beide Fallbeispiele – die »Passionsflügel« und der »Oberried-Altar« – zeigen auf exemplarische Weise die auffällige, bis in jüngste Zeit befolgte Zurückhaltung der Holbein-Forschung, sich im Falle der Gemälde aus den Baseler Jahren mit dem Einzelwerk, seinen materiellen Gegebenheiten und seiner künstlerischen Entstehungsgeschichte eingehender auseinanderzusetzen. Es spricht für sich, daß die erste Beschreibung und die erste Photographie der Rückseiten der Baseler »Passionsflügel« im Jahre 1998 (sic!) publiziert wurden, während die erste maltechnische Untersuchung des »Oberried-Altars« zur Klärung der Frage, ob die Stifterfiguren überhaupt nachträglich auf die Malschicht aufgesetzt worden sein können, nur ein Jahr zuvor, 1997, durchgeführt worden war. Beide Fälle demonstrieren zugleich eindrucksvoll, auf welchem unsicheren Boden sich die Forschung selbst bei solch prominenten Werken der »Baseler Jahre« bewegt, von Holbeins Frühwerk ganz zu schweigen. Pointiert gesagt, steht uns Hans Holbein d. J. nicht nur als »unknown man« gegenüber, sondern wir sind auch, zumindest was seine Baseler Jahre angeht, mit einem nur sehr unzureichend bekannten tafelmalerischen Werk konfrontiert.

Dabei ist gerade die erste Hälfte der künstlerischen Schaffenszeit Holbeins, die mit seiner endgültigen Übersiedlung nach England im Jahre 1532 zu Ende ging, besonders interessant: Sie umfaßt nicht nur Werke höchst unterschiedlicher Funktion und Darstellungstradition, sie schließt auch die künstlerischen Anfänge und, mit den 1520er Jahren, die Phase der größten stilistischen Wandlungsfähigkeit des Malers ein. In der Holbein-Literatur hat dieser Umstand nur bedingt Niederschlag gefunden, so daß Katharina Krause noch im Jahre 1999 in ihrem *Résumé* jüngerer Publikationen zu Recht auf das »statische Bild« aufmerksam machen konnte, das sich die Forschung vom Tafelmaler Hans Holbein gemacht hat, »... der für alles, jeden Pinselstrich, in seinem seltsam fixen *Ceuvre* zuständig« gewesen sein soll.<sup>18</sup> Dabei ist allein die stilistische Vielfalt ebenso beeindruckend wie verwirrend, die dieses »seltsam fixe *Ceuvre*« kennzeichnet: vom Schulmeisterschild (1515) und dem Meyer-Kannengießer-Doppelbildnis (1516) über das Amerbach-Porträt (1519), den Toten Christus im Grabe (1521), die »Solothurner Madonna« (1522), die Erasmus-Bildnisse (1523) bis zu Venus und Amor sowie »Lais Corinthiaca« (letztere 1526), der »Darmstädter Madonna« (1526/28) und dem »Familienbild« (1528/29), von den sogenannten Frühwerken sowie den undatierten »Passionsflügeln«, den »Oberried-« oder den Orgelflügeln ganz zu schweigen.

So hat sich die Forschung auch entsprechend schwergetan, das vor 1532 entstandene Werk ordnend zu verstehen. Die uns heute geläufige Vorstellung von Holbeins Baseler Tätigkeit als Tafelmaler ist das Ergebnis einer Jahrzehnte, zum Teil sogar Jahrhunderte währenden kunstkritischen bzw. kunsthistorischen Arbeit. Diese Feststellung mag zunächst wie eine Binsenweisheit anmuten, die für die Historiographie jedes bedeutenden Künstlers zutrifft. Doch im Falle Hans Holbeins haben die unterschiedlichen »Holbein-Bilder«, die im Laufe der Zeit im Bemühen um ein besseres Verständnis des Künstlers und seines Werkes konstruiert worden sind, ein zum Teil erstaunliches Eigenleben entwickelt und dadurch den Blick auf Holbeins *Ceuvre*, vor allem aber auf die einzelnen Werke, mitunter erschwert, wenn nicht regelrecht verstellt. Die Absicht der vorliegenden Untersuchung ist es daher zunächst, die unterschiedlichen Prämissen, unter denen der »Baseler« Holbein bis heute betrachtet wird, kritisch zu hinterfragen. Den problemorientierten Einstieg in den Fragenkomplex um Hans Holbein d. J. als Tafelmaler in Basel liefert eine auf die »harten« archivalischen Fakten reduzierte Biographie des

Künstlers. Gerade wegen ihrer Kargheit ist von frühester Zeit an versucht worden, die auffälligen Lücken durch Interpolationen zu schließen, die in der historischen Realität keine oder nur unzureichende Grundlagen haben. Dies trifft nun auch auf die unterschiedlichen Vorstellungen zu, die im Laufe der Zeit zur Konstruktion diverser – einander gelegentlich auch widersprechender – »Holbein-Bilder« geführt haben.

Am Anfang all dieser Vorstellungen vom Künstler Hans Holbein steht ein Baseler Sammler, Basilius Amerbach, und die Definitionsmacht, die das von ihm in den Jahren 1585/87 erstellte Inventar bis heute über den Baseler Holbein-Bestand ausübt. Obgleich erst Jahrzehnte nach der Entstehung der Bilder niedergeschrieben, hat die parallele Überlieferung der Gemälde und der Amerbach-Notizen dazu geführt, daß sich für die Forschung eine nähere Betrachtung der Baseler Einzelwerke und ein damit verbundenes kritisches Hinterfragen von Amerbachs Angaben zu erübrigen schien. Problematisch ist dies aber nicht nur mit Blick auf die von Amerbach als »H. Holbeins erste arbeiten« bezeichneten Bilder, deren stilistische Vielfalt ohnehin staunen macht. Wie sich zeigen wird, ist selbst bei einem so »holbeinisch« daher kommenden Gemälde wie der nie angezweifelte Baseler Venus mit Amor dem Amerbach-Inventar nicht zu trauen: Das Bild stammt nicht etwa von Holbein selbst, sondern von einem Mitarbeiter seiner Baseler Werkstatt, der es während des ersten Engländeraufenthalts unseres Künstlers in den Jahren 1526–28 nach dem Vorbild der eigenhändigen, 1526 entstandenen »Lais Corinthiaca« malte.

Wunschvorstellungen und Fehleinschätzungen haben auf weite Strecken die Beurteilung des Erhaltungszustands von Gemälden bestimmt, die gelegentlich allzu gut, gelegentlich aber auch gar nicht ins vorgefaßte Konzept von Holbeins künstlerischem Entwicklungsgang zu passen schienen. Ein Beispiel für den ersten Fall ist die »Solithurner Madonna«, die seit ihrer Wiederherstellung durch den Restaurator Andreas Eigner 1865–67 als unvergleichliches Hauptwerk des Künstlers gefeiert wurde. Gefeiert wurde indes vor allem die – als solche nicht erkannte – süßlich-spätbarocke Übermalung durch Eigner, der damit den Zeitgeschmack hervorragend getroffen hatte. Erst 1972 wurde der Umfang der Übermalung entdeckt und diese anschließend entfernt. Den umgekehrten Fall vertreten die Baseler »Passionsflügel«, die noch bis in allerjüngste Zeit als Opfer einer verpfuschten Restaurierung durch den Ende des 18. Jahrhunderts tätigen Maler Nikolaus Grooth betrachtet wurden, wußte man ihnen doch keinen überzeugenden Platz im Holbein-Ceuvre zuzuweisen. Zwar hat Grooth die »Passionsflügel« tatsächlich gereinigt (wie übrigens den gesamten Baseler Holbein-Gemäldebestand, wie bisher übersehene Archivalien im Baseler Staatsarchiv belegen), doch sind die Tafeln mit den acht Passionsszenen alles andere als verputzt und übermalt – sie gehören vielmehr zu den besterhaltenen Werken unseres Künstlers. Im einen wie im anderen Falle konnten auf der Grundlage solch eklatanter Fehleinschätzungen des Erhaltungszustands natürlich keine verlässlichen Rückschlüsse auf andere Bilder oder gar das Gesamtwerk gezogen werden.

Deutschnationaler Überschwang bestimmte Alfred Woltmanns Holbein-Bild, als dieser in den 1860er und 1870er Jahren die erste große kunsthistorische Bearbeitung des Künstlers vorlegte. Merkwürdigerweise hat sich die Forschung bis heute von den Ergebnissen dieser Betrachtungsweise nur unzureichend befreien können: Holbeins Kunst speist sich unter dieser Prämisse fast ausschließlich aus italienischen Quellen. Die Möglichkeit einer Begegnung des Künstlers mit deutscher, niederländischer oder französischer Kunst kommt bei dieser Betrachtungsweise so gut wie nicht vor. Tatsächlich läßt sich aber schon bei der

Kronzeugin des vermeintlich exklusiven italienischen Einflusses auf Holbeins Schaffen, der »Solithurner Madonna«, zeigen, daß hier die Wirkung niederländischer, genauer Eyckischer Malerei dominiert.

Welche Rolle spielten Vater und Bruder für den jüngeren Hans? Gerade das spätere Schaffen Hans Holbeins d. Ä. ist im Verlauf der letzten 130 Jahre erst allmählich aus dem Schatten seines berühmten Sohnes herausgetreten, ja diesem teilweise erst nach und nach abgeschrieben worden. Und bis heute muß Vater Holbein der Forschung immer dann als eine Art Nothelfer herhalten, wenn es, wie bei den Karlsruher Heiligenflügeln oder den Stifterbildnissen des »Oberried-Altars«, um Werke geht, die sich nicht nahtlos in das gängige Bild vom tafelmalerischen Schaffen seines Sohnes einfügen lassen. Ähnlich verhält es sich mit Ambrosius Holbein, der eigentlich nur dank der Angaben des Amerbach-Inventars über ein eigenständiges Mini-Ceuvre verfügt.

Völlig von Holbein überblendet erscheint die Baseler Malerei des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts. Durch die enormen Verluste im Bildersturm fehlt fast jede Vorstellung davon, wie das künstlerische Umfeld aussah, in dem Hans und Ambrosius Holbein seit 1515 tätig wurden. Dabei ist insbesondere der Maler Hans Herbst von Interesse, dessen Monogramm sich in nichts von dem Hans Holbeins unterscheidet, und in dessen Werkstatt Ambrosius – und wohl ebenso Hans – zunächst tätig geworden zu sein scheinen. Spätestens seit Lucas Wüthrichs Entdeckung, daß die Signatur des 1515 entstandenen »Holbein-Tisches« im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich nicht »Holbein«, sondern »Herbst« lautet, steht das frühe Werk Hans Holbeins auf dem Prüfstand.

Der jüngst von Oskar Bätschmann und Pascal Griener unternommene Versuch, die merkwürdige stilistische Vielfalt der vor 1532 entstandenen und Hans Holbein d. J. zugeschriebenen Gemälde zu erklären, sieht hinter diesem Stilpluralismus ein künstlerisches Kalkül: Holbein habe von Anfang an auf den europäischen Markt gezielt und für unterschiedliche Interessentenkreise unterschiedliche »Stilangebote« gemacht. So wenig Holbeins Fähigkeit in Frage gestellt werden soll, die verschiedensten Auftraggeber individuell zu bedienen, bleibt es ein zumindest schwer erklärbares Phänomen, daß mit dem zunehmenden Erfolg des Künstlers seit den späten 1520er Jahren die Stilvielfalt eher abnimmt, während gerade seine frühe, für Baseler Auftraggeber bestimmte Produktion die größten Unterschiede aufweist.

Vor dem Hintergrund dieser kritischen Revue von »Holbein-Bildern« wendet sich unsere Untersuchung anschließend der eingehenden Analyse der erhaltenen Tafelbilder zu, die sich mit der Baseler Zeit Hans Holbeins d. J. verbinden lassen. Da wir hierbei chronologisch vorgehen, entsteht so zugleich eine entsprechende Gesamtdarstellung des vor 1532 entstandenen tafelmalerischen Schaffens des Künstlers, sofern sich dieses erhalten hat. Die Entscheidung zu einer chronologischen Anordnung des Materials ergab sich nicht nur angesichts der Schwierigkeiten der bisherigen Forschung, eine Reihe von Hauptwerken aus Holbeins Baseler Jahren wie die »Passionsflügel«, den »Oberried-Altar« oder die Orgelflügel im Werk des Künstlers zeitlich sicher zu verankern. Sie wurde auch dadurch nahegelegt, daß Bätschmann und Griener in ihrer 1997 erschienenen Holbein-Monographie auf eine chronologische Anordnung zugunsten einer Darstellung des Holbein-Werks »nach Aufgaben« verzichtet haben.<sup>19</sup>

Holbein vor Holbein? So heißt die Frage vor allem bei den von Amerbach als »H. Holbeins erste arbeit« bezeichneten Gemälden – wie den Baseler Altarflügel-Fragmenten mit den Köpfen zweier Heiliger oder der

»Leinwand-Passion« –, aber auch bei Schulmeisterschild und Sündenfall. Allein durch das Amerbach-Inventar als Holbein-Werke beglaubigt, bleibt bei diesen Gemälden durch den Ausfall jeglicher Vergleichsmöglichkeiten mit der im Bildersturm 1529 untergegangenen Baseler Malerei eine gewisse Unsicherheit. Sicherem Boden erreichen wir erst mit den frühen Bildnisaufträgen in Basel und Luzern, die aus historischen wie stilistischen Gründen für Hans Holbein d. J. gesichert sind: das Doppelbildnis des Jacob Meyer zum Hasen und der Dorothea Kannengießler in Basel und das Porträt des Benedikt von Hertenstein in New York.

Mit der Rückkehr aus Luzern nach Basel 1519 geht der Erwerb der Meisterschaft und des Bürgerrechts ebenso einher wie die Gründung einer Familie: Hans Holbein etabliert sich als Meister in Basel, der rasch ein solches Renommé erlangt, daß der Rat der Stadt ihn 1521 mit der Ausmalung des Großratsssaals beauftragt. Unter den erhaltenen Tafelbildern gehören das Bildnis des Bonifacius Amerbach, das kleine Diptychon mit Christus im Elend und Schmerzensmutter und der monumentale Tote Christus im Grabe hierher. Stärker als bisher vermutet, kennzeichnet diese Werke eine höchst intensive Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen deutschen Malerei – für das Porträtschaffen ist es der in Schwaz in Tirol tätige Ulmer Hans Maler, für die religiösen Werke Grünewald, dessen Altar für das Antoniterkloster in dem Basel benachbarten Isenheim entstanden war, für das auch schon Hans Holbein d. Ä. tätig geworden war.

Um 1522 wird für kurze Zeit das Vorbild Jan van Eycks für Holbein prägend: Die in diesem Jahre entstandene »Solothurner Madonna« ist ohne die unmittelbare Kenntnis eines Gemäldes wie der Brügger Madonna des Kanonikus Joris van der Paele unerklärbar. Der Eyckische Impuls ist auch bei dem Erasmus-Bildnis »mit dem Renaissancepilaster« von 1523 deutlich spürbar. Dieses Porträt gehört mit den beiden zur gleichen Zeit entstandenen Fassungen des schreibenden Erasmus zu jenen Gemälden, die bis heute unser Bild des großen Humanisten bestimmen, der es wie kaum ein anderer verstand, sein »Image« auch durch den Einsatz seines Bildnisses zu propagieren.

Nur wenig später, Ende 1523, Anfang 1524, unternahm Holbein eine Reise nach Frankreich. Die wirtschaftliche Lage des Künstlers verdüsterte sich in diesen Jahren durch die heraufziehende Reformation zusehends, und so dürfte Holbein in der Hoffnung, am Hofe Franz I. Arbeit zu finden, seine Reise angetreten haben, im Gepäck eines der Erasmus-Bildnisse. Seine Erwartungen erfüllten sich zwar nicht, doch der Aufenthalt in Frankreich brachte ihn mit Künstlern und Kunstwerken zusammen, die seine eigene Kunst aufs Nachhaltigste beeinflussen sollten: die franko-flämischen Mitarbeiter des »1520s Hours Workshop«, die neben ihrer Tätigkeit als Buchmaler auch als Entwerfer für den Pariser Verleger Geoffroy Tory arbeiteten, und jene Werke des Leonardo-Schülers Andrea Solario, die dieser im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts für französische Auftraggeber geschaffen hatte. Gerade der emailhafte Schmelz der Farben, der Holbeins Tafelbilder fortan kennzeichnen sollte, verdankt sich dem Vorbild Solarios, das nicht umsonst in mancherlei Hinsicht wie eine zeitgenössische Weiterentwicklung der Eyckischen Malerei daherkommt. Mit den »Passionsflügeln«, den Flügelbildern des »Oberried-Altars«, der »Lais Corinthiaca« und der »Darmstädter Madonna« sind jene Werke benannt, die Holbein unter dem Eindruck der französischen Reiseerinnerungen zwischen 1524 und 1526 in Basel geschaffen hat.

Andrea Solario, und nicht – wie bisher angenommen – Leonardo da Vinci, war der für Holbein in diesen Jahren stilistisch prägende Eindruck. Leonardeskes »Sfumato« kennzeichnet statt dessen das Werk eines

Künstlers, der in der Baseler Holbein-Werkstatt in den 1520er Jahren tätig war und den wir nach seinem Hauptwerk, der Baseler Tafel der Venus mit dem Amorknaben, den »Venus-Maler« nennen wollen. Dieser hatte nicht nur Zugang zu Werkstattmaterialien wie Vorzeichnungen und Kartons, die er wie im Falle der Venus benutzte, um in Paraphrase von Holbein-Gemälden eigene Bildschöpfungen zu produzieren, er scheint auch in den Jahren von Holbeins erstem Aufenthalt in England von 1526–28 dessen Baseler Werkstatt fortgeführt und unvollendet zurückgelassene Gemälde – wie die Baseler Abendmahlstafel – fertiggestellt zu haben. Mit dem hier zusammengestellten Œuvre des »Venus-Malers« läßt sich nunmehr zum ersten Mal eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit in Holbeins Baseler Werkstatt fassen.

Kurz vor der Abreise nach England 1526 vollendet, bald nach der Rückkehr nach Basel 1528 partiell verändert, gehört Hans Holbeins »Darmstädter Madonna« unbestritten zu den Hauptwerken der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts. Beobachtungen zur künstlerischen Entstehungsgeschichte dieses Gemäldes hatten bereits während des »Holbein-Streits« (jener für die Methodenkritik der jungen Kunstgeschichte so wichtigen Auseinandersetzung in den 1870er Jahren um die »Darmstädter« und die »Dresdener Madonna«) eine entscheidende Rolle gespielt. Doch die Bildgenese der »Darmstädter Madonna« ist, wie zu zeigen ist, wesentlich komplexer als bisher bekannt: So stehen die berühmten Baseler Bildniszeichnungen von Jacob Meyer zum Hasen, seiner Frau Dorothea und der Tochter Anna nicht etwa am Beginn der Arbeiten an diesem Werk. Sie wurden vielmehr erst zu einem Zeitpunkt angefertigt, als das Gemälde bereits in weiten Teilen in Farbe ausgeführt war und es darüber anscheinend zu Unstimmigkeiten zwischen Maler und Auftraggeber kam. Die erste, nur in der Unterzeichnung dokumentierte Entwurfsphase der »Darmstädter Madonna« verbindet nun just dieses Bild, bei dem die Forschung bislang nur eingeschränkt »Italianismen« entdeckt hatte, aufs engste mit Antonio della Gaias Schutzmantelmadonna in Ascona, einem italienischen Gemälde, das Holbein nur südlich der Alpen gesehen haben kann.

Hatte sich Holbein 1523/24 in Frankreich offenbar erfolglos nach Auftraggebern umgesehen, so war er, nicht zuletzt durch die Empfehlung des Erasmus, in England in den Jahren zwischen 1526 und 1528 erfolgreicher. Von den ephemeren Arbeiten, die er für den Hof Heinrichs VIII. in diesen Jahren ausgeführt zu haben scheint, hat sich nichts erhalten, ebensowenig das Familienbild für Thomas More, wohl aber eine Reihe von Einzelbildnissen, die seine Kontakte zu führenden weltlichen und geistlichen Würdenträgern Englands belegen: der Kanzler Thomas More, der Erzbischof von Canterbury William Warham, der Hofastronom Nikolaus Kratzer, der königliche Schatzmeister und seine Gattin, Sir Henry und Lady Guildford. An diesen Bildnissen ist eine Art Amalgamisierung der bisher in Holbeins Werk zu beobachtenden Stilhaltungen zu beobachten. Folgt das More-Bildnis von 1527 noch ganz dem Vorbild der solarischen »Lais« und den Bildnisköpfen der »Darmstädter Madonna«, orientiert sich der im gleichen Jahr entstandene Warham am Vorbild des Erasmus-Bildnisses »mit dem Renaissancepilaster«. Doch bereits das Kratzer-Porträt mit den um den Dargestellten ausgebreiteten wissenschaftlichen Instrumenten verweist auf die späteren Bildnisse für die Stahlhof-Kaufleute, während die breitere Malweise schon das in den späten Baseler Jahren entstandene Bildnis der Elsbeth Holbein mit ihren beiden Kindern vorbereitet.

Von 1528 bis 1532 nochmals in Basel, wird Holbein 1529 Zeuge des Bildersturms und der Einführung der Reformation, die seine letzten



Hoffnungen auf ein erträgliches Einkommen in seiner Heimatstadt zunichte gemacht haben dürfte. Zwar wird ihm mit den Orgelflügeln unmittelbar vor dem Bildersturm ein letzter kirchlicher Großauftrag zuteil, zwar betraut ihn der Rat der Stadt mit der Bemalung der dritten, bisher unbemalt gebliebenen Wand des Großratssaales, doch reichen diese Aufträge nicht aus, um den Künstler, geschweige denn seine Werkstatt, zu ernähren. So sind – neben den Orgelflügeln – aus diesen Jahren kennzeichnenderweise auch nur zwei eigenhändig ausgeführte Werke erhalten geblieben: das Bildnis seiner Frau mit den beiden Kindern und das Porträt des greisen Erasmus »im Rund«. Aktualisierte er mit dem Erasmus nochmals das »Image« des Humanistenfürsten, so schuf er mit dem sehr privaten Bildnis seiner eigenen Familie (wie zuvor schon in England mit der untergegangenen Darstellung des More-Haushalts) ein neues Genre, das Gruppenbild, das sich geschickt älterer, insbesondere der religiösen Malerei entlehnter Bildformeln bedient. Dennoch sollten diese beiden Gemälde so etwas wie der Schwanengesang des »Baseler Holbein« sein.

Unsere chronologische Darstellung von Holbeins Tätigkeit als Tafelmaler in Basel beschließt ein zusammenfassendes Kapitel, das zum einen den besonderen Charakter der vor 1532 geschaffenen Werke zu definieren versucht, zum anderen aber einen Ausblick auf Holbeins Schaffen als Porträtist der Londoner Hansekaufleute und als Hofmaler Heinrichs VIII. mit der Frage verbindet, auf welche in Basel erarbeiteten Voraussetzungen der Maler hier zurückgreifen konnte.

Ausgangspunkt für unser Vorgehen ist die erstmalige systematische gemäldetechnologische Untersuchung sämtlicher vor 1532 entstandenen Tafelbilder, die mit unserem Maler in Zusammenhang stehen. Da auch vom Œuvre Hans Holbeins d.J. nur ein Teil des ehemals Vorhandenen überkommen ist, ist die Nutzung sämtlicher Beobachtungen, die an den erhaltenen Einzelgemälden zu gewinnen sind, von besonderer Bedeutung. So wird das jeweilige Bild zunächst auch in seiner Eigenschaft als

materieller Gegenstand betrachtet und so hat die Beschäftigung mit ihm anfangs den Charakter einer quasi-archäologischen Annäherung. Von den auf diese Weise gewonnenen Erkenntnissen ausgehend, wird anschließend versucht, die künstlerische Gestaltungsabsicht des Malers in der prozeßhaften Entfaltung der Bildidee und ihrer materiellen Umsetzung im jeweiligen Werk zu erfassen. Dieser Zielsetzung dienen neben der sorgfältigen Autopsie von Bildträger und Malschicht die gängigen gemäldetechnologischen Untersuchungsverfahren wie die Betrachtung in Ultraviolett- und Streiflicht, die Infrarot-Photographie und -Reflektographie<sup>20</sup> und – soweit vorhanden bzw. möglich – die Röntgenaufnahme und die Dendrochronologie.<sup>21</sup> Von Fall zu Fall wird hierzu natürlich weiterhin Holbeins zeichnerisches und druckgraphisches Œuvre heranzuziehen sein, um das Werk anschließend in dem oben beschriebenen »europäischen« Bezugsrahmen zu betrachten. Durch die komplementäre Nutzung all dieser Erkenntnismöglichkeiten eröffnet sich, so die Hoffnung des Verfassers, die Möglichkeit, dem kritischen Leser die Argumentation in Zuschreibungs- wie in Datierungsfragen plausibel, zumindest aber nachvollziehbar zu machen.

Um den Textumfang der einzelnen Kapitel nicht zu sprengen, werden einige Gemälde, die im Zusammenhang unserer Fragestellung nur am Rande interessieren, in Exkursen behandelt. Aus dem gleichen Grunde schließt sich ein Katalogteil an, in dem sich zu jedem der behandelten Werke detaillierte Angaben zum materiellen Bestand, zur Provenienz, zu Restaurierungen und Kopien, gegebenenfalls zu Archivmaterialien, ferner die bibliographischen Angaben finden. Da es bis heute weder einen die Literatur erfassenden »Catalogue raisonné« des Künstlers noch einen wissenschaftlichen Bestandskatalog der Baseler Holbein-Gemälde gibt, konnte zur Entlastung des vorliegenden Textes gerade in diesem Zusammenhang nicht auf bereits publizierte Überblicke verwiesen werden. Die Aufstellung der mehrfach zitierten Literaturtitel, das Register sowie der Abbildungsnachweis beschließen das Buch.

- <sup>1</sup> MICHAEL 1997 erfaßte in ihrer Holbein-Bibliographie zwar bereits stattliche 2518 Einträge, die bis zur Mitte der 1990er Jahre erschienen waren, doch blieb sie von einer vollständigen Erfassung der älteren Titel immer noch weit entfernt. Die Mehrzahl der seither publizierten Beiträge ist über die BIBLIOGRAPHY OF THE HISTORY OF ART (BHA) relativ einfach zu erfassen.
- Von den wichtigsten Neuerscheinungen der letzten Jahre seien nur die Monographien von BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, BUCK 1997, DIES. 1999, sowie NORTH 2002, die Bestandskataloge der in Basel bewahrten Zeichnungen und Druckgraphiken von C. MÜLLER 1996 und DERS. 1997, die Ausstellungskataloge MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997/98 und HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1497/98–1543. PORTRÄTIST DER RENAISSANCE 2003 sowie die Akten der beiden Holbein-Kolloquien im Kunstmuseum in Basel und in der National Gallery of Art in Washington 1997 genannt (vgl. HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1998 und ROSKILL/HAND 2001).
- <sup>2</sup> Exemplarisch sei hier allein auf die bis in die jüngere Zeit fortgeschriebene, gänzlich romantisch eingefärbte Interpretation von Venus und Amor und »Lais Corinthiaca«, beide im Kunstmuseum Basel, verwiesen; siehe auch S. 41f. Gleiches gilt auch für van Manders Anekdoten um die hohe Wertschätzung des Künstlers durch Heinrich VIII. von England, vgl. MIEDEMA 1994/99, Bd. 1, S. 140–155, Bd. 3, S. 107–131.
- Zum Bild Hans Holbeins d. J. in der schriftlichen Überlieferung seiner Zeit siehe auch S. 15–33.
- <sup>3</sup> WOLTMANN 1866; DERS. 1868; DERS. 1874; DERS. 1876; WORNUM 1867.
- <sup>4</sup> ROWLANDS 1985, S. 125–240.
- <sup>5</sup> Die jüngst von GRONERT 1996, S. 10, erhobene Forderung, »...an die Stelle eines (menschlichen) Subjekts... das materielle Bild als Gegenstand der Untersuchung« zu rücken, wurde von ihm lediglich auf die Erasmus-Bildnisse bezogen und selbst dort nur ansatzweise eingelöst.
- <sup>6</sup> Hierunter subsumieren wir im folgenden nicht nur seinen Aufenthalt in Luzern in den Jahren zwischen 1517 und 1519, sondern auch die beiden sicher nachweisbaren bzw. dokumentierten längeren Auslandsaufenthalte in Frankreich 1523/24 und England 1526–28. Gerade die während des ersten englischen Aufenthalts entstandenen Gemälde bleiben ohne den Zusammenhang mit der unmittelbar zuvor entstandenen Baseler Produktion unverständlich.
- <sup>7</sup> Vgl. KRAUSE 1999, S. 31.
- <sup>8</sup> FOISTER 1981; DIES. 1993, S. 113–124; DIES. 1995, S. 21–26; DIES. 1996a, S. 51–56; DIES. 1996b, S. 663–673; DIES. 2001, S. 109–123; PARKER/FOISTER 1945/83; FOISTER/WYLD/ROY 1994, S. 6–19; AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997/98; AINSWORTH 1990, S. 173–186; DIES. 1991, S. 11–13; AINSWORTH/FARIES 1986, S. 25–27; BUCK 1997; DIES. 1998, S. 281–292; DIES. 1999; DIES. 2001, S. 55–71.
- Was die vor 1532 entstandenen Holbein-Gemälde angeht, so sind bislang nur für die im Louvre befindlichen Werke, das Bildnis der Lady Guildford im Saint Louis Art Museum und für das Bildnis einer Dame mit Eichhörnchen und Star in der Londoner National Gallery umfassende gemälde-technologische Untersuchungen durchgeführt und teilweise publiziert worden, vgl. AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, AINSWORTH/FARIES 1986, S. 25–27, und FOISTER/WYLD/ROY 1994, S. 7–19.
- <sup>9</sup> AINSWORTH 1990, S. 173–186.
- <sup>10</sup> AINSWORTH 1990, S. 173–186. Zu den zuvor vertretenen Positionen vgl. vor allem GANZ 1937 und PARKER/FOISTER 1945/83; SCHMID 1948, S. 283–288.
- <sup>11</sup> AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997/98.
- <sup>12</sup> SUSAN FOISTER, *Holbein and England*, New Haven/London 2005.
- <sup>13</sup> Die einzige Ausnahme bildet das erst aus dem Anfang der 1540er Jahre stammende Bildnis eines unbekanntes Mannes, der neben seinen Handschuhen auch einen Brief in den gefalteten Händen hält. Dieses Gemälde ist allerdings erst im Jahre 1862 durch die

Öffentliche Kunstsammlung erworben worden und hat daher nichts mit der Amerbach-Sammlung zu tun; vgl. ROWLANDS 1985, S. 147, Kat. Nr. 72.

<sup>14</sup> C. MÜLLER 1998b, S. 169–180.

<sup>15</sup> URL: <<http://www.kunstmuseumbasel.ch/orgelfluegel/>> (16. Juni 2004).

<sup>16</sup> LINDEMANN 1998, S. 219–226; AK WAS MAN SELTEN ANSIEHT: RÜCKSEITEN 1998/99, S. 14f, 28–31, Kat. Nr. 4; sowie S. 48f, 204–215, 433–435.

<sup>17</sup> HESS 1998, S. 181–192; und S. 69–71, 194–204, 451–453.

<sup>18</sup> KRAUSE 1999, S. 31.

<sup>19</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1997.

<sup>20</sup> Im Rahmen dieses Forschungsvorhabens konnte zum einen auf bereits vorhandenes Infrarot-Material von Maryan Ainsworth, New York, und Molly Faries, Groningen/Bloomington, sowie der National Gallery in London (Rachel Billinge), der Royal Collection in Windsor Castle (Viola Pemberton-Pigott), des Musée du Louvre in Paris (Régis Lapsin) und der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden (Christoph Schölzel) zurückgegriffen werden. Auf die Herkunft der jeweiligen Aufnahmen wird im Zusammenhang mit der Diskussion des Befundes hingewiesen.

Zum anderen konnten im Rahmen des vorliegenden Forschungsprojektes in den Jahren 1999 und 2000 insgesamt 37 Gemälde in den Museen in Basel, Darmstadt, Freiburg im Breisgau, Karlsruhe und Solothurn erstmals mit der Infrarot-Anlage des Instituts für angewandte Photogrammetrie und Geoinformation der Fachhochschule Oldenburg (Manfred Weisensee, Ralf Jantos, Peter Meyer) untersucht werden. Hierbei kam jeweils die gleiche Ausrüstung zum Einsatz, was die Vergleichbarkeit der Einzelaufnahmen sicherstellt: eine Großformatkamera mit Zeilensensor mit gesteigerter Empfindlichkeit im Infrarot-Bereich, normale Photolampen und ein Apple-PC zur digitalen Speicherung und Bearbeitung der Aufnahmen. Für eine detaillierte Darstellung des Verfahrens in theoretischer wie praktischer Hinsicht sei verwiesen auf die im März 2001 am Institut für angewandte Photogrammetrie und Geoinformation an der Fachhochschule Oldenburg abgeschlossene Diplomarbeit von Ralf Jantos, *Multispektrale Aufnahmetechniken und Untersuchungen im Nahbereich*, die unter Betreuung von Prof. Dr. Ing. Manfred Weisensee entstand.

Der Einsatz dieser Ausrüstung ermöglichte die Untersuchung auch von Großformaten an schwierigen Standorten (wie etwa im Freiburger Münster oder im Schloßmuseum Darmstadt), die mit einer Infrarot-Reflektographie-Anlage mit Videokamera und Vidicon nicht möglich gewesen wäre. Doch auch bei der Untersuchung von immerhin 30 Gemälden allein im Kunstmuseum Basel erwies sich diese Untersuchungsform mit Blick auf den für die Dokumentation notwendigen Zeitaufwand der klassischen Reflektographie weit überlegen. Selbst wenn letztere ein leicht abweichendes IR-Spektrum abdeckt, so stimmen die Ergebnisse – soweit dies bei einigen Gemälden durch eine Untersuchung mit beiden Anlagen zu überprüfen war – sehr weitgehend überein: Bestimmte Farben bleiben infolge ihrer spezifischen Zusammensetzung auch für die Infrarot-Reflektographie undurchsichtig.

Anfang 2005 wurde das Jünglingsbildnis des Hans Herbst im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt mit der Infrarot-Anlage des Städelschen Kunstinstituts untersucht und dokumentiert. Dabei wurden eine Hamamatsu-Kamera C2400-03 mit einer Videoröhre N 2606, einem TV-Macromar Objektiv 1:2,8/36mm und einem Schwarzfilter B+W 52E 093 sowie handelsübliche Glühbirnen verwendet. Der unmittelbaren Betrachtung der Befunde diente ein hochauflösender CTX Color Monitor, 17", Model 1785S. Die einzelnen Digitalaufnahmen wurden mit einer Frame Grabber-Karte µ Tech M-Vision 1000 erfaßt und auf einem IBM-kompatiblen PC gespeichert bzw. mit Adobe Photoshop, Version D1-4.0.4, von Christiane Haeseler zusammengesetzt.

<sup>21</sup> Die Mehrzahl der holzbiologischen und dendrochronologischen Untersuchungen ist Peter Klein, Hamburg, zu verdanken.

Hans Holbein der Jüngere: in Derek Wilsons prägnanten Worten »an Unknown Man«.<sup>1</sup> Anders als im Falle des »anderen« großen deutschen Renaissancekünstlers Albrecht Dürer sind von der Hand des jüngeren Hans Holbein – abgesehen von Farbnotizen oder Änderungsangaben auf einigen wenigen seiner Zeichnungen – keinerlei schriftliche Zeugnisse erhalten geblieben, die über sein persönliches Handeln und Empfinden oder gar über seine praktischen oder theoretischen Kunstvorstellungen Auskunft geben könnten. Sicher ist indes nach Aussage jener Werke, die sich mit Holbein in sicheren Zusammenhang bringen lassen, daß der Künstler Linkshänder war – zumindest, wenn er den Zeichenstift in die Hand nahm, und wohl auch dann, wenn er den Pinsel gebrauchte. Seine wenigen handschriftlichen Schreibnotizen sowie seine Signaturen hat er demgegenüber mit der Rechten ausgeführt.<sup>2</sup> Ähnlich wie heutzutage dürfte Linkshändigkeit auch in der Frühen Neuzeit nur bei etwa 2–5% der Bevölkerung aufgetreten sein und so wird der Nachweis zumindest des gelegentlichen Gebrauchs der Linken zum Zeichnen sowohl beim Vater Hans Holbein d. Ä. als auch beim Bruder Ambrosius auf eine familiäre Disposition hindeuten.<sup>3</sup> Daß Hans Holbein d. J. Linkshänder war, wußte übrigens bereits Karel von Mander zu berichten;<sup>4</sup> daß Holbein selbst auf diesen Umstand bewußt hinwies, indem er sich zumindest zweifach mit dem römischen Helden und Linkshänder Mucius Scaevola<sup>5</sup> identifizierte, betonten kürzlich Oskar Bätschmann und Pascal Griener.<sup>6</sup>

Selbst Holbeins Geburtsjahr ist nur indirekt zu ermitteln – er wurde vermutlich Ende des Jahres 1497 oder zu Beginn des darauffolgenden Jahres als zweites Kind der Malerfamilie Hans Holbeins d. Ä. in Augsburg geboren.<sup>7</sup> Auch über seine künstlerischen Anfänge ist nichts Sicheres bekannt, wenngleich es sehr wahrscheinlich ist, daß er seine Ausbildung zusammen mit dem älteren Bruder Ambrosius in der Werkstatt des Vaters erhielt.<sup>8</sup> Die frühesten ihm zugeschriebenen Werke stammen aus seinen Baseler Jahren, d. h. aus der Zeit von 1515 an.

Wie wenig urkundlich Gesichertes wir über Hans Holbein d. J. wissen, wird deutlich, wenn man die dürren schriftlichen Zeugnisse – Zahlungsbelege, Rats-, Gerichts- und Zunftprotokolle, Erwähnungen in Briefen oder auch Veröffentlichungen von Auftraggebern und Bekannten, schließlich diplomatische Korrespondenzen – sichtet, die noch zu Lebzeiten des Künstlers entstanden sind. Dennoch verzichten wir hier zunächst bewußt auf die Auswertung von Schriftgut, das – wie die Kammerinventare des Basilius Amerbach (1533–91) oder die von dessen Neffen Johann Ludwig Iselin (1559–1612) bzw. von Remigius Faesch (1595–1667) und Charles Patin (1633–93) zusammengestellten biographischen Notizen und Werklisten<sup>9</sup> – z. T. erst lange nach Holbeins Tod entstanden ist. Hierin unterscheidet sich unsere Darstellung der schriftlichen Überlieferung zu Hans Holbein d. J. von allen früheren Versuchen dieser Art, die die zeitgenössische wie die spätere schriftliche Überlieferung mit Hypothesen vermengt haben, die mit Blick auf tatsächliche oder auch nur vermeintliche Holbein-Werke entwickelt worden waren.<sup>10</sup> Auch wenn die Lücken im faktischen Wissen über Leben und Werk des Künstlers dadurch umso deutlicher hervortreten, auch wenn nicht auszuschließen ist, daß Schlußfolgerungen, die traditionellerweise aus diesem (vorerst) beiseite gelassenen Material gewonnen werden, mit den

historischen Tatsachen durchaus übereinstimmen mögen – unsere Darstellung kann auf diesem Wege nur an Trennschärfe gewinnen, auf die es, wie in Kürze zu zeigen sein wird, gerade ankommt.

Aus demselben Grund wollen wir auch zunächst die dem Künstler zugeschriebenen Werke außer Acht lassen, sofern sie nicht durch zeitgenössische Schriftzeugnisse zusätzlich beglaubigt sind. Denn unter Umständen liefern selbst signierte oder monogrammierte Werke nur eine trügerische Sicherheit: Eine »Hans Holbein« lautende Signatur oder ein Monogramm »HH« kann – außer auf Hans Holbein d. J. – auch auf seinen erst im Jahre 1524 verstorbenen Vater hinweisen, über dessen Verbleib und Tätigkeit in seinem letzten Lebensjahrzehnt so wenig bekannt ist, daß man verschiedentlich eine Zusammenarbeit mit seinem gleichnamigen Sohn in Luzern und Basel vermutet hat.<sup>11</sup> Das Monogramm »HH« kann darüber hinaus aber auch als das des Baseler Malers Hans Herbst (1470–1550) aufgelöst werden, mit dem zumindest Ambrosius Holbein zu Anfang seines Baseler Aufenthaltes, 1516, nachweislich in Kontakt gestanden hat.<sup>12</sup> Nicht anders bei den Buchillustrationen: Ein Monogramm »HH« kann hier nicht nur den entwerfenden Künstler, Hans Holbein oder Hans Herbst, sondern auch den Holzschneider Hans Hermann (tätig zwischen 1516 und 1522) bezeichnen, der seit 1516 zunächst für Straßburger und Baseler Drucker tätig war, danach in Basel für die Verleger Cratander, Wolff und Curio.<sup>13</sup>

Die Ergebnisse der Suche nach unzweideutigen Hinweisen auf den Zeitpunkt von Hans Holbeins d. J. Ankunft in Basel und auf seine frühesten, dort entstandenen Arbeiten können exemplarisch vor Augen führen, wie begründet die kritische Zurückhaltung gegenüber der frühen, aber nicht mehr zeitgenössischen Überlieferung sowie selbst gegenüber scheinbar eindeutig signierten Werken unseres Künstlers ist.

Der sogenannte »Holbein-Tisch« (*Tafel 12*)<sup>14</sup> galt seit seiner »Wiederentdeckung« im Jahre 1871 in der Züricher Bibliothek (die er seit dem frühen 17. Jahrhundert allerdings gar nicht verlassen hatte) für fast einhundert Jahre als das früheste in Basel entstandene Werk des jungen Hans Holbein. Man nahm an, Holbein habe das auf 1515 datierte, bemalte Tischblatt im Frühling dieses Jahres für den bereits im September desselben Jahres im Krieg umgekommenen Baseler Kaufmann Hans Baer geschaffen. Die Authentizität des heute im Züricher Landesmuseum ausgestellten Kunstwerks, das bereits in Charles Patins im Jahre 1676 veröffentlichter Liste der Holbein-Werke als Arbeit unseres Künstlers erscheint,<sup>15</sup> schien durch die Signatur »HANS HO[LBEIN]« und das Monogramm »HH« unzweifelhaft gesichert. Erst die Überprüfung der Signatur im Jahre 1966 durch Lucas Wüthrich brachte an den Tag, daß deren traditionelle Lesung weniger den materiellen Tatsachen als vielmehr dem Wunschdenken entsprach, eine eindeutige Bestätigung für die eigenhändige Ausführung durch Hans Holbein d. J. zu gewinnen. Tatsächlich lautet die Signatur »HANS HERPST«, und als Werk dieses aus Straßburg stammenden, aber seit 1492 in Basel ansässigen Künstlers wird der »Holbein-Tisch« seither auch von der überwiegenden Mehrzahl der Forscher anerkannt. Damit war aber der Annahme, der jüngere Hans Holbein sei schon im Frühjahr 1515 in Basel tätig gewesen, die Grundlage entzogen. Zwar spricht einiges für seine Ankunft in Basel im Verlauf des Jahres



1 Hans Holbein d.J., Leaina vor den Richtern, Entwurfszeichnung für die Außenbemalung des Hertensteinhauses in Luzern, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

1515,<sup>16</sup> doch urkundlich nachweisbar ist dies ebensowenig wie überhaupt ein Aufenthalt in der Stadt vor dem 25. September 1519, als »Hans Holbein der moller« in die Zunft »Zum Himmel« aufgenommen wurde.<sup>17</sup>

Bereits in den Jahren 1517 und 1519 wird jedoch ein »Hanns Holbein« in Luzern urkundlich faßbar. Damals muß die Bemalung des am Luzerner Kapellplatz gelegenen Hauses des Schultheißen Jakob von Hertenstein (1460–1527) entstanden sein.<sup>18</sup> Die Malereien gingen zwar im frühen 19. Jahrhundert beim Abriß des Gebäudes zugrunde,<sup>19</sup> doch die im Baseler Kupferstichkabinett erhaltenen vorbereitenden Zeichnungen (Abb. 1), die auf stilkritischer Basis Hans Holbein d. J. zugeschrieben worden sind, dienen als Beleg für dessen Ausführung der Außenbemalung. Eine weitere, Hans Holbein d. Ä. zugeschriebene Zeichnung macht dessen Teilnahme an der Innenausmalung des Hertensteinhauses wahrscheinlich, so daß man in der jüngeren Forschung Vater und Sohn gemeinsam in Luzern tätig sieht.<sup>20</sup> Doch auf welchen der beiden Künstler lassen sich die urkundlichen Erwähnungen beziehen?

Im Zusammenhang mit dem Hertensteinschen Großauftrag dürfte die Aufnahme eines »Meisters Hanns Holbein« in die Luzerner Lukasbruderschaft gestanden haben. Das originale Mitgliederverzeichnis ist nicht erhalten; der nur in einer späteren Kopie vorliegende Eintrag ist daher nicht näher zu datieren: »Meister Hanns Holbein der maler het 1 guld(en) ge(gebe)n«.<sup>21</sup>

Von der älteren Forschung umstandslos mit dem jüngeren Hans gleichgesetzt, vermutet die Mehrzahl der jüngeren Autoren in ihm den Holbein-Vater.<sup>22</sup> Dieser hätte im Gegensatz zu seinem kaum 20jährigen

Sohn zumindest die zunftrechtlichen Voraussetzungen für die Auftragsübernahme problemlos erfüllen können, selbst wenn der Sohn den Löwenanteil an den auszuführenden Arbeiten übernommen haben sollte.

Die Schwierigkeit einer sicheren Identifizierung mit Vater oder Sohn besteht auch bei den datierten Luzerner Originalarchivalien aus den Jahren 1517 und 1519. So vermeldet das »Umgeldbuch« am 24. Oktober 1517 eine Zahlung für einen Glasmalereientwurf: »Item i lb [Pfund] viiii sh [Schilling] dem Holbein vm(b) visiriengung(en)«.<sup>23</sup>

Das Protokoll des »Neunergerichts« vermerkt unter dem 10. Dezember 1517 die Verurteilung eines »Holbein« wegen einer Rauferei: »Ite(m) Caspar goldschmid vnnnd der Holbein sol jeder v lb [Pfund] büß als sy vber ein ander zuckt hand«,<sup>24</sup> d. h., weil sie gegeneinander die Waffe gezogen hatten. Wird bei dieser Nennung – unter Hinweis auf das Kriterium praktischer Lebenserfahrung und damit vermutlich nicht ganz abwegig – eher an den knapp 20jährigen Sohn als an seinen gesetzten Vater gedacht, so spricht der Umstand, daß Hans Holbein d. Ä. im Jahre 1519 nachweislich für Augsburger Auftraggeber tätig war,<sup>25</sup> dafür, auch die übrigen Luzerner Holbein-Nennungen desselben Jahres auf den Sohn zu beziehen: Drei Eintragungen im »Umgeldbuch« bezeugen den Empfang städtischer Gelder für die Farbfassung zweier Fahnen, die den Brunnen beim Barfüßerkloster schmücken sollten, durch »meyster Holbein« bzw. »Holbein«.

Der erste Eintrag erfolgt ohne Namensnennung am 19. Februar 1519: »Item ii lb [Pfund] vi sh [Schilling] von Zwey fennlin ze machen vff die Brunnen gen Münst(er)«.<sup>26</sup>

Am 30. April und am 21. Mai 1519 wird der ausführende Künstler dann ausdrücklich genannt: »Item xii sh [Schilling] meyster Holbein von zweie fennlinn ze mallen gan münster« bzw. »Item i lb [Pfund] i sh [Schilling] vi hlr [Heller] Holbein von dem vennlin zum barfüser so vff de(m) brunne(n) stad zü male(n)«.<sup>27</sup>

Erst vom Herbst des Jahres 1519 an wird die urkundliche Überlieferung, diesmal in Basel, dichter, so daß sie nun mit ungleich größerer Sicherheit auf Hans Holbein d. J. zu beziehen ist.<sup>28</sup> Am 25. September 1519 erfolgte seine Aufnahme in die Baseler Zunft »Zum Himmel«, der neben den Malern auch die Kummetsmacher und Sattler angehörten:

»Item Es hat die Zünfft Entpfange(n) Hans Holbein de(n) molle(r) vff Sonntag vor Sant michelß Dag im xv<sup>c</sup>xix jor vnd hat geschworn Der Zünfft ordnung zuo halten wie ein ander Zünfft Brude(r) der moller.«<sup>29</sup>

Am 25. Juni 1520 wurde »Maister Hans Holbein der Maler« zum »Stubenmeister« berufen, d. h. in eines der in jährlichem Turnus neuzubesetzenden Zunftämter.<sup>30</sup> Diese Berufung wurde am 25. Juni des darauffolgenden Jahres erneuert.<sup>31</sup>

Am 3. Juli 1520 erwarb Hans Holbein d. J. das Baseler Bürgerrecht: »Item Zinstag von Vlricj Anno XX Ist Hans Holbein vonn augspurg dem Maler das burgrecht glichenn Et juravit pro ut moris est (Und er hat es beschworen, wie es Sitte ist).«<sup>32</sup>

Da unser Maler als Zugereister hierfür nichts zu zahlen brauchte (sein Bruder Ambrosius hatte am 5. Juni 1518 noch 4 Gulden entrichten müssen),<sup>33</sup> könnte dies dafür sprechen, daß er zu diesem Zeitpunkt bereits mit Elsbeth Binzenstock (†1549), der Witwe des Gerbers Ulrich Schmid, genannt Schliffstein (†1515), verheiratet war, sicher ist dies aber nicht.<sup>34</sup>

Am 1. August 1520 wurde »Hanns Holbein« vom Großbaseler Schultheissengericht zur Zahlung einer aus nicht genannten Gründen entstandenen Geldschuld verurteilt:

»Zwischen Elßbetha michel schumans des molers efrow mit demselben Irm Emann eins vnnd Hannsen Holbein dem moler andersteils Ist erkant worden das Hanns Holbein die frow vmb die viij lb [Pfund] so er Iro noch l[a]ut ergangner vrteil schuldig ist vßrichtenn soll(en) Hatt m[e]in her[r] schultheis Inn achtagen vßzerichtenn by iij ß [Schilling] gebotten.«<sup>35</sup>

Im September 1520 enthalten die Bischöflichen Hofzahlamts-Rechnungen den Hinweis auf die Bezahlung eines »... steyns, so i[h]m [d.h. Holbein; JS] M(ein). Gn(ädiger). H(err). zu malen verdingt hat.«<sup>36</sup>

Vom 8. November 1520 und vom 8. Februar 1521 datieren zwei Zahlungsbelege der Safranzunft an »Holbein den moller«, die auf zwei Windfahnen und die Kranzkacheln eines Ofens bezogen werden:

»Item vff donstag vor sant martins tag ano Im 20 Ior han ich Holbein dem Moller zalt von denen II dürneren [Türmen] zu mollenn t(ut) lb [Pfund] I ß [Schilling] XV d [Pfennig] –« bzw. »Item vff fritag noch vnsser frowenn tag der liechtmeß ano Im 21 Ior hann ich zalt Hollbeinn dem moller vom offen obenn zu mollenn t(ut) lb [Pfund] I ß [Schilling] II d [Pfennig] –«<sup>37</sup>

Am 15. Juni 1521 schloß der Baseler Rat mit dem Künstler einen Vertrag über die Ausmalung des großen Ratssaals, der im »Dreyer Herren Gedenkbüchlein« einschließlich der geleisteten Einzelzahlungen vom 20. Juli und 14. September 1521, vom 12. April, 16. Juni, 23. August und 29. November 1522 überliefert ist:

»Holbein, moler.

Zewissen, daz meister Hannsen Holbein dem Moler, von minen Heren den Buwheren vnnd lonheren in namen eins Rats, den Sal vff dem Richthuß zemole(n) v(er)dingt ist nach Lutt zweyer V(er)ding zedl(e)n deßhalb gemacht vnnd gibt man Im für solich sin Arbeit Hundert vnd xx g(u)ld(en) daruff ist Im vff Sambstag Sant Vits vnd Modesto tag Im xxj Jar, durch die drye Her(re)n gebe(n) xl guld(en) j lb [Pfund] v ß [Schilling] für den g(u)ld(en) tut I lb [Pfund].«

»Anno v(t) s(upra). Sampstags vor Jacobi aber Im gebenn x gulden.« – »Item xvij lb [Pfund] v ß [Schilling]. Im gebenn vff das Heylig Crutztag Im Herbst anno xxj Hat Her Hans Oberriet [Rats Herr und Dreierherr; JS] Empfangenn.« – »Item xv lb [Pfund] Im gebenn vff samstag vor dem palmtag anno md xxij.« – »Item xij gulden Im geben vff mentag trinitate anno xxij.« – »Item xv guldenn Im gebenn vff samstag vor Bartholomej anno xxij.« – »Item xxj lb [Pfund] x ß [Schilling]. Im gebenn vff samstag vor Andrees anno md xxij vnnd Im domit die obbestimpte sum gar bezalt vnnd dwyl die hinder wand noch nit gmacht vnnd gemolet ist, vnnd er vermeint an dysem das gelt verdient habenn, sol man die selbig hinder want bis vff wythterenn bescheit lossenn an ston. Summa jcl lb [Pfund].«<sup>38</sup>

Von diesem prestigeträchtigen Auftrag, den die Stadt zu vergeben hatte, haben sich nur wenige, noch dazu stark übermalte Fragmente erhalten (Abb. 2).<sup>39</sup> Dennoch ist die Ausmalung dank zahlreicher, im Baseler Kupferstichkabinett aufbewahrter Vor- und Nachzeichnungen (Abb. 3–4) im wesentlichen zu rekonstruieren.<sup>40</sup> Bemerkenswerterweise akzeptierte der Rat Holbeins Entscheidung, bereits nach Fertigstellung zweier Wände die vertraglich vereinbarten 120 Gulden verdient zu haben, so daß die dritte Wand zunächst unbemalt blieb.

Für das Jahr 1523 ist Holbeins Kontakt mit dem seit Ende 1521 wieder in Basel residierenden Humanisten Erasmus von Rotterdam (um 1469–1536) belegt. So bedankte sich dieser in einem Brief vom 21. November 1523 an den Generalvikar von Konstanz und späteren



2 Hans Holbein d.J., Die Samnitischen Gesandten, Fragment des Wandgemäldes im Baseler Großratssaal mit der Darstellung des Marcus Curius Dentatus, Basel, Kunstmuseum

Bischof von Wien, Johannes Fabri (1478–1541),<sup>41</sup> für den Gruß, der ihm von dem als »homo amicus« bezeichneten »Olpeius« vermutlich aus Konstanz überbracht worden war:

»Salutem, vir ornatissime. Ex tua salutatione, quam mihi per Olpeium misisti, melius habui: erat enim accurata et veniebat ab amico et per hominem amicum.«<sup>42</sup>

Ein weiterer Baseler Humanist, Beatus Rhenanus (1485–1547),<sup>43</sup> rühmt in seinem vermutlich schon 1524 verfaßten, aber erst im Jahre 1526 bei Johannes Froben in Basel verlegten Kommentar zur Naturgeschichte des Plinius unseren Maler nicht nur als einen der berühmtesten Künstler seiner Zeit, sondern berichtet außerdem, Holbein habe im Vorjahr, d. h. mutmaßlich im Jahre 1523, zwei »sehr gelungene« Bildnisse des Erasmus von Rotterdam angefertigt (Tafel 27–28, 35),<sup>44</sup> »...die später nach England geschickt wurden«:

»Quales apud priscos multi extitere [sic], apud Germanos hodie sunt inter primos clari, Albertus Durerius apud Norimberga(m), Arge(n)-torati Ioa(n)nes Baldugnus [sic], In Saxonibus Lucas Cronachus, Apud Rauricos Ioannes Holbeinus Augustæ Vindelicorum quidem natus, uerum iamdiu Basiliensis ciuis, qui ERASMVVM nostrum Roterodamum anno supriori in duabus tabulis bis pinxit felicissime, & cu(m) multa gratia, quae postea sunt in Britanniam transmissæ. Quod si tanta dignatio picturæ esset apud nostrates, quanta fuit olim apud Græcos & Romanos, non dubito quin spe laudis atq(ue) commodi proposita, diligentiori exercitio ad artis consummationem peruenire facile possent.«<sup>45</sup>

Rhenanus' Angaben zu den Bildnissen des Erasmus werden durch den Porträtierten selbst bestätigt,<sup>46</sup> schreibt dieser doch am 4. September 1524 einen Brief an William Warham (um 1450–1532),<sup>47</sup> den Erzbischof von Canterbury, aus dem wir erfahren, daß Warham offenbar der Empfänger eines der beiden nach England gesandten Bildnisse gewesen war:<sup>48</sup>

»Amplissime Praesul, arbitror tibi redditam imaginem pictam, quam misi vt aliquid haberes Erasmi, si me Deus hinc euocarit.«<sup>49</sup>



3 Hieronymus Hess, Marcus Curius Dentatus und die Samnitischen Gesandten, im Vordergrund der Ratsknecht, Kopie nach dem Wandgemälde Hans Holbeins d.J. im Baseler Großratsaal, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



4 Hans Holbein d. J., Die Demütigung des Kaisers Valerian durch den Perserkönig Sapor, Entwurfszeichnung für die Ausmalung des Baseler Großratsaals, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

Erasmus erwähnt die beiden nach England geschickten Bildnisse bereits in einem am 3. Juni 1524 an seinen Nürnberger Humanistenfreund Willibald Pirckheimer (1470–1530)<sup>50</sup> gerichteten Brief, in dem noch ein drittes Porträt des Humanistenfürsten genannt wird, das der Künstler nach Frankreich gebracht habe:

»Et rursus nuper misi in Angliam Erasmum bis pictum ab artifice satis eleganti. Is me detulit pictum in Galliam.«<sup>51</sup>

Im Jahre 1524 starb Hans Holbein d. Ä. an unbekanntem Ort. Bei seinem Tode befanden sich noch zwei Kisten mit Malutensilien in Isenheim, wo er zu einem früheren, nicht näher bestimmbar Zeitpunkt für das Antoniterkloster ein Altarwerk gefaßt und die Flügel bemalt hatte. Die Versuche Hans Holbeins d. J., im Auftrag seines Vaters – d. h. noch zu dessen Lebzeiten – diese Werkzeuge und Materialien zurückzuerhalten, waren erfolglos geblieben. Nun wandte er sich an den Baseler Rat um Hilfe. Bürgermeister Heinrich Meltinger († 1529)<sup>52</sup> schrieb daher am 4. Juli 1526 an die Antoniter in Isenheim:

»Dem Erwürdigen Herren N. vicarienn vnnd preceptorn sant Anthonien Ordens zu Ysenenn vnnserrn günstigen lieben Herrn.

Erwürdiger günstiger lieber Herr [E]uch syennt vnnserr fr[e]untlich wylig dienst zuvoran, vnns hat Hans Holbein moler vnser burger furtragenn lassen, wy Ir verruckter Jarenn, seynem vatter seligenn, ein altar taffell zu malen vnnd vassenn verdingt der hab nun ettlich werckzug so In hoch vnnd t[e]u[e]r ankomen namlich vff dry zentner schwer vnnd zwey stubchin [Kisten; JS] vol[I], hinder uch zu Ysenheim verlassenn, welchen Er Hans Holbein zum offer mol by lebenn seins vatters vnnd vß des selbigen befelch, ouch noch seim absterben als ein erb an [E]uch I[h]m denn zebehendigen erfordertt, aber nit gedihen mögen vß was grunds Im vnwyssenn vnnd dermaßen verzogen, bitz das dy bursame [Bauern; JS], (als I[h]r [ein Wort durchgestrichen; JS] I[h]m anzeigen) solichen wergz[e]ug, In ergangner vffrur verschwendet haben solten, vnnd I[h]n so er

den abermols als ein Erb seins Vatters an [E]uch bege[h]rt an dy bursame, mit denen er nichts anders dan liebe vnnd guts zeschaffen, Innen ouch nut behaltens wys vertrwt hat, zu vorderen, wysen wollenn, I[h]m des halb, tag gen Ensisheim vff samstag noch ulricj [7. Juli 1526] schierist ernen[n]t, Dywyl wir dan sein anpringen dem wir glouben geben vernemen, I[h]n auch als den vnnserrn zu fürdern hoch g[e]neigt, haben wir I[h]m solchen tag zu besuchen, oder ettwas anfordrung an dy bursame (mit denen er wy vorgehet nichts zehandeln) wollenn gestatten, Sonder versehen vnns zu [E]uch gentslich I[h]r werden nachmols gelegenheit der sach grüntlich erwegen, vnnd Im angeregten wergzug, als ein Erben sins vatters seligen, unverhindert, menglichs zu sin sicheren handen stellen, oder ob der keyns vorhandenn, mit I[h]m deßhalb gütlich noch seinem wyllen abkomen, [ein Absatz durchgestrichen; JS] vnnd [E]uch hier Inne der maßen bew[e]ysenn domit er Im dyß vnnserr Fürgeschrift ersprißlich sin Empfinde, vnnd nit wyter nochlauffens oder kösten an zewenden vrsach haben werden, das wollen wir I[h]m dem es billich vmb Euwer Erwürdy zu verdienen hoch gneigt sin, datum den iiiij<sup>ten</sup> Julij anno etc. xxvi.

Heinrich Meltinger.<sup>53</sup>

Inwieweit die Erklärung der Isenheimer Antoniter zutrifft, Werkzeuge und Materialien des alten Holbein seien in den Unruhen des Bauernkrieges 1525 untergegangen, ist ebenso unbekannt wie der Ausgang der Auseinandersetzungen um eine Entschädigung Holbeins für diesen Verlust.

Am 3. März 1526 erhielt Holbein vom Baseler Rat eine Nachzahlung für bereits geleistete Arbeiten, anscheinend bemalte Wappenschilder: »Item ij lb [Pfund] x ß [Schilling] gebenn Holbein dem moler, für etlich schilt am stettlin Waldenburg vergangner Jaren ze molen.«<sup>54</sup>

Seit spätestens Mai 1526 wurde auf Anweisung des Baseler Rates durch das Kleinbaseler Klarissenkloster<sup>55</sup> eine Frau bezahlt, die sich – vermutlich als Amme – für 18 Monate um ein Kind kümmerte, »... das Holbeins des Malers ist«. Vermutlich handelte es sich bei diesem Kind um Holbeins Tochter Katharina, die nach Aussage des 1528 oder 1529 entstandenen »Familienbildnisses« (Tafel 75) spätestens 1526 geboren worden sein dürfte.<sup>56</sup> Die Tätigkeit der Amme beginnt nur kurze Zeit vor Holbeins Abreise zu seinem ersten Engländeraufenthalt; in dieselbe Zeit fällt auch die Bezahlung einer weiteren Pflegerin des Kindes:

»Usgeben von dem Kind zu ziehen das Holbeins des Malers ist, Vss gheiss vnd befelch vnnserr herren

xiii lb [Pfund] geben einer Frauenn heyst Brid Seylerin von Muttentz vff mentag noch al(le)r helg(en) Im xxvii [Montag nach Allerheiligen, d. h. am 4. November 1527], die het das Kind 1½ Jor gezog(en)

I lb [Pfund] v ß [Schilling] geben Margrethen, hansen des Brun(n) Knechts frowen vor all(er)helg(en) jm xxvii [d. h. am 31. Oktober 1527] von des kinds weg(en)

Summa xiiii lb [Pfund] v ß [Schilling].«<sup>57</sup>

Dieser von der Holbein-Forschung bisher übersehene Rechnungsbeleg<sup>58</sup> ist insofern von besonderem Interesse, als er zeigt, daß der Rat der Stadt Basel schon zu diesem Zeitpunkt darum bemüht war, den Künstler durch finanzielle Unterstützung an die Stadt zu binden. Ein entsprechendes Angebot seitens des Rats war bisher erst vom September 1532 bekannt, als Holbein sich bereits zum zweiten Mal auf den Weg nach England gemacht hatte.<sup>59</sup>

Zwischen Ende August und Mitte Dezember 1526 reiste Holbein über Antwerpen nach London, um sich dort nach Arbeit umzusehen. Im Reisegepäck hatte er einen Empfehlungsbrief, den Erasmus am 29. August

1526 an seinen Freund und Humanistenkollegen Pieter Gillis (1486–1533),<sup>60</sup> den Stadtschreiber von Antwerpen, geschrieben hatte:  
 »Qui has reddit est is qui me pinxit: eius commendatione te non grauabo, quanquam est insignis artifex. Si cupiet visere Quintinum, nec tibi vacabit hominem adducere, poteris per famulum commonstrare domum. Hic frigent artes, petit Angliam vt corradat aliquot angelatos: per eum poteris quae voles scribere.«<sup>61</sup>

Ob es tatsächlich zu einem Treffen mit dem niederländischen Maler Quentin Massys (1465/66–1530) gekommen ist, ist nicht überliefert. Erasmus verfaßte für Holbein noch ein weiteres (heute verlorenes) Empfehlungsschreiben. Auch dieses war an einen engen Humanistenfreund adressiert, an Thomas More (1477/78–1535).<sup>62</sup> Dieser schrieb am 18. Dezember 1526 an Erasmus zurück:

»Pictor tuus, Erasme charissime, mirus est artifex; sed vereor ne non sensurus sit Angliam tam foecundam ac fertilem quam sperarat. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam.«<sup>63</sup>

Thomas More löste dieses Versprechen nicht zuletzt mit dem Auftrag für das Gruppenbildnis seiner eigenen Familie ein, das im 18. Jahrhundert im tschechischen Kroměříž (Kremsier) einem Brand zum Opfer fiel. Neben mehreren schwachen Kopien hat sich im Baseler Kupferstich-

kabinett Holbeins vorbereitende Zeichnung für dieses erste lebensgroße Gruppenbildnis nördlich der Alpen erhalten (Abb. 5).<sup>64</sup> Sie trägt nicht nur einige handschriftliche Korrekturangaben des Malers, die – nach Aussage der Kopien – in der Gemäldefassung befolgt wurden, sondern auch die von anderer Hand hinzugesetzten Namens- und Altersangaben der Dargestellten, die eine Entstehung der Komposition, zumindest aber der Zeichnung, nicht nach dem 7. Februar 1527 nahelegen.<sup>65</sup> Holbein brachte diese Zeichnung (oder vielleicht eine Gemäldekopie)<sup>66</sup> bei seiner Rückkehr nach Basel Erasmus als Geschenk seines Londoner Freundes mit, wofür sich dieser in Briefen vom 5. und 6. September 1529 an Thomas More und an dessen Tochter Margret Roper (1505–44)<sup>67</sup> bedankte. So schrieb er an More:

»Vtinam liceat adhuc semel in vita videre amicos mihi charissimos! quos in pictura quam Olpeius exhibuit, vtcunque conspexi summa cum animi mei voluptate.«<sup>68</sup>

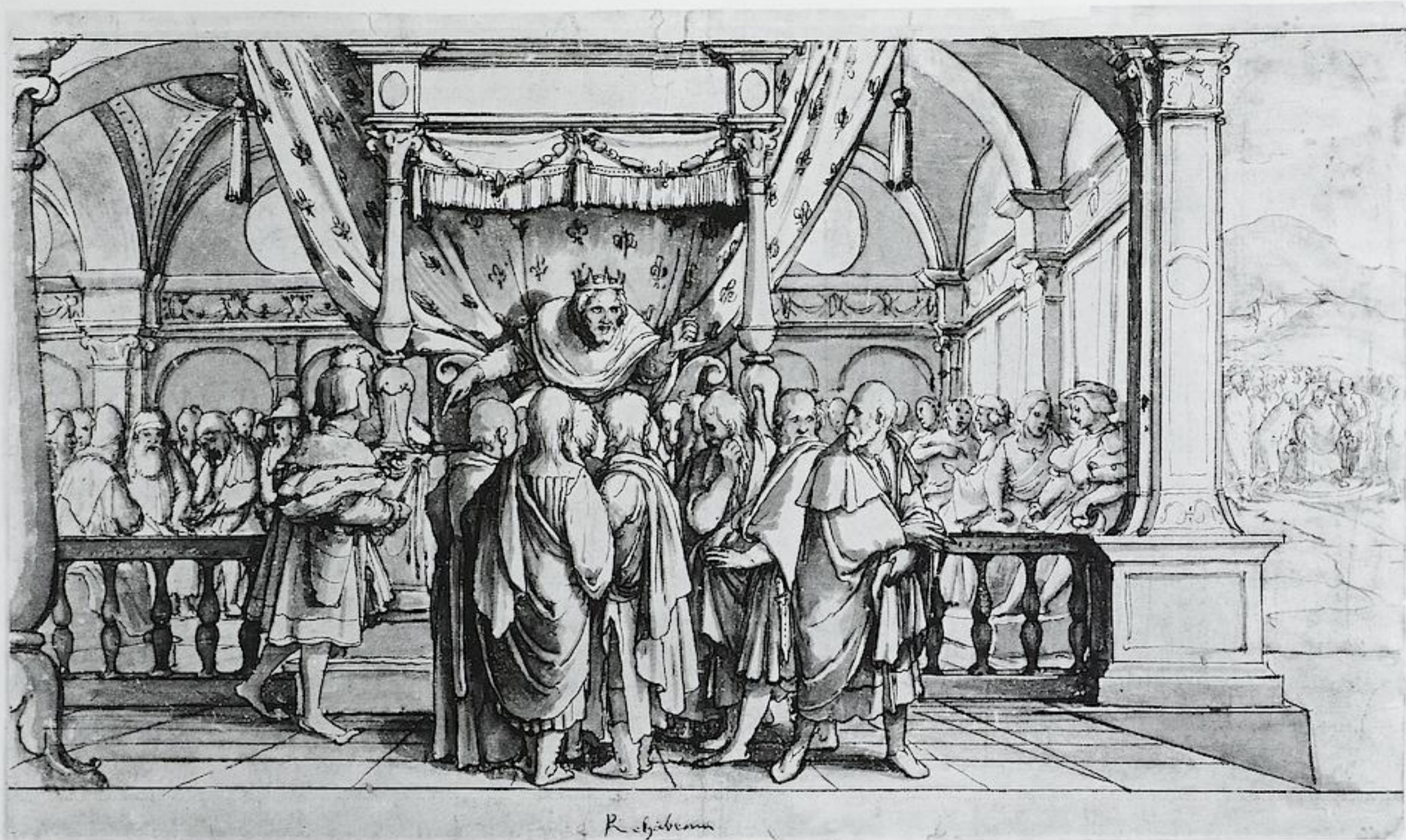
Die Briefpassage an Margret Roper lautet:

»Vix vlllo sermone consequi queam, Margareta Ropera, Britanniae tuae decus, quantam animo meo persenserim voluptatem, quum pictor Olpeius totam familiam istam adeo feliciter expressam mihi repraesentauit vt, si coram adfuissem, non multo plus fuerim visurus. Frequenter



5 Hans Holbein d.J., Entwurfszeichnung für das Gruppenbildnis der Familie des Thomas More, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett





6 Hans Holbein d.J., Rehabeams Übermut, Entwurfszeichnung für die Ausmalung des Baseler Großratsaals, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

illud apud me soleo optare, vt semel etiam ante fatalem vitae diem intueri contingat charissimam mihi sodalitatem... Huius voti non minimam portionem mihi praestitit ingeniosa pictoris manus. Omnes agnoui, sed neminem magis quam te.<sup>69</sup>

Über Holbeins Tätigkeit während seines ersten Aufenthalts in England geben die Archive nur wenig Auskunft. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich bei dem »Master Hans«, der an den Vorbereitungen des Empfangs der französischen Gesandten aus Anlaß eines »ewigen« Friedensvertrages zwischen England und Frankreich in Greenwich Anfang Mai 1527 beteiligt war, um unseren Maler.<sup>70</sup> Eine ganze Reihe von Künstlern und Handwerkern war an der Errichtung und Ausschmückung einer ephemeren Festarchitektur, bestehend aus einem Bankett- und einem Festsaal, zwischen Januar und Mai des Jahres 1527 beschäftigt. Zahlungen an »maister hans« (vom 8. Februar bis zum 3. März zu einem Tagesatz von 4 Schillingen) beziehen sich auf das Deckengemälde des Festsaals sowie auf die Dekoration eines Triumphbogens im Bankettsaal. Hierfür lieferte der Künstler »... the paynetyng of the plat of Tirwan«, d. h. einen Übersichtsplan mit der Darstellung der Schlacht von Théroouanne, die auf der Triumphbogenrückseite angebracht wurde.<sup>71</sup> Der undatierte Zahlungsbeleg beläuft sich auf 4 Pfund, 10 Schilling; das Bild wurde am 4. April von London nach Greenwich gebracht.<sup>72</sup>

Spätestens im August 1528 war Holbein wieder in Basel, denn am 29. August dieses Jahres erwarb er für 300 Gulden ein Haus in der Großbaseler St. Johannis-Vorstadt (damals Heiligkreuzvorstadt):

»Sampstags den xxix tag Augusti [1528] ...

Vt s(upra) t(estes) o(mnes) p(raesentes) [Wie oben in Anwesenheit aller Zeugen] [Balthasar] hil[t]prand [Anton] Schmid [Bernhard] Meyer [Hansrudolf] Fryg [Eucharius] rieber

Da geben zekouffen Der Ersam Eucharius rieber der gwanndtman, Burger zuo Basel, Vnnd Katherina sin efrow mit Im als Irm eman vnnd Vogt, dem sy ouch der vogtye bekanntlich vnnd anred was, fur sich vnnd Ir beyder erbenn, gemeinlich vnnd onverscheidenlich Dem Erbern Meister Hansen holbein dem maler Burger zuo Basel, der Im selbs Elspetha siner efrowenn, Vnnd Ir beyder erbenn, recht vnnd redlich koufft hat, das Huß und Hofstatt mit aller gerechtigkeit vnnd zugehörd, als das Inn der Statt Basel Inn der Vorstatt, Ze crutz, an der Sidtenn des ryns, zwischen meister hansen Frobenny des trukerhern seligen [einem von Frobens Büchermagazinen; JS], Vnnd Vlin von rinach des Vischers Hüser gelegen, Ist zinsfrig, lidig eigenn niemands hafft noch verbunden, als die Verkouffere gesprochen Vnd by guten truwen an eyds statt behalte(n) habe(n), Vnnd Ist der Kouff gesch(ehen) Vmb iij<sup>c</sup> gulden Inn Muntz für Jeden guld(en) j lb [Pfund] v ß [Schilling] güter stebler Basler Werung, Insonders gerechnet, mit quittire(n) globe(n) vnd versprech(en) Vt In Forma [wie es der Form entspricht].<sup>73</sup>

Die nächste urkundliche Erwähnung Holbeins wirft ein Schlaglicht auf sein Verhältnis zu den neuen religiösen Verhältnissen in dem sich seit 1529 zur Reformation bekennenden Basel. Am 26. April 1530 mußte er sich mit zahlreichen weiteren Bürgern – unter anderen dem Glasmaler Antoni Glaser (tätig zwischen 1505 und 1551) und dem Maler Hans Herbst (1470–1550) aus Holbeins eigener Zunft »Zum Himmel«, Jacob Meyer zum Hirzen (1473–1541)<sup>74</sup> und dem Goldschmied Jörg Schweiger (tätig zwischen 1507 und 1533/34) von den »Hausgenossen« sowie Hans Oberried d. J. († 1564) und Hieronymus Froben (1501–63)<sup>75</sup> von der »Safran-Zunft« – vor den Bannerherren rechtfertigen, weil sie nicht am reformierten Abendmahl teilgenommen hatten. Das Protokoll vermeldet:



7 Hans Holbein d. J., Rehabeam, Fragment des Wandgemäldes im Baseler Großratssaal mit der Darstellung von Rehabeams Übermut, Basel, Kunstmuseum

»Meyster Hans Holbein der maller spricht man muosz im den disch baß außlegen eb er gann [man müsse ihm den Tisch (das Abendmahl) besser auslegen, bevor er ginge]«.

Da diese Stelle im Protokoll durchgestrichen ist, dürfte dies bedeuten, daß die Klage gegen ihn nicht weiterverfolgt wurde.<sup>76</sup>

Diese religiösen Streitigkeiten taten seinem künstlerischen Ruf aber keinen Abbruch: Der Rat der Stadt beauftragte Holbein, die dritte, bislang leer gebliebene Wand des Ratssaales zu bemalen (Abb. 6–7).<sup>77</sup> Die Jahresrechnung von Mittsommer 1530 bis Mittsommer 1531 verzeichnet einen Lohn von 75 Pfund: »Item lxxv lb [Pfund] gebenn meister Hans Holbein vom saal vff dem Richthuß zemalen.«<sup>78</sup>

Im Buch der Dreierherren sind die Einzelzahlungen unter dem 6. Juli, dem 11. August, dem 2. September und dem 18. November 1530 dokumentiert:

»Item vnns sond [sollen] vnsser Herr(en) xij gulden In myntz so wyr hend ge(n) durch bevelch Jochims [Joachim Schenklin, der Ratsknecht] vff dem Richthuß dem Hans Holbein dem Moller geschach vff mitwuch(en) noch ulryz Im 1530 Jor fl [Gulden] 12« – »Item vnns sond vnsser Herren xx gulden In myntz so wyr hend ge(n) meister Hans Holbein dem moller vff donstag noch sant laurenz(en) dag im 1530 Jor durch geheis Jochims vff dem richthus fl [Gulden] 20« – »Item vnns sond vnsser Herren xxiiij gulden In myntz so wyr hend ge(n) meiste(r) Hans Holbein dem moller by zwürett [bei zwei Malen] noch frene [nach dem Tag der Heiligen Verena] Im 1530 Jor durch geheis Jochims vff dem richthus fl [Gulden] 24« – »Item mer hand wyr Im ge(n) xvj gulden vff fritag noch sannt marti(n)s dag Im 1530 Jor durch geheis Jochim fl [Gulden] 16«<sup>79</sup>

Insgesamt wurden dem Dreierherren-Buch zufolge insgesamt 72 Gulden oder 90 Pfund an den Maler ausbezahlt, während die Jahresrechnung nur 75 Pfund ausweist. Der Grund für diese Abweichung ist unbekannt.

Am 23. März 1531 vergrößerte Holbein seinen Hausbesitz, indem er das benachbarte Gebäude für 70 Gulden von Uly von Rynach erwarb:

»Zynstags den xxviii tag Mertzens [1531].

T(estes) o(mnes) p(raesentes) [in Anwesenheit aller Zeugen] [Symon] Albrecht [Jacob] Lompart [Heinrich] Grebel

Da gyt zükouffen, Clemetz Keller, der wechselher, Burger zü Basel, als volmechtiger gwalther Vly von Rynachs, des Vyschers, Burgers zü Basel, vnd Elspeth siner Eefrowen, lut vnd sag des gewalts, Harumb gnüg-

sam vffgericht, vnd in dis grichtzbüch, vergriffen, für sy beyde Eegmecht vnd Ire erben, Dem erbarn Meyster Hansen Holbeyn, dem Maler Burger zü Basel, der Im selbs Elspeth seiner Eefrowen vnd Ir beyder erben Recht, vnd Redlich koufft hat, Das Hus, vnd Hoffstatt, mit aller gerechtigkeit, vnd zugehördt, als das, In der Statt Basel, in der Vorstat ze Crütz, an der syden des Rins, zwüschen dem Hus, zum Mörenkopff, vnd dem andern, der köuffer Hus glegen, Ist zynßfryg, Lidig, Eygen, als der gwalther, Innamen siner gwaltgebenden, by sinen gutten trüwen gesagt, vnd behalten hat, Vnnd Ist diser kouff zügangen, vnd beschehen vmb lxx gulden In Müntz, für jeden fl [Gulden] j lb [Pfund] v ß [Schilling] gütter stebler Baßler Werung, Insonders gerechnet, mit quittir(en), glob(en) vnd versprech(en), den Kouff, stet zü halten, werschafft zetrage(n) vt In Forma [wie es der Form entspricht].«<sup>80</sup>

Das Baseler Vergichtbuch teilt unter dem 30. März 1531 die genauen Zahlungsmodalitäten dieses und des Hauserwerbs von 29. August 1529 mit:

»Ich Hans Schorrendorf, Schulthes [der Vorsitzender des Stadtgerichts; JS] zu basel, an miner Herren statt etc. Thun khunt menklichem, das uf hüt datum vor mir Ingerichtswyß erschienen sind, der ersam meister Hans Holbein der maler, burger zu basel, vnd Elspeth sin efrow, mit Im, als Irm eeman vnd vogt, dem sy ouch der vogtye anred vnd bekantlich was, vnd haben sich bekant, einer vffrechten redlichen schuld, für sich vnd Ire erben, gmeinlich vnd onverscheidenlich schuldig sin, vnd gelten sollen, den ersamen Clementzen Keller, und Lienharten Wentzen der Statt basel Wechselherren, als von wegen desselben wechsels vnd des nachgeschribnen huses halp, so sy beide eegmacht, von Ulin von Rinach erkaufft haben, Nemlich lx gulden fur Jeden gld [Gulden] j lb [Pfund] v ß [Schilling] guter stebler basler werung, Insonders gerechnet, die sy sie schuldnere, vnd Ire erben, den Jetzigen oder andern wechselherren so nach Inen sin werden, als von des wechsels wegen, zu Irn sichern handen vnd gwalt, on aller menklichs Irrung vnd Intrag, vnd one des wechsels costen vnd schaden, also bezaln sollen vnd wollen, Nemlich, vf den balmtag [Palmsonntag; JS] des Jars so man Zwey vnd dryßig zellen würt, x gulden vnd dann alle Jar, vf den balmtag x gulden bis das die lx gld. zalt sind. Vnd zu merer sicherheit, so haben beide eegmecht, fur sollich schuld, für ein varend gut, nach der Statrecht basel Ingesetzt, Ire beide Hüser vnd Hofstätt, mit aller gerechtikeit, vnd zugehörd, als die In der Statt basel, In der vorstat ze Crütz, an der syden des Rins, an enandern, zwüschen dem Hus zum mörenkopff, vnd der Truckerye zum Sessel Hus [das Frobensche Lagerhaus; JS] gelegen sind, da sy das eint von Ulin von Rinach obgemelt, vnd das ander, von Eustachius Riehern erkoufft haben, Ist Uly von Rinachs hus Lidig eygen, vnd Eustachius Riehers Hus nit witer dann mit x gld. die es demselben Rieher zinst beladen. Mit gedingen welches zyls die schuldnere, vnd Ire erben an bezalung sümig sin werden, was dann die wechselherren, die Jetzigen, oder die künftigen oder Ire nachkommen, sollich beide Hüser, mit Ir zugehörd, wie varende güter nach der Statrecht basel frommen Ingericht ziehen, vergandten, verkouffen vnd vertriben mögen, so lang bis das sy als vorstat, eins Jeden Jars, Irs vervallenen zins sambt erlittenen costen vnd schaden, außgericht vnd bezalt sind, darauf so haben beide eegmecht, sonderlich die frow, mit gewaltsamj des mans, als Irs vogts, vnd derselb in vögtlicher wys mit Iro, by guten trüwen an eydsstatt, fur sich vnd Ir beider erben, gmeinlich vnd onverscheidenlich mir dem Schlth. als richter, glopt vnd versprochen, disen brief vnd was harin geschriben statt, das alles, war, stet, vest, vnd onzerprechenlich zu halten, vnd darwider nie mer zereden, noch zuthun In keiner wys, alle geverd vermitten. Vnd des alles zu warem Vrkont, so ist

diser brief, mit des Stattgerichts zu basel vffgedrugtem Insigel versigelt geben, Dunstag den xxx tag mertzens Anno 1531.«<sup>81</sup>

Wie schon beim Kauf des ersten Hauses wurde also ein Ratenkauf vereinbart.

Im Oktober 1531 wurde Holbein vom Rat der Stadt Basel für die Erneuerung der Bemalung und Vergoldung der beiden Uhren am Rheintor bezahlt: »Item von xlv lb [Pfund] geben meister Hansen Holbein be[i]den u[h]ren am Rinthor ze malen und den zeuger, hand und mon[d] ze vergulden, und umb das gold, so darzu kommen ist.«<sup>82</sup> Am 7. Oktober erhielt der Künstler eine erste Zahlung von 17 Pfund und 10 Schillingen, am 14. Oktober eine zweite in Höhe von 27 Pfund und 10 Schillingen.<sup>83</sup>

Ein Briefwechsel zwischen Johannes Dantiscus (1485–1548),<sup>84</sup> Bischof von Kulm und polnischer Gesandter bei Kaiser Karl V., und zwei Theologen und Humanisten am berühmten Löwener Collegium Trilingue, Johannes Campensis (1491–1538)<sup>85</sup> und Conrad Goclenius (1489/90–1539),<sup>86</sup> aus dem Jahr 1531 wirft ein bezeichnendes Licht auf die Berühmtheit, die Holbeins Erasmus-Bildnisse zu diesem Zeitpunkt in Europa besessen haben müssen.<sup>87</sup> Am 16. April 1531 schrieb Campensis an Dantiscus, der sich damals am Kaiserhof in Gent aufhielt:

»Goclenius noster non solum paratus est imaginem quam habet Erasmi, tuo rogatu ad pictorem Mecheliniam mittere, sed et dono tibi dare, si gratum fore putarit.«<sup>88</sup>

Am 1. Mai 1531 schrieb Goclenius selbst an Johannes Dantiscus: »In praesentia in huius rei symbolum mitto tibi dono effigiem D. Erasmi Roterodami ab Joanne Holpeyno – artifice in eo genere ut periti consent(iunt) praestantissimo, – graphice et ad vivum expressam. Hoc enim malui, quam pictori Mechliniensi committere, partim qualicumque occasiunculae declarandi animi in Te mei, partim quod vererere ne ab ipso pictore effingeretur in peius, quemadmodum fere evenit quoties ex imagine imago fingitur. Nam cum nulla imago absolute ad Archetypum respondeat, necesse est semper longius aberrare imaginis imaginem.«<sup>89</sup>

Dantiscus scheint über das Erasmus-Bildnis weitere Auskünfte, u. a. zu seinem Entstehungsdatum, erbeten zu haben, denn bereits am 12. Mai teilte Goclenius ihm mit:

»De aetate qua fuerit Erasmus, cum imago eius depingeretur, non possum in praesenti pro comperto affirmare, sed efficiam brevi tempore, ut tibi constant omnia.«<sup>90</sup>

Ob Dantiscus die versprochenen Informationen erhalten hat, ist nicht überliefert, doch ein letztes, von Goclenius an ihn gerichtetes Schreiben vom 2. Juni 1531 zeigt, daß jener mit dem ihm zugesandten Erasmus-Bildnis nicht ganz zufrieden war. Vor allem aber brüstete Goclenius sich damit, so eng mit Holbein befreundet zu sein, daß er alles von ihm erhalten könne, auch ein weiteres, aktuelles Bildnis:

»Imaginem Erasmi, quam destinasti remittere, haud scio in quam partem sit accipiendam. Illud tamen scito mihi posthac fore iniucundissimam. Nam quoties intueor, haec cogitatio subibit animum, illam a Dantisco fuisse repudiatam. Quod ad meam oblectationem pertinet, ea mihi est necessitudo cum Hoelpeyno, ut quiduis ab eo possim impetrare. Quin spero me breui tibi exhibiturum hoc anno effectam, quae si tibi magis arridebit, tum tua sit optio vtram malis tibi seruare.«<sup>91</sup>

Wohl im Frühjahr 1532 ging Holbein erneut nach England. Vom 2. September dieses Jahres datiert ein Schreiben des Baseler Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hirtzen (1473–1541), mit dem dieser erfolglos versuchte, den Künstler zur Rückkehr nach Basel zu bewegen. Eine Art Jahresgehalt von 30 Gulden wurde ihm solange in Aussicht gestellt, bis es

dem Rat der Stadt möglich sein würde, den Maler »besser zu versehen« – man war sich also der prekären wirtschaftlichen Lage der Künstler in Basel durchaus bewußt.

»Meister Hansenn Holbein dem Maler jetz in Engellant

Wir Jacob meiger Burgermeister vnnnd Rhat der Statt Basel, Embietenn vnserm lieben burger Hansenn holbein vnsern gruß, Vnd darby zu vernemen, das vnns gfallen welte, das du dich zu dem fürderlichstenn wider anheimsch verfügest. So wolten wir, damit du, desterbaß by huß pliben, din wib vnd kind ernerer mögist, dich deß Jars mit drissig stücken gelts, biß wir dich baß [besser; JS] versechen mögen, frünthlich bedenncken vnd versechenn, Haben wir dir, dich hienach wütest zuhaltenn, nit vnanzoigt wellenn lassenn, dat(um) mentags den ij tag Septembris anno xxxij.«<sup>92</sup>

Holbein reiste auch bei dieser Gelegenheit über Antwerpen nach England, wiederum mit Empfehlungsschreiben des Erasmus versehen. Dieser hatte sie auf Vermittlung des Bonifacius Amerbach verfaßt, wie aus Erasmus' mißgelauntem Nachtrag vom 10. April 1533 zu seinem Brief vom 22. März an Bonifacius Amerbach hervorgeht:

»Subornant te patronum, cui vni sciunt me nihil posse negare. Sic Olpeius per te extorsit litteras in Angliam. At is resedit Antwerpiae supra mensem, diutius mansurus, si inuenisset fatuos. In Anglia decepti eos quibus fuerat commendatus.«<sup>93</sup>

Es ist nicht bekannt, was der Anlaß für Erasmus' Enttäuschung über Holbeins Verhalten war. Die englischen Humanisten-Freunde des Gelehrten waren in der Zwischenzeit entweder wie Warham gestorben oder wie More aus der Politik ausgeschieden.<sup>94</sup>

Am 23. November 1533 (und erneut am 7. Januar 1537) wurde Hans Holbein – offensichtlich beide Male in Abwesenheit – durch seine Zunft »zum Banner geordnet«.<sup>95</sup>

Das genaue Datum von Holbeins Eintritt in den Dienst Heinrichs VIII. ist unbekannt, da die Rechnungsunterlagen des »Treasurer of the Chamber« aus den Jahren 1532 bis 1537 nicht erhalten sind,<sup>96</sup> doch scheint dies spätestens 1536 geschehen zu sein. Hierauf deutet ein Brief des französischen Dichters Nicolas Bourbon (um 1503 – um 1550)<sup>97</sup> an Thomas Soulemont (latinisiert zu Solimar, † 1541), den französischen Sekretär Heinrichs VIII., von Anfang September 1536 hin. Bourbon hatte sich 1535 am Londoner Hof aufgehalten und ließ nun einigen seiner dortigen Bekannten Grüße ausrichten, darunter neben dem Hofastronomen Nikolaus Kratzer auch »D[omino] Hanso pictori Regio, huius aevi Apelli« (dem Herrn Hans, dem königlichen Maler, dem Apelles dieser Zeit).<sup>98</sup>

Im Jahre 1538 erschien in Lyon Bourbons Gedichtsammlung »Nugarum libri octo«, in die er auch einige Lobgedichte auf Holbein aufnahm. Im dritten Buch der »Nugae« vergleicht Bourbon Holbein und dessen heute weithin vergessenen französischen Malerkollegen Georges Reverdy mit den antiken Künstlergrößen Parrhasius und Zeuxis:

»De Hanso Vlbio, & Georgio Reperdio, pictoribus.

CARMEN VIII.

Videre qui uult Parrhasium cum Zeuzide,

Accersat à Britannia

Hansum Vlbium, & Georgium Reperdium

Lugduno ab urbe Galliae.«<sup>99</sup>

Ein Gedicht im 7. Buch der »Nugae« bezieht sich auf Holbeins »Bilder des Todes« (deren Erstauflage im selben Jahr wie Bourbons »Nugae« in Lyon verlegt wurde):

»De Morte picta à Hanso pictore nobili.

CARMEN CLVIII.

Dum mortis Hansus pictor imaginem exprimit,  
Tanta arte mortem rettulit, ut mors uiuere  
Videatur ipsa: & ipse se immortalibus  
Parem Dijs fecerit, operis huius gloria.«<sup>100</sup>

Im 8. Buch beschäftigt sich ein weiteres Lobgedicht mit einer heute verschollenen Miniaturdarstellung eines schlafenden Knaben, die Holbein geschaffen haben soll:

»In picturam Hansi regij apud Britannos pictoris & amici.

CARMEN XXXVI.

Sopitum in tabula puerum meus Hansus eburna

Pinxerat, & specie qua requiescit Amor:  
Vt uidi, obstupui, Chærintumq(ue); esse putauī,  
Quo mihi res non est pectore chara magis.

Acceßi propius, mox sæuis ignibus arsi:

Osculaq(ue); ut cœpi figere, nemo fui.«<sup>101</sup>

Auf der letzten Seite der »Nugae«-Ausgabe von 1538 findet sich ein weiteres Gedicht, in dem Bourbon sein eigenes Bildnis beschreibt, das auch als Holzschnitt beigegeben ist (Abb. 8):<sup>102</sup>

»N. BORBONIVS POETA IN IMAGINEM SVI.

Corporis effigiem pictor sæpe exprimit arte:

Forma animi nulla pingier arte potest.

Corpora corporeo mortalia lumine cernis,

O homo: nota Deus pectora solus habet.«<sup>103</sup>

Wohl dieses Bildnis wird auch im 6. Buch der »Nugae« beschrieben, und hier wird auch der Name des Künstlers genannt:

»In Hansum Vlbium pictorem incomparabilem.

CARMEN XII.

Dum diuina meos uultus mens exprimit, Hansi,

Per tabulam docta præcipitante manu,

Ipsum & ego interea sic uno carmine pinxi:

Hansus me pingens maior Apelle fuit.«<sup>104</sup>

Die ausführlichste Würdigung Holbeins stellte Bourbon den im Folgejahr, 1539, verlegten »Icones«, den Bildern zum Alten Testament, voran. Das Gedicht schildert die Begegnung der antiken Künstler Apelles, Zeuxis und Parrhasius, denen Apelles berichtet, ihr Ruhm sei durch des »Glücklichen« (»Ὀλβιαζῆς«) Hand, d. h. durch die des »Hansus Holbius«, verdunkelt, ja ausgelöscht worden:

»Nicolai Borbonii Vandoperani Poetæ Lingonensis Ad Lectorem Carmen.

NUPER in Elysio cùm fortè erraret Apelles,

Vnà aderat Zeusis, Parrhasiúsque comes.

Hi duo multa satis fundebant verba: sed ille

Interea mœrens, & taciturnus erat.

Mirantur comites, fariquehorta[n]tur, & urge[n]t:

Suspirans imo pectore Cous, ait:

O famæ ignari, superis quæ nuper ab oris

(Vana vtina[m]) Stygias venit ad usq[ue] domos:

Scilicet, esse hodie quenda[m] ex mortalibus vnu[m],

Ostendat qui me vósque fuisse nihil:

Qui nos declaret pictores nomine tantum,

Picturæque omneis antè fuisse rudes.

Holbius est homini nome[n], qui nomina nostra

Obscura ex claris ac propè nulla facit.

Talis apud Manes querimonia fertur:& illos

Sic equidem meritò conseo posse queri.

Na[m] tabula[m] siquis videat, qua[m] pinxerit Hansus

Holbius, ille artis gloria prima suæ:

Protinus exclamet, Potuit Deus edere mo[n]stru[m]

Quod video: humanæ no[n] potuère manus.

Icones hæ sacræ tanti sunt (optime lector)

Artificis, dignum quod venerèris opus.

Proderit hac pictura animum pauisse salubri,

Quæ tibi diuinas exprimit historias.

Tradidit arcano quæcu[m]que volumine Moses

Tótque alii vates, gens agitata Deo,

His HANSI tabulis repræsentantur: & vnà

Interpres rerum sermo Latinus adest.

Hæc legito. Valeat rapti Ganymedis amator:

Síntque procul Cypriæ turpia furta deæ.

Eiusdem Borbonij Poetæ.

Distichon

Δίστιχον.

᾿Ω ξέν' ἰδεῖν εἶδωλα θέλεις ἐμπνοῖσιν ὁμοῖα;

᾿Ὀλβιαζῆς ἔργον δέορκεο τοῦτο χερός.

Latinè idem penè ad uerbum.

Cernere vis, hospes, simulacra simillima uiuis?

Hoc opus Holbinæ nobile cerne manus.«<sup>105</sup>

Vom 24. August – vermutlich des Jahres 1536 – datiert ein Brief Nikolaus Kratzers an Thomas Cromwell (um 1485–1540),<sup>106</sup> damals als Großsiegelbewahrer der engste Vertraute Heinrichs VIII., in dem auch »Joan-



8 Hans Holbein d. J., Bildnis des Nicolas Bourbon, Holzschnitt, verwendet in dessen »Opusculum puerile sive Paidagogeion«, Lyon 1536

nes Holbein« erwähnt wird. Diesem hatte dem Kratzer ein Buch des deutschen Reformators Georg Spalatin (1484–1545)<sup>107</sup> anvertraut, um es an Cromwell weiterzuleiten.<sup>108</sup>

In den vom Jahre 1538 an erhaltenen Rechnungsunterlagen des »Treasurer of the Chamber« kommt Holbein vom März 1538 bis zu seinem Tod mit einem jährlichen Gehalt von 30 Pfund regelmäßig vor; meist wurde ihm die Summe vierteljährlich angewiesen.<sup>109</sup> Er führte damit die Liste aller bei Hofe beschäftigten Künstler an und bezog sogar ein höheres Salär als der Hofastronom Kratzer.<sup>110</sup>

Vom 4. Januar 1538 datiert eine Zahlung über 40 Schilling von Thomas Cromwell an Holbein; es ist unbekannt, wofür der Künstler diese Summe erhielt.<sup>111</sup>

Als Hofmaler Heinrichs VIII. hatte Holbein nach dem Tod der Königin Jane Seymour (um 1509–37) wiederholt mögliche Heiratskandidatinnen des Königs zu porträtieren. Nachdem sich das Eheprojekt mit Marie von Guise (\*1515), Witwe des Herzogs von Longueville, zerschlagen hatte – sie heiratete den mit Heinrich VIII. verfeindeten König von Schottland, Jakob V. –, richteten sich die Erwartungen auf Christina von Dänemark (1521–90), die junge Witwe des Herzogs Francesco Maria Sforza von Mailand und Nichte Karls V. Am 14. März 1538 berichtete der englische Geschäftsträger am Brüsseler Hof, John Hutton, Cromwell von der Anwesenheit des »...gentleman Phillip Hobbie [eines Vertrauten Heinrichs VIII.; JS], accompanied with a servand of the Kinges Majisties namyd Mr. Haunce«. Daß es sich bei »Mr. Haunce« definitiv um Hans Holbein gehandelt hat, geht aus dem unten genannten Zahlungsbeleg für dessen Reisekosten jenes Jahres hervor.<sup>112</sup>

Angesichts der Ankunft von Hoby und Holbein hielt Hutton ein zuvor von einem lokalen Maler angefertigtes Bildnis der Christina von Dänemark zurück, denn es war »...not so perffight as the cause requyrid, neyther as the said Mr. Haunce coulde make it.« Am Tag nach der Ankunft fand die Porträtsitzung statt, die nur drei Stunden dauerte, deren Ergebnis aber überzeugte, »...for it is very perffight, the other is but slaberid [geschmiert; JS] in comparison to it«. Bereits am 18. März wurde Heinrich VIII. in London das Ergebnis der Brüsseler Porträtsitzung vorgelegt.<sup>113</sup> Das Heiratsprojekt zerschlug sich jedoch, so daß der Künstler am 3. Juni erneut mit einer Gesandtschaft auf den Kontinent aufbrechen mußte, diesmal nach Le Havre, dann nach Joinville, um Luise von Guise (\*1521), die Schwester der zunächst vom englischen König als Ehefrau ins Auge gefaßten Marie von Guise, zu malen. Doch auch dem Hof von Nancy scheint Holbein Ende August im Auftrag seines königlichen Dienstherrn einen Besuch abgestattet zu haben, um dort das Bildnis der Anne von Lothringen als einer weiteren möglichen Ehepartnerin Heinrichs VIII. anzufertigen. Dies legt ein Brief der Antoinette von Bourbon, Herzogin von Guise, an ihre Tochter Marie von Guise in Schottland vom 1. September 1538 nahe.<sup>114</sup> Für seine Reisekosten in »high Burgony« wurden Holbein im Dezember 1538 10 Pfund ausgezahlt.<sup>115</sup>

Wohl von Lothringen aus machte Holbein im September/Oktober 1538 einen Besuch in Basel. Dieser Abstecher dürfte allerdings schon im Frühjahr geplant worden sein, denn Holbein hatte bereits am 29. Mai die königliche Erlaubnis zum Export von »600 tuns of beer« erhalten – die Ausfuhr von Geld war verboten, der Ertrag des Bierverkaufs mutmaßlich für seine Familie in Basel bestimmt.<sup>116</sup>

Am 10. September 1538 wurde Hans Holbein zu Ehren ein Essen im Haus der Vorstadtgesellschaft »Zur Mägd« in der St. Johannis-Vorstadt gegeben, wie das Rechnungsbuch des Schaffners des Predigerklosters Mathäus Steck unter diesem Datum überliefert:

»Uff Zinstags vor des heiligen Creutz tag als ich vnd der schulmeister, bruder Jacob, sin frow und die minne [die meinige; JS] da zertt hand zur Megd dem Holbein zur Eeren: erschinen domaln, vßgeben viij ß [Schilling].«<sup>117</sup>

Vom 12. September desselben Jahres datiert ein Brief des sich in Basel aufhaltenden Rudolf Gwalther (1519–86) an den Vorsteher der Züricher Kirche, Heinrich Bullinger (1504–75):

»Venit nuper Basileam ex Anglia Johannes Holbein adeo felicem ejus regni statum praedicans, qui aliquot septimanis exactis rursus eo migraturus est. Quare, si habes quod nundinis istis ob negotiorum turbam a te omissum est, ad me transmittas. Ego ut omnia curentur videbo.«<sup>118</sup>

Es war also allgemein bekannt, daß Holbein wieder nach England zurückzukehren beabsichtigte. Um ihn in der Stadt zu halten, unterbreitete der Rat der Stadt Basel dem Künstler ein Angebot, das am 16. Oktober 1538 dem Wortlaut nach als fertig ausgehandelte, rechtskräftige Urkunde im Bestallungsbuch eingetragen wurde:

»Meyster Hannsen Holbeins des mallers bestallung

Wir Jacob Meyger Burgermeister, Vnnd der Rath der Statt Basel, Thund khund, vnnd Bekennend, mit disem Brieff, Das wir vß sonnderem geneigten willen, Den wir zu dem Erbaren, Vnnsrem lieben Burger, Hannsen Holbein, dem maler, Von wegen, das er siner Künstriche, für anndere Maler, wyt berümpft Ist, tragend, Ouch umb willen, Das er uns, In sachen, vnnser Stett Büw, vnnd annders belannende, dessen er verstand dreit, mit Ratten diennstbar sin, Vnnd ob wir zur Ziten, malwerck zemachen hettenn, Vnns dasselbig, Doch gegen zimblicher belonung, getrürlich vertigen sölle, Erst gesagtem Hannsen Holbein, zu Rechtem, vnnd frigem wartgelt, Vff vnserem Richthus, Doch mit gedingen hienach volgt, vnnd allein sin lebenslang. Er sye gesund, oder sich [krank; JS], Jerlich glich zu den vier Fronvasten geteylt, Fünffzig guldin, wart vnnd diennstgelt, zegeben, vnnd abrichten zelassen, bewilligt, verordnet, vnnd zugesagt haben. Also, Demnach gesagter Hanns Holbein, sich Jetzt eine gute Zit, By der künigklichen Mayestat In Engelland, Enthalten, Vnnd alß (sinem anzoigen nach) zu ersorg(en), das er villicht Innerhalb zweyen Jaren den nechsten volgende, nit wol mit Gnaden, von Hoff scheyden möge etc., Da so haben wir Im, nach zwey, die nechsten Jar, von dato volgende, daselbst In Engelland zeverbliben, Umb ein gnedig Vrlob zedienen, vnnd zuerwerben, vnnd dise zwey Jar, siner Husfrowen, By vnns wonhafft, Jedes Jars vierzig gulde(n), Thut alle Quattermber zechen guldin, Vnnd die vff nechst künfftige wienacht, In der Fronvastenn Lucie. Alß für das Erst Zill, abrichten lassen bewilligt, Mit dem Anhang, ob Hanns Holbein Innerhalb disen zweyen Jaren, In Engelland abscheid(en), Vnnd zu vnns alhar gan Basel hußheblich komen würde, Das wir Im, Sin geordnete Fünffzig Guldin wart, vnnd diennstgelt, von Stund an gan, Vnnd Ime die, zu den Fronvasten glich geteylt, abrichten lassen wöllen. Vnnd alls wir wol ermessen können, das sich gesagter Holbein, mit siner Kunst vnnd Arbeit, so wit me wert, dann das sy an alte Muren, vnnd Hüser, vergüttet werden sölle, Allein By vnns nit am Basten, gewülich betragen mag, Da so haben wir gesagtem Holbein, gutlich nachgelassen, Das er vnverhindert vnnsers Jar Eyds, Doch allein vmb siner Kunst, vnnd Hantwercks, vnnd sunst gar kheiner anderen vnrechtmessigen, vnnd arglistigen sachen willen, Wie er dessen von vnns gnugsam er Inneret, von frömbden Künigen, Fürsten, Herren, vnnd Stetten, wöl möge Dienstgelt erwerben, annemen, vnnd empfachen, Das er auch die Kunststuck, so er alhie by vnns machen wirdeth, Im Jar ein mal, zwey, oder drü, Doch Jeder Zit, mit vnnsrem gunst, vnnd erlaubung, vnnd gar nit hin-



9 Hans Holbein d.J., Bildnis Edwards VI. als Kind, Washington, National Gallery of Art

der vnns, In Franckrich, Engelland, Meylannd, vnnd niderland, Fremden Herren zu führen, Vnd verkouffen möge, Doch das er sich In sollichen Reysen, gefarlicher wyse, nit vßblendisch enthalte, Sonnder sine sachen, Jeder Zit, fürderlich vßbrichte, vnnd sich daruff one verzug anheimsch verfüge, vnnd vnns wie obstat, dienstbar sye, wie er vnns dann zethund Globt vnd versprochen hat, Vnnd so, wann vilgenanter Holbein, nach dem gefallen Gottes, die Schuld der natur bezalt, vnnd vß dem Zit dis Jamertals, verscheiden Ist, Alß Dann soll dise bestallung, Diennst, vnnd wartgelt, mit Sampt gegenwürtigem Brieff, hin, Tod, vnnd ab, Wir vnnd vnnsere nachkomen dessenhalt niemanden nützit mer zegeben schuldig, noch verbunden sin, Alles vffrecht, Erbarlich, vnnd on geferde, Des zu warem Vrkhund, haben wir vilgenantem Holbein, Gegenwürtigen Brieff, Mit vnnsrer Stett Secret Angangendem Insigel, verwart, zu hannden gegeben, Vff mitwuchen den xvj tag Octobris, Anno etc. xxxviii.«<sup>119</sup>

Doch auch dieses Angebot konnte Holbein nicht zum Bleiben bewegen. So verließ er Basel mit der Erlaubnis des Rates, die kommenden zwei Jahre fortzubleiben. In Begleitung seines Sohnes Philipp reiste er diesmal über Paris, um Philipp bei dem dortigen, aus Basel stammenden Goldschmied Jacob David (in Paris nachweisbar zwischen 1538 und 1545)<sup>120</sup> für sechs Jahre als Gesellen zu verdingen. Dies geht aus zwei Briefen des Baseler Rates vom 19. November 1545 an David bzw. an Philipp Holbein hervor, die in einem Rechtsstreit zwischen dem Meister und seinem Gesellen vermitteln sollten.<sup>121</sup>

Spätestens zu Neujahr 1539 war Holbein wieder in London, denn an diesem Tag ist ein Austausch von Geschenken mit Heinrich VIII. belegt.

Bekam der Maler als standardisiertes Präsent einen goldenen Becher vom König,<sup>122</sup> so erhielt der Monarch ein Bildnis seines Sohnes und Thronfolgers Edward (Abb. 9).<sup>123</sup>

Im Juli 1539 wurde »Hans Holbyn paynter« erneut mit einem Vertreter der »Privy Chamber« Heinrichs VIII. »...into parties of High Almayne« gesandt. Aus einem Brief des englischen Gesandten am Hof des Herzogs von Kleve in Düren vom 11. August 1539 geht hervor, daß »Your Graces servante Hanze Albein has taken th' efficies of my Ladye Anne and the Ladye Amelye and hath expressyd theyr imaiges verve lyvelye.«<sup>124</sup>

Am 18. November 1540 versandte der Rat der Stadt Bern die Nachricht vom Tod Sigmund Holbeins, des Bruders Hans d. Ä., an jene Verwandte, die der Verstorbene in seinem Testament bedacht hatte.<sup>125</sup> Der seinen Neffen, Hans Holbein d. J., als Haupterben betreffende Abschnitt seines Testaments vom 6. September 1540 bestimmte:

»Erstlich machen vnd ordnen ich minen lieben bruder Sun Hansen Holbeyn dem malern burger zu Basell, als minem anerborenen vom geblüt ouch mans stammen vnd namlich us sonderer liebe vnd fründtschafft willen darmit er mir verwandt zu einer fryen vffrechten gab alles min gutt vnd vermögen was ich dißmal In der Statt Bern hab vnd hinder mir verlaßen, Namlich min Hus vnd Hoff sampt dem garten darhinder alhie an der Brunngaßen Sunnenhalb oben an der trommur, oben daran ist Jacqui Zimmermans den Schniders Hus gelägen, ist frey ledig eygen, vsgenommen fünf lb [Pfund] zins mit dem houptgutt ablösig, so ich Herrn Bernhartt Tillman, alten Seckelmeystern des Rhatts zu Bern gelichens gelts darob schuldig bin. Item min silber geschirr, husratt, Varben, Malergold vnd silber, kunst zum maler handwerck vnd anders nützitt vsgenommen, wie mans hinder mir findet, das Er als hierüber min Einiger gesatzter Erb sich desselben vnderwinden, das zu sinen handen nemmen, vnd darmit thun vnd läben als sinem eygnen verfangnen gutt, von minen schwöstern vnd mencklichem vnbekehumbertt, dann ich Im das hiemit gegönt, vermacht vnd übergäben will haben, söllichs wirt sich ouch alles In einem sundern vffzeichneten rödeli erfinden was Jedes ist, damit min Vetter dem ouch dest bas nachfragen könde.«<sup>126</sup>

Wegen der Abwesenheit ihres Mannes bevollmächtigte Elsbeth Holbein am 4. Januar 1541 ihren Sohn aus erster Ehe, Franz Schmid, das Erbe in Bern in Empfang zunehmen,<sup>127</sup> was dieser am 10. Januar auch tat.<sup>128</sup>

Im Jahr 1541 ist erstmals Holbeins Londoner Wohnung bezeugt. Sie befand sich damals – wie noch zur Zeit seines Todes zwei Jahre später – im Pfarrbezirk von St. Andrew Undershaft in Aldgate Ward.<sup>129</sup>

Anlässlich des Todes des englischen Dichters Thomas Wyatt d. Ä. (1503–42) erschien im Jahre 1542 John Lelands »Naeniae in mortem Thomæ Viati equitis incomparabilis«. Den in Holzschnitt ausgeführten Bildnis-Tondo Wyatts (Abb. 10)<sup>130</sup> begleitet folgender Text, der Holbein einmal mehr als neuen »Apelles« feiert:

«IN EFFIGIEM THOMAE VIATI.  
Holbenus nitida pingendi maximus arte  
Effigiem expressit graphice: sed nullus Apelles  
Exprimet ingenium felix animumque Viati.«<sup>131</sup>

Am 13. Mai 1542 erwarb Bonifacius Amerbach zunächst für die von ihm verwaltete Stipendienstiftung des Erasmus von Rotterdam das heute im Baseler Kunstmuseum bewahrte Bildnis des schreibenden Gelehrten (Tafel 27)<sup>132</sup> aus dem Besitz von Holbeins Ehefrau Elsbeth:

»Uff sambstag vor der uffart [13. Mai] Ist zu mir kumen bruder Jacob, yetz pfriender zu den predigern hatt mir brocht von Holbeins des malers so yetz in Engellandt ettlich jar abwesendt, frawen doctor Erasmi selig



10 Hans Holbein d.J., Bildnis des Thomas Wyatt d. Ä., Holzschnitt, verwendet in John Lelands »Naeniae in mortem Thomæ Viati equitis incomparabilis«, London 1542

angesicht wie er in vor zyten abconterfetet. Und diewil die contrafactur kostlich und vast leblich gut und doctorn Erasmo gantz enig als ob er lept hab ich iren umb die geben 2 goldkronen noch irer bger uss disem gelt. Soll ditz gmäl also zu ere und gedochtniss doctor Erasmi bhalten werden...«<sup>133</sup>

Da Amerbach diese Eintragung im Rechnungsbuch der Stipendienstiftung später selbst gestrichen hat, scheint es, daß er das Bild nachträglich für sich selbst erwarb und die Kosten der Stiftung rückerstattete. Daß es sich eindeutig um das Baseler Gemälde des schreibenden Erasmus gehandelt hat, geht aus Amerbachs Nachtrag hervor, in dem er die Kosten für Rahmung und Verglasung, vor allem aber für das »wider uffziehen« des auf Papier gemalten Bildes notierte.<sup>134</sup>

Bereits ein Jahr später wird vermutlich das Baseler Bildnis von Holbeins Frau und Kindern (Tafel 75), das Basilius Amerbach erst im April 1579 durch Vermittlung des Züricher Apothekers Georg Clauser von dem dortigen »Schaffner Brunner« für sein Kabinett erwerben konnte,<sup>135</sup> in den Akten eines Scheidungsprozesses in Zürich erwähnt. Wie der als Zeuge aufgebotene Maler Hans Asper (1499–1571) am 29. März 1543 berichtete, habe er dem Züricher Junker Marx Röist während einer Porträtsitzung um Weihnachten 1542 ein Gemälde Hans Holbeins gezeigt: »Hanns Asper, maaler, seyt, wie dann juncker Marx Röist bim Stoffeli Oeri, tischmacher, ein stübli vnd ein camer empfangen ghept, habe er in hür vmb verschinen wienacht conterfeet vnnnd darby ein kunststück sechen laßen, wie der Holbein inn Engelland sin wib vnd beide kind ab conterfeet, das Marx Röist gern von im koufft hette; aber er wellte es im nit geben, dann ers hie eim treffenlichen herren, dar zu ouch eim fender von Bernn verseyt...«<sup>136</sup>

Wann und wie Asper in den Besitz des Holbein-Bildes gelangte, ist nicht bekannt; vermutlich erwarb er es jedoch direkt von Elsbeth Binzenstock, will man nicht annehmen, es habe sich um eine weitere, heute verlorene Fassung dieser Komposition gehandelt.<sup>137</sup>

In einem an Bonifacius Amerbach adressierten Brief vom 22. April 1543 aus Schlettstadt erwähnt Beatus Rhenanus »...aulam curiae superiorem picturis Holbeini ornatam«, mithin die Ausmalung des Baseler Ratssaals durch unseren Künstler.<sup>138</sup>

Am 1. Mai 1543 wird Holbein in einer Zahlungsvereinbarung zwischen »Petro de Millan«, dem Stickereilieferanten des französischen sowie des englischen Königs, und dem aus Basel stammenden, in Paris tätigen Goldschmied (und Lehrherrn Philipp Holbeins) Jacob David genannt. Petro de Millan verkaufte an David »six caparassons de harnois de cheval doré de broderye que led. Petro de Millan a de present en sa maison aud. pays d'Angleterre« für 500 Écus soleil. 425 Écus wurden unmittelbar bezahlt, die Restsumme »led. Jacques David promet bailler et payer aud. Petro de Millan ou au porteur en livrant ou faisant livrer par led. Petro de Millan aud. Jacques David ou au maistre Hance Haulbin, painctre dud. roi d'Angleterre.«<sup>138a</sup>

Am 7. Oktober 1543 setzte Hans Holbein d. J. in London sein Testament auf:

»In the name of God the father, sonne, and holy gohooste, I, John[n] Holbeine, servaunte of the Kynges Magestye, make this my Testamente and last will, to wyt, that all my goodes shalbe sold and also my horse, and I will that my debtes be payd, to wete, fyrst to Mr Anthony, the Kynges servaunte, of Grenwiche, ye of [sic] summe of ten poundes thurtene shyllynges and sewyne pence sterlinge. And more over I will that he shalbe contented for all other thynges betwene hym and me. Item, I do owe unto Mr John of Anwarpe, goldsmythe, sexe poundes sterling, wiche I will also shalbe payd unto hym with the fyrste. Item, I bequeythe for the kyping of my two Chylder wiche be at nurse, for every monethe sewyn shyllynges and sex pence sterlynge. In wytnes, I have sealed [sic] and sealed this my testament the viith day of Octaber, in the yere of o[u]r Lorde God MLvCxliiii. Wytnes, Anthoney Snecher, armerer, Mr John of Anwarpe, goldsmythe before said, Olrycke Obynger, merchaunte and Harry Maynert, paynter.«<sup>139</sup>

Der Maler muß vor dem 29. November 1543 gestorben sein, denn von diesem Tag datiert ein Testamentszusatz, in dem festgehalten wird, daß sich einer der Zeugen, der Goldschmied Hans von Antwerpen, weigerte, als Testamentsvollstrecker des »neulich« verstorbenen »Johannes alias Hans Holbein« zu fungieren.<sup>140</sup> Die Todesursache ist unbekannt.<sup>141</sup>

Zu Anfang des Jahres 1544 meldete eine gewisse Magdalena Holbein aus dem eidgenössischen Zug Ansprüche auf das Erbe Sigmund Holbeins an, ohne daß überliefert ist, in welchem verwandtschaftlichen Verhältnis sie zu diesem gestanden hatte. Die Klägerin wurde indes vom Baseler Rat nach Bern verwiesen, wo Sigmund gestorben war. Wir wissen zwar nicht, wie dieses Verfahren ausging, doch wird in einem in diesem Zusammenhang verfaßten Schreiben des Baseler an den Zuger Rat vom 14. März 1544 Elsbeth Holbein erstmals als Hans Holbeins Witwe bezeichnet.<sup>142</sup> Elsbeth selbst muß kurz vor dem 8. März 1549 gestorben sein, als ihr Nachlaßinventar aufgezeichnet wurde. Angaben zu Kunstwerken enthält es keine.<sup>143</sup>

Läßt man abschließend nochmals die aus der schriftlichen Überlieferung zu Hans Holbein d. J. gewonnenen Erkenntnisse Revue passieren, so ist das Ergebnis ernüchternd karg: Sie ergeben nichts zu seinen Kunst-



11 Hans Holbein d. J., Bildnis der Christina von Dänemark, London, National Gallery



12 Hans Holbein d. J., Bildnis der Anna von Kleve, Paris, Musée du Louvre

vorstellungen, wenig zu seinen persönlichen Lebensumständen; von Holbeins Werken scheinen vorzugsweise die untergegangenen wie die Baseler Rathausmalereien (Abb. 2–4, 6–7) oder das Moresche Familienbildnis (Abb. 5) auf. Demgegenüber haben die erhalten gebliebenen Arbeiten – mit Ausnahme der um 1523 entstandenen Bildnisse des Erasmus von Rotterdam (Tafel 27–28, 35), des 1528/29 zu datierenden

»Familienbildes« (Tafel 75), der im Jahre 1538 erstmals publizierten »Icones«, des im gleichen Jahr entstandenen Bildnisses der Christina von Dänemark (Abb. 11) oder des Porträts der Anna von Kleve (Abb. 12) aus dem Folgejahr – keine Spuren in der zu Holbeins Lebenszeit entstandenen schriftlichen Überlieferung hinterlassen.

Der Schweigsamkeit der Holbein betreffenden zeitgenössischen Schriftquellen steht indes seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert ein immer stärker anschwellender, vielstimmiger, ja dissonanter Chor von Interpreten gegenüber, die sich der Person, vor allem aber des Werks dieses »unknown man« widmen. Selbst wenn man nur das tafelmalerische Œuvre betrachtet, das dem Künstler zugeschrieben wird, ist der Betrachter mit einer wahrhaft verwirrenden Vielfalt von Bildaufgaben und deren Lösungsmöglichkeiten konfrontiert. In ihrem Bemühen um Klärung und Erklärung des Holbein-Werkes hat zunächst die Kunstkritik, seit dem 19. Jahrhundert dann auch die sich etablierende akademische Kunstgeschichte unterschiedliche Wege eingeschlagen. Vielfältige Erkenntnisse wurden so gewonnen, doch zugleich auch eine Vielzahl von Annahmen und Hypothesen entwickelt, die zum Teil allzu unkritisch zur Grundlage für weitergehende Fragestellungen der nachfolgenden Forschung geworden sind – so sind »Holbein-Bilder«, ja »Holbein-Mythen« entstanden, die den Blick auf die Arbeiten unseres Künstlers des öfteren nachhaltig verstellt haben.



<sup>1</sup> So lautet der Untertitel von WILSON 1996.

<sup>2</sup> Richard JUNG, Über Zeichnungen linkshändiger Künstler von Leonardo bis Klee: Linkshändermerkmale als Zuschreibungskriterien; in: *Semper attentus. Beiträge für Heinz Götze zum 8. August 1977*, Berlin u.a. O. 1977, S. 190–218, zu Hans Holbein d.J., dem Bruder Ambrosius und dem Vater Hans S. 198–200. Für den Hinweis auf diesen Aufsatz bin ich Christian Müller, Basel, zu Dank verpflichtet.

<sup>3</sup> MÜLLER 1996, S. 13, 146f.

<sup>4</sup> VAN MANDER 1617, fol. 145r.

<sup>5</sup> Dem Lateinischen »scaevus« entspricht das Deutsche »links« bzw. »linkisch«.

<sup>6</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 636; DIES. 1997, S. 24, unter Hinweis auf die prominente Platzierung der Scaevola-Darstellung am Hertenstein-Haus in Luzern und auf die in Kopie der Holbein-Werkstatt erhaltene Zeichnung für einen Scheibenriß mit Madonna mit Kind unter einem Renaissanceportikus im Basler Kupferstichkabinett, der »MVCIVSZEF« (nicht MVCICSFEZ) bezeichnet ist, was Bättschmann und Griener als »Mucius fecit« (Mucius hat mich gemacht) auflösen wollten; vgl. hierzu auch MÜLLER 1996, S. 146f., Kat. Nr. 278, Tafel 82.

<sup>7</sup> Das genaue Geburtsdatum ist unbekannt; es läßt sich aber aufgrund von Angaben auf Werken von Vater und Sohn Holbein eingrenzen; vgl. REINHARDT 1982, S. 253. Auf Hans Holbeins d. Ä. ins Jahr 1511 datierten Berliner Silberstiftzeichnung, die die beiden Söhne zeigt, wird Hansens Alter mit »14« angegeben, was auf das Geburtsjahr 1497 verweist (vgl. AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 78–80, Kat. Nr. 8.11). Zwei Miniaturwiedergaben des undatierten Selbstbildnisses des 45jährigen Hans Holbein d. J. in den Florentiner Uffizien (vgl. Wolfram PRINZ, *Geschichte der Sammlung mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenanhang* [Ulrich Middeldorf, Ugo Procacci (Hg.), *Die Sammlungen der Selbstbildnisse in den Uffizien*, Bd. 1], Berlin 1971, S. 133f, 231; Luciano BERTI u. a., *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florenz 1979, S. 899, Kat. Nr. A 460) nennen nicht nur das Alter des Künstlers, sondern auch das Entstehungsjahr der Darstellung, 1543; es handelt sich um die Miniaturen in der Wallace Collection in London und beim Duke of Buccleuch auf Drumlanrig Castle, Dumfries (ROWLANDS 1985, S. 239f, Kat. Nr. R 3 und R 3a). Dies deutet auf 1498 als Geburtsjahr. Die scheinbare Diskrepanz zwischen den beiden Jahresangaben 1497 und 1498 dürfte dahingehend zu erklären sein, daß Holbein bei seinem Tod (er starb zwischen dem 7. Oktober und dem 29. November 1543) noch nicht 46 Jahre alt geworden war. Für die Entstehung der Berliner Zeichnung des Vaters ergibt sich so eine Datierung auf Ende 1511.

<sup>8</sup> Siehe auch S. 64f.

<sup>9</sup> Zum Amerbach-Kabinett und seinen Inventaren siehe S. 36–40; zu Johann Ludwig Ise-lins Notizen vgl. LANDOLT 1991, S. 82, 278–285; zu Remigius Faesch's Kunstsammlung und seinen seit 1628 zusammengestellten und bis zu seinem Tod fortgeführten »Humanae Industriae Monumenta« (Manuskript in der Stadt- und Universitätsbibliothek Basel, Signatur A. R. I. 12 [nachfolgend zitiert als FAESCH 1628ff]) vgl. MAJOR 1908, S. 1–69; Holger JACOB-FRIESEN, 1595: »Des Rechtsgelehrten Fäschen berühmte Kunst-kammer«. Der Sammler Remigius Faesch (1595–1667); in: *Basler Stadtbuch 1995*, 116 (1996), S. 42–45; zu Charles Patin vgl. Giovanni GORINI, *Der Arzt und Numismatiker Charles Patin in Padua*; in: Peter Berghaus (Hg.), *Numismatische Literatur 1500–1864. Die Entwicklung der Methoden einer Wissenschaft (=Wolfenbütteler Forschungen 64 [1995])*, S. 39–46.

<sup>10</sup> Die letzte derartige Darstellung findet sich bei REINHARDT 1982, S. 253–275.

<sup>11</sup> Siehe auch S. 68–71.

Die folgenden seit der Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts entstandenen Gemälde sind mit dem vollen Künstlernamen signiert (die Frage der Zuschreibung an Vater oder Sohn soll hier ebenso wie die der Authentizität der Signatur außer Acht gelassen werden): Geburt Christi, Fürstlich Fürstenbergische Gemäldegalerie, Donaueschingen (»HANS HOLBAIN DER JVNG... 1514«; vgl. GRIMM/KONRAD 1990, S. 61–63, 164–166, Kat. Nr. 34; KRAUSE 2002, S. 25f); »Sebastians-Altar«, Alte Pinakothek, München (»HANS HOLBEIN 1516«; vgl. KRAUSE 2002, S. 242–250, und siehe S. 58, 66f); »Lebensbrunnen«, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon (»IOANNES HOLBEIN... 1519«; vgl. BUSHART 1977, S. 45–70; KRAUSE 2002, S. 95–99, und siehe S. 68); Madonna unter einem Renaissanceportikus, Kunstsammlung der Veste Coburg, Coburg (»HANS HOLBAIN... 151[9?]; vgl. RASCH 1999, S. 80; KRAUSE 2002, S. 9, und siehe S. 68); Bildnis des Bonifacius Amerbach, Öffentliche Kunstsammlung, Basel (»IO. HOLBEIN... M. D. XIX«; siehe S. 37f, 123–127, 432f); Heilige Ursula, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (»HANS HOLB[EIN] MDXX[II]«; siehe S. 247–249, 454); Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Privatsammlung, z. Zt. als Leihgabe in der National Gallery, London (»IOANNES HOLBEIN... MDXXIII«; siehe S. 171–178, 456–458); »Die Gesandten«, National Gallery, London (»IOANNES HOLBEIN... 1533«; vgl. ROWLANDS 1985, S. 139, Kat. Nr. 47).

Bei der einzigen Zeichnung, die nicht nur monogrammiert, sondern mit dem Namen (»HANS HOL«) bezeichnet ist (zugleich das einzige Blatt, bei dem diese Signatur unbezweifelt ist, vgl. GANZ 1937), handelt es sich um die traditionell um 1518/19 datierte Hellschwarz-Zeichnung der Heiligen Sippe im Basler Kupferstichkabinett; vgl. C. MÜLLER 1996, S. 77f, Kat. Nr. 109. Vorname und die ersten drei Buchstaben des Nachnamens sind zwar in zwei unterschiedlich kräftigen Tuschen ausgeführt, die letzten drei Buchstaben

außerdem aus Platzmangel auffällig zusammengeschoben, doch stimmt die hier verwendete Tusche mit der im übrigen Blatt benutzten überein, wie die Untersuchung unter dem Stereomikroskop unzweifelhaft ergab. Ich bin Christian Müller für die Ermöglichung dieser Überprüfung dankbar.

Zu den nicht nur monogrammierten, sondern mit dem Namen bezeichneten druckgraphischen Arbeiten siehe S. 29, Anm. 16.

<sup>12</sup> Siehe auch S. 71, 83.

Folgende seit etwa 1515 entstandene Gemälde sind mit dem Monogramm »HH« bezeichnet (die Frage der Zuschreibung an Vater oder Sohn Holbein bzw. an Hans Herbst soll hier ebenso wie die nach der Authentizität der Bezeichnung außer Acht gelassen werden): Bildnis eines jungen Mannes mit rotem Barett, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (»H. 15.15. H.«; siehe S. 90–93, 445f); Doppelbildnis des Jacob Meyer zum Hasen und der Dorothea Kannengießer, Öffentliche Kunstsammlung, Basel (»H. H. 1516«; siehe S. 107–116, 430f); Sündenfall, Öffentliche Kunstsammlung, Basel (»H. H. 1517«; siehe S. 100f, 431f); Bildnis des Benedikt von Hertenstein, Metropolitan Museum of Art, New York (»1517... H. H.«; siehe S. 116–119, 459f); »Solothurner Madonna«, Kunstmuseum, Solothurn (»H. H. 1522«; siehe S. 58–61, 148–161, 465f); Der Tote Christus im Grabe, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum (»MDXXI[II] HH«; siehe S. 132–140, 437f); Bildnis des Hermann Wedigh, Metropolitan Museum of Art, New York (»1532... H. H.«; vgl. ROWLANDS 1985, S. 137, Kat. Nr. 37).

Zu den zahlreichen mit »HH« monogrammierten Zeichnungen, die Hans Holbein d. J. zugeschrieben worden sind, vgl. GANZ 1937.

<sup>13</sup> Vgl. F. Hieronymus in AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, S. XXIXf; C. MÜLLER 1997, S. 13; RÜMELIN 1998, S. 308, Anm. 12 (hier das Zitat): »Inwieweit Hans Hermann auch mit den Initialen Holbeins monogrammierte, bzw. ob die Möglichkeit einer Verwechslung von beiden bereits eingeplant wurde, ist bislang nicht geklärt, ebenso ob hinter einigen dieser Monogramme sich nicht auch Hans Herbst verbergen könnte« (hier auch eine Auflistung der »HH« monogrammierten Holzschnitte).

An der »Cebestafel B« (vgl. ZIJLMA 1988c, S. 156, Kat. Nr. 158; C. MÜLLER 1997, S. 247, Kat. Nr. 29) lassen sich die Schwierigkeiten bei der Auflösung des Monogramms »HH« besonders gut studieren: Unten links befindet sich die Bezeichnung »Herman HH«, die Rümelin auf Hans Hermann auflösen wollte. C. MÜLLER 1997, S. 247, Kat. Nr. 29, schrieb das Monogramm als »H-H« um, doch erscheint auch eine Lesung als dreifach ligiertes H (»HHH«) möglich, was die Auflösung auf Hans Holbein oder Hans Herbst indes nicht einfacher macht (Müller dachte in der Zuschreibungsfrage angesichts der gegenüber der »Cebestafel A« [vgl. C. MÜLLER 1997, S. 246f, Kat. Nr. 28] zu beobachtenden Vergrößerung der Einzelformen eher an Herbst als an Holbein).

<sup>14</sup> Zürich, Schweizerisches Landesmuseum (Depositum der Zentralbibliothek Zürich, Dep. 527); vgl. grundlegend WÜTHRICH 1990, sowie S. 84–87, 468.

<sup>15</sup> PATIN 1676, o. S., Kat. Nr. 43.

<sup>16</sup> Seit der Entdeckung der »Herbst«-Signatur auf dem »Holbein-Tisch« gelten die Randzeichnungen zu dem im Basler Kupferstichkabinett aufbewahrten Exemplar von Erasmus von Rotterdams »Lob der Torheit« als frühestes Zeugnis für die Anwesenheit des Künstlers in Basel. Doch die Zuschreibung der einzelnen Zeichnungen an die Holbein-Brüder Hans und Ambrosius sowie an eine oder zwei weitere Hände, darunter vielleicht Hans Herbst, ist nur auf stilkritischer Basis möglich, darüber hinaus noch umstritten. Ebenso ist die Datierung der Ausführung dieser Zeichnungen – um Weihnachten 1515 – nur auf indirektem Wege zu gewinnen; vgl. C. MÜLLER 1996, S. 50–66, Kat. Nr. 10–91. Siehe auch S. 101, 104, Anm. 16, S. 116.

Die früheste erhaltene, auf zwei Inschrifttäfelchen de facto »HANS« und »HOLB« bezeichnete Arbeit, die nachweislich in Basel entstand, ist der Entwurf für die Rahmung eines Titelblattes, das erstmals im Mai/Juni 1516 von dem Baseler Verleger Johann Froben für die »Isagoge in musicen« des Heinrich Glarean verwandt wurde (vgl. AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, S. 202–205, Kat. Nr. 236, mit einer Liste der Wiederverwendungen seit November 1516; ZIJLMA 1988, S. 152–156, Kat. Nr. 10; C. MÜLLER 1997, S. 240, Kat. Nr. 11; RÜMELIN 1998, S. 308, Anm. 12). Es ist zwar sehr wahrscheinlich, daß dieser Entwurf vom jüngeren Hans stammte, doch angesichts der Ungewißheit über den Aufenthaltsort von Hans Holbein d. Ä. nach 1514 (siehe S. 65–71) erscheint es vorerst nicht ratsam, dieses Werk unter die quasi »urkundlich« gesicherten Arbeiten seines Sohnes aufzunehmen.

Man sollte im Zusammenhang mit der Signatur »HANS« »HOLB« der 1516 verlegten »Isagoge in musicen« auch bedenken, daß sie im gesamten Hans Holbein d. J. zugeschriebenen druckgraphischen Werk isoliert steht – wenn die Werke überhaupt bezeichnet sind, dann nur mit dem Monogramm »HH«. Erst auf drei Holzschnitten, die im Jahre 1548 als Illustrationen zu Thomas Cranmers »Catechismus« erschienen, taucht erneut die Bezeichnung »HANS. HOLBEN« bzw. »HANS HOLBEIN« auf, die allerdings von ZIJLMA 1988c, S. 162–164, Kat. Nr. 162c–e, in ihrer Authentizität angezweifelt werden.

Problematisch ist auch bei dem ins Jahr 1516 datierten Baseler Doppelbildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea Kannengießer die umstandslose Auflösung des Monogramms »HH« als »Hans Holbein«. Auch wenn dieses Werk in seiner Ausführung Hans Holbein d. J. nicht abgesprochen werden soll, so

stellt sich doch die Frage, ob das Monogramm nicht auf »Hans Herbst« zu beziehen ist. Es wäre immerhin denkbar, daß Holbein, damals noch nicht volljährig, in der Herbst-Werkstatt tätig war und daß Herbst als Werkstattleiter den prestigeträchtigen Auftrag für das Bürgermeister-Bildnis an Holbein zur Ausführung zwar delegierte, ihn aber mit dem primär auf die Herbst-Werkstatt bezogenen doppelten H signieren ließ; in diesem Sinne jüngst BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 7, sowie S. 121, Anm. 37.

Gänzlich hypothetisch schließlich ist die Annahme, Hans habe seinen älteren Bruder bei einem Essen begleitet, das am 25. Juli 1516 im Hause Hans Herbsts stattfand und in dessen Verlauf ein Streit losbrach, der am nächsten Tag gerichtskundig wurde. Ambrosius berichtete bei seiner Zeugenvernehmung lediglich davon, daß der Beklagte von ihm und anderen als »... den onmechtigen swaben« gesprochen habe, nicht aber, daß darunter auch sein jüngerer Bruder gewesen sei; siehe auch S. 83.

<sup>17</sup> Siehe S. 30, Anm. 29.

<sup>18</sup> Auf der Rückseite der Entwurfszeichnung für die Darstellung der Leaina vor ihren Richtern, heute im Baseler Kupferstichkabinett, befindet sich die zeitgenössische handschriftliche Notiz »Item zwelff stück gelichen uf mentag vor marttin 1518«; vgl. C. MÜLLER 1996, S. 71, Kat. Nr. 97, dort auch Abb. der Inschrift. Die Zeichnung scheint also vor dem 8. November 1518 entstanden zu sein. Eine Auftragserteilung für die Fassadenmalerei um das Jahr 1517 wurde auch durch Aktenmaterial nahegelegt, das Solomon VÖGELIN, *Façadenmalerei in der Schweiz*; in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* 5 (1884–87), S. 157, erwähnte, allerdings ohne seine Quelle anzugeben; vgl. auch HERMANN/HESSE 1993, S. 173, Anm. 2, sowie DIES. 1993, S. 178, die auf einen Brief von Johann Martin Usteri, des Präsidenten der Luzerner Kunstgesellschaft, an den Holbein-Forscher Ulrich Hegner vom März 1825 (Stadtbibliothek Winterthur, UHBR Nr. 39/März 1825) hinwies, in dem berichtet wird, beim Abbruch des Hertensteinhauses habe man im Innern mehrfach die Jahreszahl »1517« gefunden.

<sup>19</sup> Nur ein Fragment von der Fassadenmalerei des Hertensteinhauses, ein Ausschnitt aus der Darstellung des Selbstmords der Lukretia, ist erhalten geblieben. Es befindet sich im Kunstmuseum Luzern; vgl. ROWLANDS 1985, S. 218, Kat. Nr. L. 1 (a); HERMANN/HESSE 1993, S. 176–178.

<sup>20</sup> Zur Ausmalung des Hertensteinhauses vgl. jüngst HERMANN/HESSE 1993, S. 173–186, und HESSE 1999, S. 19–21, 172–183. Zu den erhaltenen Zeichnungen von Vater und Sohn Holbein vgl. FALK 1979, S. 85, Kat. Nr. 182 (Entwurf für die Nothelfer-Darstellung im Innern), bzw. C. MÜLLER 1996, S. 69–71, Kat. Nr. 96f (Fassade); siehe auch S. 80, Anm. 57. In Luzern dürfte auch das Bildnis eines 22jährigen Mannes, heute im Metropolitan Museum of Art, New York, entstanden sein, der als Benedikt von Hertenstein, Sohn des Luzerner Schultheißen und Holbein-Auftraggebers, identifiziert worden ist. Zu diesem ins Jahr 1517 datierten Gemälde, das das Monogramm »HH« trägt, siehe auch S. 116–119, 459f.

<sup>21</sup> Staatsarchiv Luzern, PA 9/12, Lukas-Bruderschaftsbuch, S. 13. Zu den Problemen um eine Datierung des Bruderschaftsbuchs vgl. Dora F. RITTMAYER, *Geschichte der Luzerner Silber- und Goldschmiedekunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Luzern. Geschichte und Kultur, III, 4), Luzern o. J. [1941], S. 5f.

<sup>22</sup> Vgl. HERMANN/HESSE 1993, S. 173–186, und HESSE 1999, S. 19–21, 172–183.

<sup>23</sup> Staatsarchiv Luzern, COD 8790, Umgeldbuch 1517, fol. 20v.

<sup>24</sup> Staatsarchiv Luzern, COD 4390, Neunerbuch, Protokoll des Neunergerichtes 1470–1532, S. 682.

<sup>25</sup> Wie BUSHART 1977 nachweisen konnte, malte Hans Holbein d. Ä. sein monumentales Spätwerk, den 1519 datierten »Lebensbrunnen«, heute im Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon, für den Augsburger Patrizier Georg Königsberger und dessen Frau Regina Arzt; siehe auch S. 68.

<sup>26</sup> Staatsarchiv Luzern, COD 8810, Umgeldbuch 1519, fol. 14r.

<sup>27</sup> Staatsarchiv Luzern, COD 8810, Umgeldbuch 1519, fol. 14v bzw. 20v.

Die seit Theodor von LIEBENAU, *Das Alte Luzern. Topographisch-kulturgeschichtlich geschildert*, Luzern 1881, S. 69f, mit den auf Holbein bezogenen Zahlungen in Verbindung gebrachte Eintragung im Umgeldbuch vom 2. April 1519 erfolgte ohne Namensnennung: »Item i lb [Pfund] v sh [Schilling] dem Maler von eim panerschafft zu malen« (Staatsarchiv Luzern, COD 8810, Umgeldbuch 1519, fol. 17r). Da ein Bezug zu einer weiteren Zahlung in gleicher Sache, die Holbein ausdrücklich nennen würde, nicht hergestellt werden kann, andererseits die Kopie des Mitgliederverzeichnisses der Luzerner Lukasbruderschaft zahlreiche andere Maler außer »Holbein« nennt, ist eine Identifikation des hier tätig gewordenen Künstlers nicht möglich.

<sup>28</sup> Dennoch ist nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen, daß sich ein Teil der nachfolgend aufgeführten Archivalien auf den älteren Holbein bezieht, solange dessen Verbleib zwischen 1514 und seinem Tod im Jahre 1524 nicht lückenlos nachzuweisen ist.

<sup>29</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Zunftarchive, Himmelszunft, Rotes Buch, fol. 46r.

<sup>30</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Zunftarchive, Himmelszunft 11, Rechnungsbuch I, 1447–1611 (Seckelmeister-Rechnungen), fol. 41r.

<sup>31</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Zunftarchive, Himmelszunft 11, Rechnungsbuch I, 1447–1611 (Seckelmeister-Rechnungen), fol. 41v.

<sup>32</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Protokolle, Öffnungsbücher 7, 1490–1530, fol. 182r.

<sup>33</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Ratsbuch, P 1 (1486–1520), fol. 94.

<sup>34</sup> Das Geburtsdatum des ersten Kindes aus der Ehe Holbeins mit Elsbeth Binzenstock, des Sohnes Philipp, ist nicht überliefert; es wird meist um 1521 oder 1522 angenommen.

Wie Gerhard WEILANDT, *Die Ulmer Künstler und ihre Zunft*; in: *AK Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1993, S. 372f, am Beispiel Ulms zeigen konnte, wurde die kostenfreie Bürgeraufnahme häufig auch Angehörigen von Berufen gewährt, die man vermehrt in der Stadt ansiedeln wollte.

<sup>35</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv A 54, Schultheißengericht der mehreren Stadt, Urteilsbücher 1519–21, fol. 198r.

Der aus Bamberg stammende Michel Schuman war selbst erst am 22. April 1520 Zunftmitglied geworden (Staatsarchiv Basel-Stadt, Zunftarchive, Himmelszunft, Rotes Buch, fol. 46r).

<sup>36</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Bischöfliche Hofamtsrechnungen, September 1520. Dieses Dokument im Archiv Pruntrut habe ich nicht im Original einsehen können; vgl. REINHARDT 1982, S. 258.

<sup>37</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Zunftarchive, Safranzunft 67, Rechnungsbuch II (Jahresrechnungen), 1515–34, S. 60, 63; vgl. Lucas WÜTHRICH, *Zwei Arbeiten von Hans Holbein d. J. für die Basler Safranzunft*; in: *ZAK* 32 (1975), S. 232–234.

<sup>38</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Finanzakten N 5.3, Denkbüchlein des Dreieramts 1516–30, S. 222.

Die Gesamtsumme findet sich auch in der Jahresrechnung 1522/23, fol. 25v, und in der Fronfastenrechnung 1522/23, dokumentiert (beide im Staatsarchiv Basel-Stadt, Finanzakten H, Jahres- und Fronfastenrechnungen 1522/23); vgl. BAER 1932/71, S. 591.

Aus Anlaß des Vertragsabschlusses wurde ein Festmahl abgehalten, dessen Kosten in den Wochenrechnungen 1521/22, *Viti et Modesti* (Staatsarchiv Basel-Stadt, Finanzakten G 13, Wochen-Ausgabenbücher, 1510–21, S. 734), d. h. unter dem 15. Juni 1521, festgehalten sind: »Item V s. [Schilling] VI d. [Pfennig] verzert, do man den nuwen sal zuo molen verdingt hat.«

<sup>39</sup> Vgl. BAER 1932/71, S. 531–569, 579–608, 765–776.

<sup>40</sup> BAER 1932/71, S. 530–608, 765–776; C. MÜLLER 1996, S. 85–93 Kat. Nr. 123–136.

<sup>41</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 2, S. 5–8.

<sup>42</sup> »Meinen Gruß, Hochgeehrter. Infolge deines Grußes, den du mir durch Olpeius [Holbein] übermittelst hast, geht es mir besser. Denn er war ausführlich und kam von einem Freund und vermittels eines befreundeten Mannes.« Vgl. ALLEN/ALLEN 1906/58, Bd. 5, S. 349f, Nr. 1397:1–3; *Collected Works of Erasmus* 1974/94, Bd. 10, S. 109–111, Nr. 1397:1–3. Vgl. auch Hans KOEGLER, *Hans Holbein d. J. und Dr. Johann Fabri*; in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 35 (1912), S. 379–384; *Chamberlain* 1913, Bd. 2, S. 330–332.

Ein nicht weiter bekannter Student Severinus Olpeius ist nur für das Jahr 1527 in Basel dokumentiert und hielt sich zumindest 1526/27 nachweislich in Krakau auf; vgl. BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 3, S. 32. Dennoch ist es nicht völlig auszuschließen, daß es sich bei dem von Erasmus »Olpeius« genannten Überbringer des Briefes aus Konstanz um Severinus und nicht um Hans Holbein gehandelt hat.

<sup>43</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 1, S. 104–109.

<sup>44</sup> Von den drei erhaltenen Erasmus-Porträts aus dieser Zeit (siehe S. 171–184, 439, 456–458, 460f) ist das in Privatbesitz (zur Zeit als Leihgabe in der National Gallery in London) »IOANNES HOLBEIN« signiert und ins Jahr 1523 datiert. Die einander nah verwandten Bildnisfassungen des schreibenden Gelehrten im Baseler Kunstmuseum und im Louvre sind zwar nicht bezeichnet oder datiert, doch läßt sich ihre Entstehung dank des auf dem Baseler Bild noch lesbaren Textes, an dem Erasmus arbeitet, zeitlich einordnen. Der Maler läßt ihn die Anfangszeilen seines Kommentars zum Markus-Evangelium schreiben, den Erasmus am 1. Dezember 1523 vollendete; siehe auch S. 179.

Zu den Kontakten des Erasmus nach England vgl. auch J. B. TRAPP, *Erasmus and his English friends*; in: *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 12 (1992), S. 18–44.

<sup>45</sup> »Wie es bei den Alten [in der Antike; JS] viele gab, so gehören heute bei den Deutschen zu den Ersten die berühmten [Maler; JS] Albrecht Dürer in Nürnberg, in Straßburg Johannes Baldung, in Sachsen Lucas Cranach, bei den Raurikern [in Basel; JS] Johannes Holbein, der zwar in Augsburg geboren worden ist, aber schon lange Bürger von Basel ist, der von unserem ERASMUS von Rotterdam im vergangenen Jahr zwei sehr gelungene Bilder malte, wofür wir ihm sehr dankbar sind, die später nach England geschickt wurden. Wenn aber die Malerei bei den Unsrigen so hoch geschätzt würde wie einst bei den Griechen und Römern, könnten sie zweifellos, nachdem ihnen die Hoffnung auf Ruhm und Vorteil vor Augen gestellt worden ist, mit größerem Eifer leicht zur Vollkommenheit ihrer Kunst gelangen.« Beatus RHENANUS, *Emendationes zu Plinius' Naturalis Historia*, Basel (Johannes Froben) 1526, S. 29f; A. HORAWITZ, *Kunstgeschichtliche Miscellen aus deutschen Historikern*; in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 8 (1873), S. 128; REINHARDT 1981, S. 57, Anm. 29, mit dem Hinweis, daß der Rhenanus-Kommentar schon im Jahre 1524 verfaßt worden sein muß.

<sup>46</sup> In seinem Brief vom 29. August 1526 an den Antwerpener Stadtschreiber Pieter Gillis erwähnte Erasmus sein Bildnis erneut, und dieses Mal ist aus dem Zusammenhang eindeutig zu schließen, daß Holbein es ausgeführt hatte; siehe S. 20.

<sup>47</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 3, S. 427–431.

- <sup>48</sup> Warham erhielt vermutlich das heute in Privatbesitz befindliche Bildnis, denn als er sich seinerseits 1527 von Holbein porträtieren ließ, legte der Künstler diesem vielleicht als Gegengeschenk für Erasmus bestimmten Gemälde die Komposition jenes Bildes von 1523 zugrunde; vgl. S. 286.
- <sup>49</sup> »Erlauchter Bischof, ich nehme an, daß dir ein Bild zugestellt worden ist, das ich dir geschickt habe, damit du irgend etwas von Erasmus besitzt, wenn Gott mich von hier abberufen hat.« Vgl. ALLEN/ALLEN 1906/58, Bd. 5, S. 534–536, Nr. 1488:1–2; COLLECTED WORKS OF ERASMUS 1974/94, Bd. 10, S. 365–367, Nr. 1488:3–5.
- <sup>50</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 3, S. 90–94.
- <sup>51</sup> »Neulich wiederum habe ich den Erasmus nach England geschickt, zweimal gemalt von einem recht gewandten Künstler. Dieser hat auch ein Bild von mir nach Frankreich gebracht.« Vgl. ALLEN/ALLEN 1906/58, Bd. 5, S. 468–471, Nr. 1452:40–42; COLLECTED WORKS OF ERASMUS 1974/94, Bd. 10, S. 277–280, Nr. 1452:43–45.  
Erasmus' Feststellung in seinem Brief an Pirckheimer, »Is me detulit pictum in Galliam«, ist der einzige schriftliche Hinweis auf die Reise, die Holbein 1523/24 nach Frankreich unternommen haben muß und die vielfältige stilistische Spuren im Werk des Künstlers hinterlassen hat; siehe auch S. 191–223. Vermutlich wollte sich Holbein mit dem Bildnis des schreibenden Erasmus dem französischen König Franz I. empfehlen, der in diesen Jahren bemüht war, den großen Gelehrten nach Paris zu ziehen. Erasmus lehnte zwar höflich ab, widmete dem König aber seinen Kommentar des Markus-Evangeliums – just jenen Text also, bei dessen Niederschrift er auf seinem Porträt in Basel gezeigt wird.
- <sup>52</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 2, S. 430f.
- <sup>53</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Missiven A 28, fol. 103r–104r.
- <sup>54</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Finanz G 14, Wochen-Ausgabenbuch, 1521–29, S. 656.
- <sup>55</sup> Bereits im Jahre 1525 hatte der Baseler Rat seine schon zuvor bestehende Schutzherrschaft über eine Reihe von Groß- und Kleinbaseler Klöstern, darunter auch des Klarissenkonvents St. Clara, erweitert und städtische Pfleger eingesetzt, denen von nun an die Verwaltung des Klosters unterstand; vgl. Emil DÜRR [Hg.], Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation in den Jahren 1519 bis Anfang 1534, Bd. 1, Basel 1921, S. 217, Nr. 372; J. SCHWEIZER, Aus der Geschichte der Basler Kartaus. Eine Darstellung in Wort und Bild, Basel 1935 (=113. Neujahrsblatt der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnütigen), S. 39f. Auf dieser Rechtsgrundlage erfolgte auch die Zahlungsanweisung an Brid Seylerin aus Muttentz und an Margrethe, die Frau des Brunnenknechts des Klosters.
- <sup>56</sup> Der Umstand, daß der Rat sich der Versorgung des Kindes annimmt, spricht entschieden gegen die Annahme, es sei ein uneheliches Kind Holbeins gewesen; vgl. GERZ-VON BÜREN 1969, S. 79f, die auch die Möglichkeit erwog, daß es sich bei der gerichtlich erzwungenen Zahlung von acht Pfund an Elisabeth Schuman im Jahre 1520 (siehe S. 16f) um Unterhaltszahlungen für einen weiteren außerehelichen Holbein-Sprößling gehandelt haben könnte. Bei seinem Tode im Jahre 1543 hinterließ Holbein in London tatsächlich zwei uneheliche Kinder, wie sein Testament bezeugt; siehe S. 27.
- <sup>57</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Klosterarchive, St. Clara Q 1, Rechnungen 1526, fol. 132v.
- <sup>58</sup> Den Hinweis auf diesen entlegen von GERZ-VON BÜREN 1969, S. 79f, publizierten Rechnungsbeleg verdanke ich Jeanne Nuechterlein, York.
- <sup>59</sup> Siehe S. 23.
- <sup>60</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 2, S. 99–101.
- <sup>61</sup> »Der Überbringer ist der, welcher mich gemalt hat; ich will Dich nicht damit belasten, ihn [bei anderen; JS] zu empfehlen, wenn er auch ein ausgezeichnete Künstler ist. Falls er wünscht, den Quintin [Massys] zu sehen, und Du keine Zeit hast, ihn hinzuführen, so kannst Du ihm das Haus durch einen Diener zeigen lassen. Hier frieren die Künste. Er will nach England gehen, um dort einige Angeloten [englische Goldmünzen; JS] zusammenzukratzen. Ihm kannst Du, wenn Du willst, Briefe mitgeben.« Vgl. ALLEN/ALLEN 1926, Bd. 6, S. 392, Nr. 1740:20–25.
- <sup>62</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 2, S. 456–459.
- <sup>63</sup> »Dein Maler, liebster Erasmus, ist ein wunderbarer Künstler. Ich fürchte nur, daß er England nicht so fruchtbar und ergiebig antreffen wird, wie er erhofft. Indessen, daß er es doch nicht vollkommen ertraglos findet, dafür will ich sorgen, soweit ich kann.« Vgl. ALLEN/ALLEN 1926, Bd. 6, S. 443, Nr. 1770:71–74.
- <sup>64</sup> ROWLANDS 1985, S. 222f, Kat. Nr. L. 10; C. MÜLLER 1996, S. 106–108, Kat. Nr. 157; Lesley LEWIS, The Thomas More group portraits after Holbein, Leominster 1998; sowie S. 276–280, 330f.
- <sup>65</sup> HINZ 1993, S. 74 mit Anm. 1.  
PÄCHT 1944, S. 138, identifizierte den Schreiber der Namens- und Altersangaben überzeugend als Nikolaus Kratzer, den Erzieher der More-Kinder, mit dem Holbein offenkundig auch im Zusammenhang mit den Arbeiten für Greenwich zu tun hatte (siehe S. 21) und dessen Bildnis, heute im Louvre, er 1528 malte (siehe S. 295–298, 461f).
- <sup>66</sup> Vgl. WILSON 1996, S. 162f. Zum Termin von Holbeins Rückkehr nach Basel siehe auch S. 336, Anm. 1.
- <sup>67</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 2, S. 455.
- <sup>68</sup> »Daß es mir doch noch einmal im Leben vergönnt wäre, meine liebsten Freunde zu sehen, die ich auf dem Bild, das Holbein mir gebracht hat, zu meiner größten Freude wenigstens erblickt habe.« Vgl. ALLEN/ALLEN 1934, Bd. 8, S. 273, Nr. 2211:76–79.
- <sup>69</sup> »Mit Worten kann ich kaum ausdrücken, Margareta Roper, Du Schmuck meines Britanniens, was für eine Freude ich in meinem Gemüte empfand, als mir der Maler Holbein die ganze Familie in so glücklicher Wiedergabe vergegenwärtigte, so daß ich, wenn ich persönlich anwesend gewesen wäre, nicht viel mehr gesehen hätte; ich hoffe oftmals, es möge mir zuteil werden, noch ein einziges Mal vor meinem letzten Tage diesen meinen liebsten Freundeskreis zu erblicken ... einen nicht geringen Teil dieses Wunsches erfüllte mir die begabte Hand des Malers. Alle habe ich erkannt, doch niemanden besser als Dich.« Vgl. ALLEN/ALLEN 1934, Bd. 8, S. 274, Nr. 2212:1–10.
- <sup>70</sup> E. M. NICHOLS, Paper on some works executed by Hans Holbein during his first visit to England 1526–1529; in: Proceedings of the Society of Antiquaries of London, 2. ser., 17 (1898), S. 132–145, brachte die Zahlungsbelege erstmals mit Holbein in Zusammenhang; zu den einzelnen Archivbeständen vgl. ANGLO 1969, S. 212–219, sowie FOISTER 1981, S. 30f, 218–233; DIES. 2001, S. 109–123; STARKEY 1991, S. 54–93.
- <sup>71</sup> ANGLO 1969, S. 215; FOISTER 1981, S. 44, 220–222; DIES. 2001, S. 109–123; STARKEY 1991, S. 69.
- <sup>72</sup> FOISTER 1981, S. 31, Anm. 4 und 5, zu den Zahlungsbelegen: Rechnungsbuch des Vorstehers des königlichen Haushalts Sir Henry Guildford (Public Record Office, E 36/227 [=BREWER 1872, S. 1394–1397, Nr. 3104]; Kostenaufstellung der Feierlichkeiten (Public Record Office, S. P. 2/Folio C ff. 321r–355v [=BREWER 1872, S. 1390–1392, Nr. 3097]; Rechnungsführung durch Richard Gibson, Serjeant of the Tents (Public Record Office, S. P. 1/41 ff. 235r–271v [=BREWER 1872, S. 1415, Nr. 3107]); Entwurf für die Rechnungsführung durch Richard Gibson (British Library, Edgerton MS. 2605, fol. 1r–14r); fragmentarische Zahlungsbelege, teils von der Hand Gibsons (Public Record Office, S. P. 1/41, fol. 211r–231v [=BREWER 1872, S. 1392f, Nr. 3098 (1–4)]); Zahlung für die Ausführung und den Transport des »plat of Tirwan« (Public Record Office, E 36/227, fol. 11r, 15r).
- Der Umstand, daß Hans Holbein in der Zeit seines ersten englischen Aufenthalts Bildnisse von Sir Henry Guildford, des Vorstehers des königlichen Haushalts, und von Nikolaus Kratzer, des königlichen Hofastronomen, anfertigte (siehe S. 286–291, 295–298, 466–468, 461f), just jenen Angehörigen des Hofes Heinrichs VIII. also, mit denen auch »Master Hans« bei seinen Arbeiten in Greenwich in engem Kontakt stand, spricht entschieden für dessen Identität mit Hans Holbein. Guildford war mit der Oberaufsicht über die Festvorbereitungen betraut und zahlte dem Künstler seinen Lohn aus, Kratzer lieferte die astronomischen bzw. astrologischen Vorgaben für die Bemalung der Decke des Festsalles, die über der vom Meer umgebenen Erde das Himmelszelt mit Sonne, Mond und den Sternkreiszeichen zeigte; vgl. ANGLO 1969, S. 217–219; FOISTER 1981, S. 222–232; DIES. 2001, S. 109–123; STARKEY 1991, S. 68.  
FOISTER 1981, S. 226, DIES. 2001, S. 112, vermutete, daß Holbeins Holzschnittentwürfe für Sebastian Münsters »Instrument beider Lichten« von 1534 (vgl. C. MÜLLER 1997, S. 305f, Kat. Nr. 116) eine Vorstellung vom Aussehen der Festsaaldecke in Greenwich geben könnten. Die astrologischen Dekorationen von 1527 entsprachen übrigens denen bei früheren Festveranstaltungen am Tudor-Hof wie beim Einzug Karls V. 1522 in London. Der damals für das Bildprogramm Verantwortliche, John Rastell, war auch im Jahre 1527 erneut beteiligt. Als Schwager von Thomas More mag er Holbein für diese künstlerische Mitarbeit herangezogen haben; vgl. FOISTER 1981, S. 226f.
- <sup>73</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv B 25, Schultheißengericht der mehrern Stadt, Fertigungsbücher 1528–31, fol. 11v.
- <sup>74</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 2, S. 440f.
- <sup>75</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 2, S. 58–60.
- <sup>76</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Kirchen-Akten A 2, Religionssachen 1530–16. Jh., fol. 57b (sic!) r; vgl. Eduard HIS, Holbeins Verhältnis zur Basler Reformation; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 2 (1879), S. 158; BURCKHARDT-BIEDERMANN 1894, S. 81f; ROTH/DÜRR 1941, Bd. 4, S. 492, Nr. 547n; ROTH 1943, S. 30f.
- <sup>77</sup> Vgl. BAER 1932/71, S. 530–608, 765–776; C. MÜLLER 1996, S. 85–94, Kat. Nr. 137f.
- <sup>78</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Finanzakten H, Jahresrechnungen 1530/31, fol. 25r.
- <sup>79</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Finanzakten Y 3. 2., Abrechnungen des Stadtwechsels mit dem Dreieramt 1526–33, fol. 92r, 93r.  
Die Abrechnungen des Stadtwechsels mit dem Dreieramt der Jahre 1529–63 (Staatsarchiv Basel-Stadt, Finanzakten Y 3. 3., unfoliiert) enthalten den undatierten Eintrag »Item ussgeben dem Holbein LX gulden in mincz. fl. [Gulden] 60.«; vgl. BAER 1932/71, S. 592, der hierin keinen Auszahlungsbeleg, sondern lediglich eine dem Vertrag vom 6. Juli 1530 unmittelbar vorausgegangene Anweisung des Dreieramtes an die Stadtkasse sehen wollte.
- <sup>80</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv B 25, Schultheißengericht der mehrern Stadt, Fertigungsbücher 1528–31, fol. 207v.
- <sup>81</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv C 26, Schultheißengericht der mehrern Stadt, Vergichtbücher 1530–33, fol. 89v–90r.
- <sup>82</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Finanzakten H, Jahresrechnung 1531/32, fol. 25r (die rechte Hälfte des Textes mit dem Malernamen ist durch Wasserschaden unleserlich geworden); vgl. BAER 1932/71, S. 210f; REINHARDT 1982, S. 264 (hier der zitierte Wortlaut).
- <sup>83</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Finanzakten G 15, Wochen-Ausgabenbücher 1530–37, fol. 235 (»Item xvii lb [Pfund] x ß [Schilling] geben meister Hansen Holbein von beyd(en) uren

am Rhinthor zemalen.«), fol. 237 («Item xxvii lb [Pfund] x ʒ [Schilling] geben von den zweienn zeigern, hend und mon, an die uren zum Rinthor ze vergulden und umb das gold, so dartzu komenn ist.«).

<sup>84</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 1, S. 377. Vgl. auch DE VOCHT 1961.

<sup>85</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 1, S. 255f. Vgl. auch DE VOCHT 1961, S. 66–72.

<sup>86</sup> Conrad Wackers, genannt Goclenius, war ein enger Vertrauter des Erasmus, dem er bei seinem Weggang aus den Niederlanden die bedeutende Summe von 1960 Gulden anvertraute, die nach seinem Tod an Bedürftige in Brabant verteilt werden sollte; vgl. HARTMANN 1957, S. 9, 12f; DE VOCHT 1961, S. 76–78; GERLO 1969, S. 56, Anm. 33; BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 2, S. 109–111.

<sup>87</sup> Ob es sich bei einem der in diesem Briefwechsel genannten Bildnisse um das ins Jahr 1530 datierte Exemplar in der Galleria Nazionale, Parma, handelt (vgl. Lucia FARNARI SCHIANCHI, Luisa VIOLA, Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana, Mailand 1998, S. 36, Kat. Nr. 158), ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden; vgl. WOLTMANN 1876, S. 15f; TIETZE-CONRAT 1920, S. 12f; GERLO 1969, S. 56–60; Ute DAVITT ASMUS, Amor vincit omnia. Erasmus in Parma oder Europa in termini nostri; in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 34 (1990), S. 297–340.

Auch im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts erfreuten sich Holbeins Erasmus-Bildnisse außerordentlicher Popularität. Wiederholt wurde man daher in Basel bei Bonifacius und Basilius Amerbach vorstellig; siehe S. 38, 45, Anm. 43.

<sup>88</sup> «Unser Goclenius ist nicht nur bereit, sein Erasmus-Bildnis auf deine Bitte einem Maler in Mecheln zu schicken, sondern glaubt wohl auch, daß es dankbar aufgenommen würde, es dir zu schenken.« Vgl. CURTZE 1874, Sp. 538; DE VOCHT 1961, S. 72 (hier das lateinische Zitat); zum gesamten Vorgang auch WOLTMANN 1876, S. 15; REINHARDT 1979, S. 545f; DERS. 1982, S. 264; KOLDEWIJ 1988, S. 164.

<sup>89</sup> «Zum Zeichen dafür [der Dankbarkeit; JS] überlasse ich dir nun als Geschenk das Bild des Herrn Erasmus von Rotterdam von Hans Holbein, dem, wie die Kenner versichern, hervorragendsten Künstler auf diesem Gebiet, bildhaft und lebensecht dargestellt. Ich habe diese Lösung dem Auftrag an einen Maler aus Mecheln vorgezogen, einerseits um jede auch noch so kleine Gelegenheit nicht zu verfehlen, Dir meine Sympathie zu bezeugen, andererseits aus Furcht, daß es von jenem Maler verdorben würde, wie es oft der Fall ist, wenn ein Bild nach einem anderen kopiert wird. Denn, da kein Bild vollständig dem Original entspricht, weicht notwendigerweise ein Bild immer weiter von dem anderen ab.« Vgl. CURTZE 1874, Sp. 538f; DE VOCHT 1961, S. 77 (hier das lateinische Zitat).

<sup>90</sup> «Über das Alter, in dem Erasmus war, als sein Bildnis gemalt wurde, kann ich momentan nichts Genaues sagen, aber ich werde in Kürze erreichen, daß dir alles bekannt ist.« Vgl. CURTZE 1874, Sp. 539 (hier das lateinische Zitat); DE VOCHT 1961, S. 80f.

<sup>91</sup> «Ich weiß nicht, wie ich es aufnehmen soll, daß du beschlossen hast, das Bild des Erasmus zurückzuschicken. Sei aber überzeugt davon, daß es mir von nun an immer sehr unlieb sein wird. Denn so oft ich es ansehen werde, wird mir dieser Gedanke aufsteigen, daß es von Dantiscus zurückgewiesen worden ist. Was mich dabei tröstet, ist, daß ich zu Holbein in so enger Freundschaft stehe, daß ich alles, was ich will, von ihm erreichen kann. Ja ich hoffe sogar, daß ich dir in Kürze ein in diesem Jahr gemaltes Bild verschaffen kann. Wenn dies dir mehr gefallen sollte, dann sollst du die Wahl haben, welches von beiden du behalten möchtest.« Vgl. CURTZE 1874, Sp. 539f; DE VOCHT 1961, S. 83 (hier das lateinische Zitat).

<sup>92</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Missiven A 30, 1529–35, fol. 73v.

<sup>93</sup> «Sie schieben dich als Patron vor, dem als einzigen ich – wie sie wissen – nichts abschlagen kann. So hat mir Holbein durch dich Briefe für England abgepreßt. Er saß dann jedoch über einen Monat in Antwerpen und wäre länger geblieben, wenn er Dumme gefunden hätte. In England hat er die getäuscht, denen er empfohlen war.« Vgl. ALLEN/ALLEN 1941, Bd. 10, S. 193, Nr. 2788:44–47, und AMERBACHKORRESPONDENZ 1953, Bd. 4, S. 204.

<sup>94</sup> Holbein dürfte vor dem 26. Juli 1532 in London gewesen sein, denn dieses Datum erscheint auf seinem Bildnis eines Mitglieds des Londoner Stalhofs (des sogenannten »Hans von Antwerpen«), heute in der Royal Collection, Windsor Castle; vgl. ROWLANDS 1985, S. 81, 95f, 136f, Kat. Nr. 36.

<sup>95</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Himmelzunft, Rothes Buch, fol. 214 und 214v.

<sup>96</sup> FOISTER 1981, S. 32, verwies auf einen um 1534 oder kurz zuvor entstandenen Zahlungsbeleg über 20 Schilling »To Hance, painter, for painting the same Adam and Eve« (Public Record Office, S. P. 1/88, fol. 115r [=James GAIRDNER [Hg.], Letters and papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII. Preserved in the Public Record Office, the British Museum and elsewhere in England, Bd. 7, London 1883, Reprint Vaduz 1965, S. 615, 1668]). Es handelte sich dabei um eine verlorene Entwurfszeichnung, die »Hanse painter« als Subkontraktor des königlichen Goldschmieds Cornelis Hayes angefertigt hatte. Die Identität des Künstlers mit Hans Holbein d. J. erscheint wahrscheinlich, ist aber letztlich nicht beweisbar. Zur Diskussion der möglichen Rolle Anne Boleyns bei Holbeins Aufstieg am Hof vgl. E. W. IVES, The Queen and the painters: Anne Boleyn, Holbein and Tudor royal portraits; in: Apollo 140, Nr. 389 (1994), S. 36–45.

<sup>97</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985–87, Bd. 1, S. 179f.

<sup>98</sup> Nicolai BORBONII VAN DOPERANI lingonensis ΠΑΙΔΑΓΩΓΕΙΟΝ, Lyon 1536, S. 28.

<sup>99</sup> »Über die Maler Hans Holbein und Georgius Reperdius. Gedicht VIII. Wer Parrhasius vereint mit Zeuxis sehen will, der muß von Britannien herbeirufen Hans Holbein und Georgius Reperdius aus der französischen Stadt Lyon.« Vgl. BORBONIUS 1538, S. 153.

Mit »Reperdius« ist der französische Maler und Kupferstecher Georges Reverdy gemeint, der in Lyon zwischen 1529 und 1557 tätig war; vgl. Marianne GRIVEL, Art. »Reverdy, Georges [Reverdino, Cesare]«; in: DicArt 26, S. 261.

<sup>100</sup> »Auf das Bild des Todes von dem berühmten Maler Hans. Gedicht CLVIII. Indem Maler Hans das Bildnis des Todes schuf, gab er den Tod mit soviel Kunstfertigkeit wieder, daß der Tod selbst zu leben schien, und er selbst hat sich den unsterblichen Göttern gleichgestellt durch dieses Werkes Glanz.« Vgl. BORBONIUS 1538, S. 427.

Zu Holbeins Bildern des Todes vgl. THE DANCE OF DEATH BY HANS HOLBEIN THE YOUNGER. A COMPLETE FACSIMILE OF THE ORIGINAL 1538 FRENCH EDITION OF LES SIMULACHRES & HISTORIQUES FACES DE LA MORT. With a new introduction by Werner L. Gundersheimer, New York 1971; C. MÜLLER 1997, S. 278–285, Kat. Nr. 104, 105.1–49; sowie jüngst PARSHALL 2001, S. 83–95.

<sup>101</sup> »Auf ein Bild von Hans, dem königlichen Maler bei den Briten, meinem Freund. Gedicht XXXVI. Einen schlummernden Knaben hatte mein Hans auf einer Elfenbeintafel gemalt, in der Art, wie Amor schläft. Als ich ihn sah, stutzte ich und glaubte, es sei Chaerinus, der meinem Herzen das Liebste ist. Ich trat näher, erglühte bald in wildem Feuer, doch als ich ihn küssen wollte – war da niemand.« Vgl. BORBONIUS 1538, S. 450. Zu diesem Bild und Bourbons Gedicht darauf zuletzt FOISTER 2002, S. 136.

<sup>102</sup> Dieses Holzschnitt-Bildnis zeigt Bourbon in Anlehnung an die Porträtzeichnung in der Royal Library in Windsor Castle (vgl. PARKER/FOISTER 1945/83, S. 46, 156, Kat. Nr. 37) gleichfalls schreibend und trägt die erläuternde Umschrift »NIC. BORBONIVS VANDOP/ANNO ÆTATIS. XXXII/1535« (vgl. auch C. MÜLLER 1997, S. 302, Kat. Nr. 112). Holzschnitt und begleitender Text fanden nicht nur in den »Nugae« von 1538 Verwendung, sondern bereits in Bourbons 1536 in Lyon erschienenem »Paidogoeion«.

<sup>103</sup> »Der Dichter Nicolaus Borbonius über sein Bild. Des Leibes Bild stellt der Maler oft kunstvoll dar, die Gestalt des Geistes kann durch keine Kunst abgemalt werden. Sterbliche Leiber siehst du mit dem körperlichen Auge, Mensch: Die Herzen sind Gott allein bekannt.« Vgl. BORBONIUS 1538, unpaginierter Schlußseite.

<sup>104</sup> »Über den unvergleichlichen Maler Hans Holbein. Gedicht XII. Während Hans' göttliches Genie meine Züge wiedergibt auf einem Gemälde mit rascher, kundiger Hand, habe ich ihn unterdessen so in einem Gedicht gemalt: Hans war, als er mich malte, größer als Apelles.« Vgl. BORBONIUS 1538, S. 338.

<sup>105</sup> »Das Gedicht des Lyoneser Dichters Nicolaus Borbonius Vandoperanus an den Leser. Als Apelles neulich im Elysium umherschweifte, waren dort auch Zeuxis und sein Gefährte Parrhasius. Diese beiden redeten sehr viel, aber er war währenddessen betrübt und schweigsam. Seine Gefährten wunderten sich, mahnten und drängten ihn zu sprechen. Seufzend aus tiefster Brust sagt der Mann aus Kos: Ihr kennt die Kunde nicht, die jüngst von der Oberwelt (wäre sie doch falsch!) in die Unterwelt (zu den stygischen Häusern) drang; daß es nämlich heute einen Sterblichen gebe, der zeigt, daß wir, ich und ihr, nichts gewesen sind, der deutlich macht, daß wir nur dem Namen nach Maler und daß alle vor ihm Stümper in der Malerei gewesen sind. Holbein heißt der Mann, der unsere Namen zu unbedeutenden macht aus berühmten und zu fast nichts. Solche Klage wird bei den Abgeschiedenen vorgebracht, und ich meine, daß sie sich zu Recht so beklagen können. Denn wenn einer das Bild sieht, das Hans Holbein gemalt hat, er, die erste Zierde seiner Kunst, dann mag er gleich ausrufen: Gott hat das Wunderding hervorbringen können, das ich sehe: Menschenhände haben das nicht vermocht. Diese heiligen Bilder sind das Werk eines so großen Künstlers, bester Leser, daß es deine Bewunderung verdient. Es wird von Nutzen sein, den Geist mit dieser heilsamen Malerei ergötzt zu haben, die dir die göttlichen Geschichten darstellt. Alles, was Moses in seinem geheimnisvollen Buch überliefert hat, und so viele andere Propheten, von Gott getriebenes Volk, das wird auf diesen Bildern von Hans gezeigt, und dabei steht ein lateinischer Text zur Auslegung der Ereignisse. Lies das. Fort mit dem Liebhaber des entführten Ganymed [Jupiter; JS]! Fern seien die schändlichen Heimlichkeiten der Göttin von Zypern [Venus; JS]!

Desselben Dichters Borbonius Distichon.

Fremder, willst du Bilder sehen, die dem Leben gleichen? Schau dieses Werk von Holbeins Hand an.

Auf Lateinisch heißt dasselbe fast wörtlich:

Willst Du Bilder sehen, Fremder, die völlig dem Leben gleichen? Sieh dieses edle Werk von Holbeins [wörtlich: des Glücklichen] Hand.«

Vgl. ICONES HISTORIARUM VETERIS TESTAMENTI, AD VIUUM EXPRESSÆ... LYON 1539. DER LATEINISCHE TEXT HIER ZITIERT NACH ICONES HISTORIARVM VETERIS TESTAMENTI, AD VIUUM EXPRESSÆ, EXTREMÁQUE DILIGENTIA EMENDATIORES FACTÆ, GALLICIS IN EXPOSITIONE HOMŒOTELEUTIS, AC VERSUUM ORDINIBUS (QUI PRIUS TURBATI, AC IMPARES) SUO NUMERO RESTITUTIS, LYON 1547, FOL. A2R–A2V (VGL. AUCH HENRY GREEN [HG.], HOLBEIN'S ICONES HISTORIARUM VETERIS TESTAMENTI. A PHOTO-LITH FACSIMILE REPRINT FROM THE LYONS EDITION OF 1547, MANCHESTER/LONDON 1869).

Vgl. MIEDEMA 1996, Bd. 3, S. 129f; C. MÜLLER 1997, S. 285–301, Kat. Nr. 106–108.1–91.

<sup>106</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 1, S. 360f.

<sup>107</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 3, S. 266–268.

- <sup>108</sup> British Museum, London, Ms. Cotton, Vitellius B XIV 276 (=James GAIRDNER [Hg.], Letters and papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII. Preserved in the Public Record Office, the British Museum and elsewhere in England, Bd. 13, 2, London 1893, Reprint Vaduz 1965, S. 70f, Nr. 179); vgl. CHAMBERLAIN 1913, Bd. 2, S. 152f; FOISTER 1977, S. 3, 42. Wie FOISTER 1981, S. 36, 286, darlegte, stammt die Jahresangabe »1538« von anderer Hand und ist daher für die Datierung des Schreibens ohne Belang.
- <sup>109</sup> FOISTER 1981, S. 33 mit Anm. 21, zu den entsprechenden Rechnungsunterlagen.
- <sup>110</sup> Vgl. CHAMBERLAIN 1913, Bd. 2, S. 150f; REINHARDT 1982, S. 267.
- <sup>111</sup> FOISTER 1981, S. 35, mit Anm. 30, zu den entsprechenden Rechnungsunterlagen.
- <sup>112</sup> FOISTER 1981, S. 33f, mit Anm. 23, für die Angaben der entsprechenden diplomatischen Korrespondenzen.
- <sup>113</sup> Die Porträtaufnahme selbst hat sich nicht erhalten, wohl aber das sicher erst nach der Rückkehr aus Brüssel in London entstandene, lebensgroße Bildnis der Christina von Dänemark, heute in der National Gallery, London; vgl. ROWLANDS 1985, S. 145, Kat. Nr. 66.
- <sup>114</sup> Edinburgh, Advocates' Library, Balcarres MSS., Bd. 2, Nr. 20; vgl. CHAMBERLAIN 1913, Bd. 2, S. 344; REINHARDT 1982, S. 266; René CUÉNOT, Hans Holbein et la cour de Lorraine; in: Pays lorrain 78 (1997), S. 133f.
- <sup>115</sup> CHAMBERLAIN 1913, Bd. 2, S. 150; FOISTER 1981, S. 33; REINHARDT 1982, S. 266.
- <sup>116</sup> James GAIRDNER (Hg.), Letters and papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII. Preserved in the Public Record Office, the British Museum and elsewhere in England, Bd. 13, 1, London 1892, Reprint Vaduz 1965, S. 414, Nr. 115 (65); vgl. CHAMBERLAIN 1913, Bd. 2, S. 142; FOISTER 1981, S. 36; REINHARDT 1982, S. 266.
- <sup>117</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Rechnungsbuch des Schaffners des Predigerklosters Matthäus Steck; vgl. HIS 1870, S. 131 (hier der zitierte Wortlaut); HARTMANN 1957, S. 27; REINHARDT 1981, S. 68; DERS. 1982, S. 266.
- <sup>118</sup> »Kürzlich kam Johannes Holbein aus England nach Basel. Er rühmte den glücklichen Zustand jenes Königreichs sehr und wird nach Ablauf einiger Wochen wieder dorthin zurückkehren. Darum, wenn du etwas hast, das von dir in den letzten Wochen im Trubel der Geschäfte vergessen worden ist, so melde es mir; ich will sehen, daß alles besorgt wird.« Staatsarchiv Zürich, Briefsammlung des Antistialarchivs, VIII; vgl. HEGNER 1827, S. 246; HIS 1870, S. 131; REINHARDT 1982, S. 266.
- <sup>119</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Ratsbücher M 8, Bestallungsbücher 1509–98, S. 35–37.
- <sup>120</sup> D. T., Art. »David, Jacob«; in: AKL 24 (2000), S. 433.
- <sup>121</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Missiven A 31 a, 1545–47, S. 1012–1019.
- <sup>122</sup> FOISTER 1981, S. 35 mit Anm. 27 (mit den Angaben der entsprechenden Archivalien), S. 45.
- <sup>123</sup> Bei dem Bildnis Edwards handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das heute in der National Gallery of Art, Washington, verwahrte Gemälde; vgl. AK HANS HOLBEIN. EDWARD VI. ALS KIND. EIN WIEDERSEHEN, Katalog von Meinolf Trudzinski, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, 2000.  
Wie FOISTER 2002, S. 133–135, 143, kürzlich zeigen konnte, gibt es von der Hand des englischen Humanisten John Leland, mit dem Holbein in den 1530er Jahren in engerem Kontakt stand (siehe auch S. 26), ein Lobgedicht auf dieses Gemälde, das ausdrücklich Hans Holbein als Künstler nennt: »In effigiem Eadeardi principis incomparabilis/Intentis quoties oculis vultumque coloremque/Aspicio laetum dive edoarde tuum:/ Expressam toties videor mihi cernere formam/Magnanimi patris, quo nitet ore tui./ Immortalis decus pictorum holbenus amoenam/Pinxit opus rara dexteritate manus.« (Auf ein Bild des unvergleichlichen Fürsten Edward. Immer, wenn ich mit aufmerksamen Augen dein heiteres Antlitz und deine blühende Farbe anschau, göttlicher Edward, meine ich, die Gestalt deines edlen Vaters dargestellt zu sehen, mit dessen Aussehen es prangt. Holbein, die unsterbliche Zierde der Maler, hat das liebliche Werk gemalt mit seltener Gewandtheit der Hand). Dieses Gedicht ist in einem Manuskript enthalten, das John Stow bald nach Lelands Tod 1552 u. a. nach zu Lelands Lebzeiten unveröffentlichten Gedichten angelegt hatte. Dieses befindet sich heute in der Bodleian Library in Oxford, Ms. Tanner 464 iv, und enthält weitere Gedichte, die Bilder preisen, als deren Verfertiger Holbein genannt wird; vgl. FOISTER 2002, S. 129–150: Auf fol. 33v findet sich folgendes Gedicht auf ein Erasmus-Bildnis Holbeins: »In effigiem Desiderii E/Est mira effigies haec immortalis Erasmi/Cui debet musas Theutona terra bonas/Holbenus pictor quo non illustrior alter/Exhibuit rarae sedulitatis opus.« (Auf ein Bild des Desiderius E[rasmus]). Dies ist ein wunderbares Bild des unsterblichen Erasmus, dem das deutsche Land gute Werke der Gelehrsamkeit verdankt. Der Maler Holbein, der hervorragendste von allen, hat das Werk seltenen Eifers geschaffen). Auf fol. 36v wird ein Bildnis des Philipp Melanchthon beschrieben: »In effigiem Melanchtonis/Quae cernis tantum non viva Melanchtonis ora/Holbenus pinxit. Bella tabella nitet.« (Auf ein Bild Melanchthons. Was du siehst, Melanchthons fast lebendige Gesichtszüge, hat Holbein gemalt. Das hübsche Bild sieht gut aus). Hierzu siehe auch S. 332. Auf fol. 64r folgt ein Lobgedicht auf ein Bildnis Heinrichs VIII.: »Inscriptio pictae tabellae/Fertur Alexander pictorem magnum Apellem/Unum nitido constituisse sibi/ Henrici effigies octavi poscit et ipsa/Holbenae pingi dexteritate manu.« (Inscript des gemalten Bildes: Alexander soll den großen Maler Apelles allein für sich eingesetzt haben. Das Bild Heinrichs VIII. verlangt ebenfalls, nur durch die Geschicklichkeit von Holbeins Hand gemalt zu werden).
- <sup>124</sup> Vgl. CHAMBERLAIN 1913, Bd. 2, S. 176; REINHARDT 1982, S. 267.  
Ein Brief des französischen Gesandten in Dürren vom 1. September 1539 an Franz I. bestätigt den Vorgang, ohne den Namen des Künstlers zu nennen; vgl. REINHARDT 1982, S. 267. Das auf Pergament gemalte Bildnis der Anna von Kleve im Louvre, Paris, ist bis vor kurzem als Zeugnis dieser Dürer-Porträtsitzungen betrachtet worden. Da bei seiner gemälde-technologischen Untersuchung Paussspuren entdeckt worden sind, dürfte es – ähnlich wie das Londoner Bildnis der Christina von Dänemark – erst in Holbeins Atelier in London entstanden sein; vgl. ROWLANDS 1985, S. 145f, Kat. Nr. 67; AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, S. 52–64, 76f, Kat. Nr. 5. Heinrich VIII. wurden zur Entschlußfassung in seinen Heiratsprojekten vermutlich die direkt vor dem Modell entstandenen Zeichnungen vorgelegt.  
Zu den Bildnissen bzw. Bildniszeichnungen von Ehecandidateinnen Heinrichs VIII. vgl. jüngst Retha M. WARNICKE, The marrying of Anne of Cleves. Royal protocol in Tudor England, Cambridge 2000, S. 86, 93 (Porträt der Amelia von Kleve), 86, 88–93, 256, 265 (Anna von Kleve), 53 (Anne von Lothringen), 50f, 137 (Christina von Dänemark), 52 (Louise von Guise), 138 (Jane Seymour).
- <sup>125</sup> Staatsarchiv Bern, Ratsmanual der Stadt Bern, Nr. 274, S. 143; vgl. HIS 1870, S. 133.
- <sup>126</sup> HIS 1870, S. 133, Anm. 54.
- <sup>127</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv A 61, Schultheißengericht der mehrern Stadt, Urteilbücher 1539–41, S. 383–385; vgl. HIS 1870, S. 134f (hier der gesamte Wortlaut); REINHARDT 1982, S. 268.
- <sup>128</sup> Staatsarchiv Bern, Ratsmanual der Stadt Bern, Nr. 274, S. 134; Deutsches Spruchbuch, KK, 303; vgl. HIS 1870, S. 135f (hier der gesamte Wortlaut); REINHARDT 1982, S. 268.
- <sup>129</sup> FOISTER 1981, S. 36 mit Anm. 37.
- <sup>130</sup> Der Holzschnitt orientiert sich weitgehend an der Bildniszeichnung Wyatts in Windsor Castle, vgl. PARKER/FOISTER 1983, S. 53f, 157, Kat. Nr. 64.
- <sup>131</sup> »Auf ein Bildnis des Thomas Wyatt. Holbein, durch seine glänzende Malkunst der Größte, hat sein Bild mit den Mitteln des Malers dargestellt. Doch kein Apelles wird das glückliche Genie und den Geist Wyatts darstellen [können].« Vgl. John LELAND, Naeniae in mortem Thomae Viati equitis incomparabilis, London 1542, o. S.
- <sup>132</sup> Öffentliche Kunstsammlung, Basel, Inv. Nr. 319; siehe S. 178–184, 439.  
Nachfolgend wird bei der erstmaligen Erwähnung von Gemälden der Holbein-Gruppe, die sich im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel befinden, in der Fußnote nur die Inventarnummer angegeben.
- <sup>133</sup> Rechnungsbuch der Erasmusstiftung, fol. 134r (Manuskript in der Öffentlichen Bibliothek Basel, Ms. C VIa 71 II); vgl. HARTMANN 1957, S. 15–17. Der hier genannte »bruder Jacob« ist offenbar mit dem »schulmeister, bruder jacob« identisch, der im September 1538 an dem Mahl zu Ehren Holbeins im Haus der Vorstadtgesellschaft »Zur Mägd« in der Baseler St. Johannis-Vorstadt teilgenommen hatte; vgl. HARTMANN 1957, S. 27.
- <sup>134</sup> HARTMANN 1957, S. 15–17; REINHARDT 1982, S. 259.
- <sup>135</sup> Daß Clauser nur als Vermittler bei diesem Ankauf tätig wurde, geht aus seinem Brief an Basilius Amerbach vom 16. April 1579 hervor (Öffentliche Bibliothek Basel, Ms. G II 16<sup>2</sup>, 159 [Altfoliierung] bzw. 124 [Neufoliierung]): »... die 6 krone(n) han ich angretz minem gfatter Schaffner Brunner vm(b) das Holbeinisch werck überantwort, die wyl er nütt minder nem(m)en wellen, ich weiß sunst gar wol das es grad das selbig ist, das er vor etwas zytten mine(m) vetter Jacob Clauser säligen gezeigt hatt vnd kein abgmöl darvon ist...«; vgl. auch LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 3.
- <sup>136</sup> Staatsarchiv des Kantons Zürich, YY 1, 7, fol. 59r.
- <sup>137</sup> FRETZ 1923, S. 205–220.
- <sup>138</sup> AMERBACHKORRESPONDENZ 1958, Bd. 5, S. 434 (»Porrò Brierferio scripsit, vt inprimis aulam armaturae militaris, tum (si fieri queat) alteram illam aulam curiae superiorem picturis Holbeini ornamentam, in qua plebiscita scisci solent, et aggerem diuae Clarae ad moenia architecto nostro et huius germano fratri commonstret.« [Weiter hat er an Brieffer geschrieben (dieser Brief ist nicht erhalten; JS), er solle vor allem das Zeughaus, dann, wenn möglich, jenen anderen Raum, den oberen, mit Bildern von Holbein geschmückten Rathaussaal, in dem gewöhnlich die Volksbeschlüsse gefaßt werden, und die Geschützschanze am Kloster St. Clara unserem Architekten und dessen leiblichem Bruder zeigen.])
- <sup>138a</sup> Paris, Archives nationales, Minutier central, CXXII, 1144. Die Entdeckung dieser bisher unbekanntens Namensnennung Holbeins ist Guy-Michel Leproux, Paris, zu verdanken, der mir großzügigerweise ihre Publikation an dieser Stelle gestattet hat.
- <sup>139</sup> London, Guildhall Library, Register book called »Beverly« of the Commissioner of London; vgl. ROWLANDS 1985, S. 122 (Faksimile und Umschrift des Testamenttextes).
- <sup>140</sup> REINHARDT 1982, S. 268; FOISTER 1981, S. 36 mit Anm. 38, mit Angaben zu den entsprechenden Archivalien.
- <sup>141</sup> Zu den archivalischen Nachrichten über Frau und Kinder nach 1543 vgl. HIS 1870, S. 137–152; REINHARDT 1982, S. 270f.
- <sup>142</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Missiven A 31, 1536–1545, fol. 493r; vgl. HIS 1870, S. 137 (hier der Wortlaut); REINHARDT 1982, S. 268.
- <sup>143</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv, K 10, Schultheißengericht der mehrern Stadt, Beschreibbüchlein, 1545–51, fol. 210r–213r; HIS 1870, S. 141–146 (hier der Wortlaut).



# »Holbein-Bilder« Entstehung und Kritik



# Holbein und Amerbach.

## Ein Sammler definiert das Werk des Malers

Am Anfang aller »Holbein-Bilder« steht der Name eines Sammlers: Basilius Amerbach (1533–91 [Abb. 13]). Seine Sammlung, Kern der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, seine am selben Ort bewahrten Inventare und seine darin enthaltenen Holbein-Zuschreibungen bilden bis heute das Fundament jeder Beschäftigung mit dem »Baseler«, dem »vorenghischen« Werk Hans Holbeins. Doch obwohl mittlerweile allgemein bekannt ist, daß die von Amerbach überlieferten Zuschreibungen erst Jahrzehnte nach der Entstehung der betreffenden Werke niedergeschrieben worden sind, obwohl vereinzelt immer wieder auf das Problem ihrer Verlässlichkeit hingewiesen wird, gilt bis heute als nicht zu hinterfragende Tatsache, daß das, was Basilius Amerbach als »Holbein« (oder, wenn stilistisch gar zu abweichend, als »frühen Holbein«) bezeichnet, auch Holbein ist. Wie ist dieses Phänomen zu erklären, vor allem aber: Wie sind Basilius' Inventarangaben tatsächlich zu bewerten?

Von keinem anderen deutschen Maler des Spätmittelalters oder der frühen Neuzeit ist ein vergleichbar umfangreicher Werkkomplex seit dem 16. Jahrhundert an seinem Entstehungsort erhalten geblieben wie von den Malerbrüdern Hans und Ambrosius Holbein in Basel. Immerhin über zwanzig Gemälde des jüngeren Hans (sowie vier seines älteren Bruders Ambrosius) gehören bis heute zum kostbarsten Besitz des Baseler Kunstmuseums.<sup>1</sup> Sie sind nicht etwa als zusammenhängender Werk-



13 Hans Bock d.Ä., Bildnis des Basilius Amerbach, Basel, Kunstmuseum

komplex eines erst nachträglich in seine Einzelteile zerlegten Großauftrags entstanden, sondern als selbständige Einzelarbeiten, die die Holbein-Brüder ab 1515 in Basel für die unterschiedlichsten Auftraggeber und die unterschiedlichsten Verwendungszwecke geschaffen hatten – Ambrosius bis zu seinem mutmaßlichen Tod 1519, Hans bis zur endgültigen Übersiedlung nach England im Jahre 1532. Vom Kapitel der Münsterkirche und dem Bürgermeister Basels spannt sich der Bogen der Besteller über die Buchdrucker und Gelehrten zu den wohlhabenden Handelskaufleuten und Bürgern der Stadt; sie orderten Werke, die wie die bemalten Orgelflügel (Tafel 74, Abb. 243–244),<sup>2</sup> die Altarflügel mit der Passion Christi (Tafel 42)<sup>3</sup> oder das Diptychon mit Christus im Elend und Schmerzensmutter (Tafel 25–26)<sup>4</sup> noch im Rahmen der traditionellen, religiös orientierten Kunstproduktion stehen, oder wie die Darstellung von Venus und Amor (Tafel 54)<sup>5</sup> oder »Lais Corinthiaca« (Tafel 53)<sup>6</sup> schon den neuen Typus des humanistisch inspirierten »Sammlerbildes« vertreten. Den Bedürfnissen der Zeit entsprechend finden sich zahlreiche Bildnisse; aber auch Werke der »angewandten Kunst« wie das Schulmeisterschild (Tafel 16–17)<sup>7</sup> oder die Devise des Verlegers Johannes Froben (Abb. 282)<sup>8</sup> sind innerhalb dieser vielfältigen Werkmischung anzutreffen. Diese bemerkenswerte Vielfalt verdankt sich bekanntermaßen der Herkunft aus der Kunstkammer der Baseler Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach (1495–1562), vor allem aber der seines Sohnes Basilius.<sup>9</sup> Bonifacius Amerbach hatte sich als junger Mann von Holbein porträtieren lassen (Tafel 24)<sup>10</sup> und später als Nachlaßverwalter des Erasmus von Rotterdam nachweislich das Baseler Bildnis des schreibenden Erasmus (Tafel 27)<sup>11</sup> (und offenbar noch ein weiteres Erasmus-Bildnis) in seinen Besitz gebracht,<sup>12</sup> doch erst sein Sohn und Erbe Basilius baute die heute noch als »Amerbach-Kabinett« berühmte Kunstkammer und Bibliothek auf,<sup>13</sup> die auch fünfzehn Bilder Hans Holbeins d. J. und drei Gemälde von Ambrosius umfaßte.<sup>14</sup> Basilius war es auch, der diese Sammlung systematisierte und inventarisierte<sup>15</sup> und der ihr schließlich in den Jahren 1578–81 mit einem Anbau an sein Baseler Wohnhaus »Zum Kaiserstuhl« einen eigenständigen Sammlungsbau errichtete.<sup>16</sup>

Doch das Amerbach-Kabinett wäre dank seiner erhaltenen Inventarverzeichnisse heute nur noch für Forschungen zur Frühgeschichte der Kunstsammlung oder der Geschmacksbildung von Interesse, wäre es wie so viele andere vergleichbare Kollektionen vergangener Jahrhunderte wieder aufgelöst und zerstreut worden. Dieses Schicksal schien auch dem Amerbach-Kabinett spätestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zu drohen, als der Großneffe Basilius Amerbachs, Basilius Iselin (1611–48) erstmals über die Möglichkeit eines Verkaufs nachdachte.<sup>17</sup> Die Sammlung war bis zu diesem Zeitpunkt unangetastet geblieben; sie war nach Basilius Amerbachs Tod allerdings auch nicht mehr vermehrt worden.<sup>18</sup> Spätestens im frühen 17. Jahrhundert waren die Baseler Holbein-Werke ins Visier bedeutender internationaler Sammler und damit des Kunstmarktes geraten. So ließ der große englische Holbein-Sammler Thomas Howard, Earl of Arundel (1585–1646), im Jahre 1637 durch seinen Agenten William Petty die Möglichkeit des Ankaufs von Holbein-Werken aus dem Amerbach-Kabinett sondieren, darunter der Christus im Grabe (Tafel 29),<sup>19</sup> während vier Jahre später, 1641, der bayerische Kurfürst



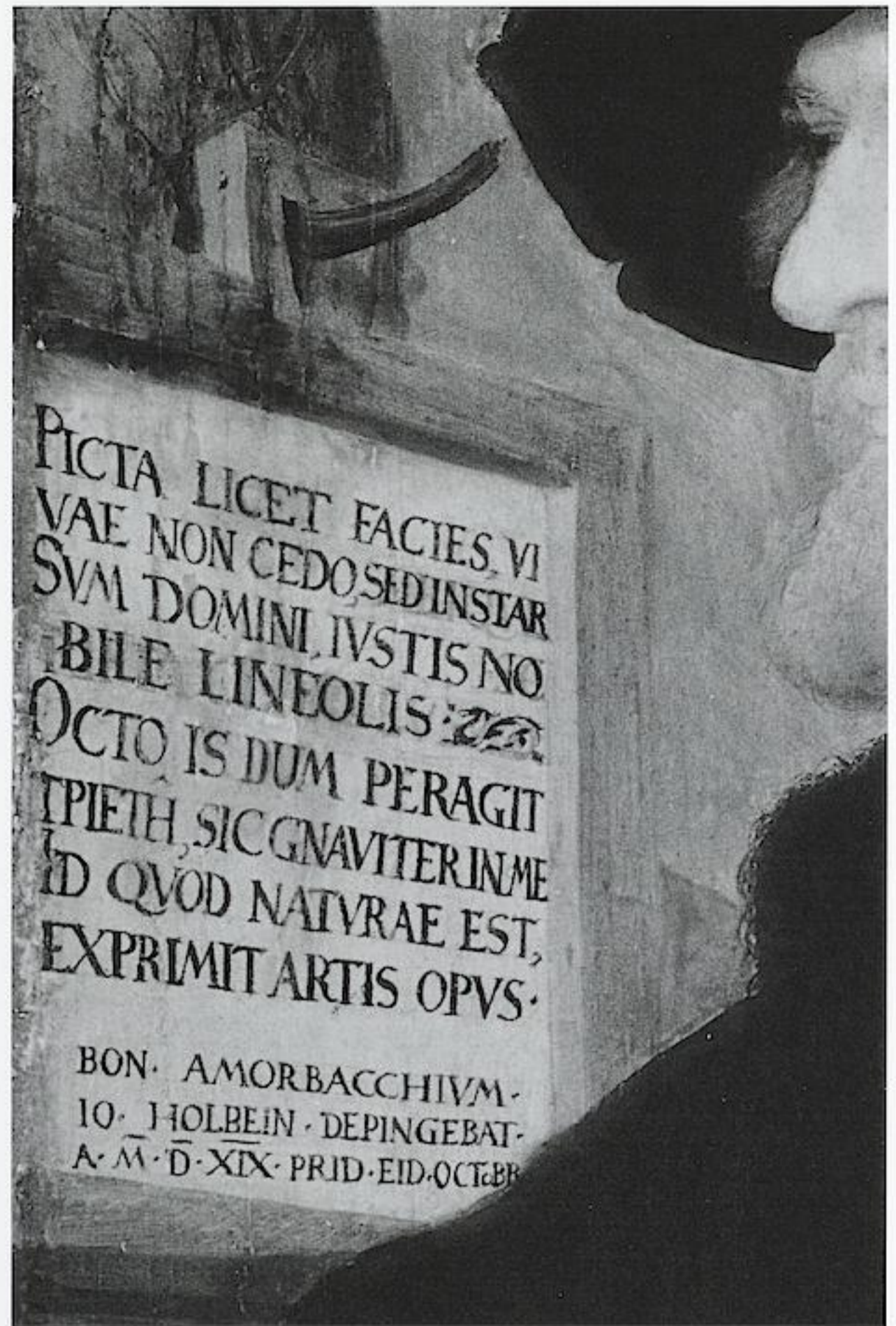
Maximilian I. (1573–1651) – ebenso erfolglos – ein Kaufangebot für die im Baseler Rathaus aufbewahrten »Passionsflügel« (Tafel 42) unterbreitete.<sup>20</sup> Im Jahre 1650 interessierte sich auch Königin Christina von Schweden (1626–89) für die Kunstwerke des Amerbach-Kabinetts und entsandte sogar einen Vertrauten zur Besichtigung nach Basel.<sup>21</sup> Als schließlich ein nicht näher identifizierter Dr. Martin Bürren aus Amsterdam ein Kaufangebot in Höhe von 9500 Reichstalern vorlegte, ergriff im November 1661 der Rat der Stadt Basel die Initiative und erwarb das Amerbach-Kabinett für die Summe von 9000 Talern. Abgesehen vom Lokalstolz auf die Werke des berühmtesten Malers der Stadt dürfte sich das Kaufinteresse des Rates vor allem auf die etwa zehntausend Bände umfassende Bibliothek gerichtet haben, die man auf diese Weise für die Universität der Stadt gewinnen konnte.<sup>22</sup> Das Amerbach-Kabinett wurde damit zur ersten Kunstsammlung nördlich der Alpen, die – als Frucht bürgerlicher Sammeltätigkeit entstanden – von einem städtischen Gemeinwesen öffentlich zugänglich gemacht wurde. Die reichen Bestände der Amerbachschen Sammlung wurden schließlich aber doch noch auseinandergerissen: Im Zuge der im 19. Jahrhundert einsetzenden Aufgliederung in einzelne Wissenschaftssparten sind sie heute auf die Universitätsbibliothek und die städtischen Museen Basels verteilt.<sup>23</sup>

Nicht nur Basilius Amerbachs Sammlungsschätze blieben so erhalten, auch seine Inventarverzeichnisse werden bis heute in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel aufbewahrt. Das sogenannte »Inventar D« von 1585/87 enthält die ausführlichsten Angaben zu den Gemälden, darunter auch den Werken der Brüder Holbein. Die Inventare und weitere Archivunterlagen waren indes schon vor dem Verkauf des Amerbach-Kabinetts an die Stadt Basel eine gesuchte Informationsquelle, wie Karel van Mander's Klage über Johann Ludwig Iselin (1559–1612), den Neffen des Basilius Amerbach, in seiner Vita Hans Holbeins im »Schilder-Boek« belegt: Da sich Iselin geweigert hatte, van Mander unentgeltlich Angaben zu Leben und Werk des Malers zu liefern, mußte er sich in Verballhornung seines Namens »Isely« als »Esely« verspotten lassen.<sup>24</sup> Nachdem Charles Patin im Jahre 1676 die Amerbach-Inventare seinem »Index Operum Johannis Holbenii«, dem ersten gedruckten Werkverzeichnis des Malers, zugrunde gelegt hatte, wurden die Angaben des großen Baseler Sammlers aber weit über seine Vaterstadt hinaus bekannt und in der Folge ungeprüft weiterverbreitet.<sup>25</sup>

Basilius Amerbach hat die Informationen in seinem 1585/87 aufgestellten »Inventar D« etwa fünfundsünfzig Jahre nach Holbeins endgültigem Weggang aus Basel und rund fünfundsiebzehn Jahre nach dessen Tod in London niedergeschrieben. Dennoch haben seine Angaben das Bild, das sich Kunstkritik und später Kunstgeschichte vom Baseler Hans Holbein (und ebenso seines Bruders Ambrosius) gemacht haben, bis heute auf das Nachhaltigste geprägt.

### Bonifacius und Basilius Amerbach als Auftraggeber und Sammler von Werken Hans Holbeins d. J.

Als Generationsgenosse Holbeins war Bonifacius Amerbach nicht nur ein Sammler von Werken des Künstlers, er war auch einer seiner ersten Auftraggeber. Auf den 14. Oktober 1519, d. h. auf seinen 24. Geburtstag,<sup>26</sup> ist das gemalte Bildnis im Baseler Kunstmuseum datiert (Tafel 24).<sup>27</sup> Es zeigt in beinahe quadratischem Format das Brustbild des Rechtsgelehrten, im Dreiviertelprofil nach links gewandt, seitlich eines Baumes und vor fernen schneebedeckten Bergen unter blauem Himmel. Eine am



14 Hans Holbein d. J., Inschrifttafel im Bildnis des Bonifacius Amerbach, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

Baumstamm befestigte Inschrifttafel feiert in zwei lateinischen Distichen den lebensvollen Wahrheitsgehalt der Darstellung und nennt ferner Namen und Alter des Dargestellten, den ausführenden Künstler und das Datum der Entstehung des Gemäldes. Wie den persönlichen Notizen im schriftlichen Nachlaß Bonifacius Amerbachs in der Baseler Universitätsbibliothek zu entnehmen ist, ist der Text der Disticha sein eigener Entwurf, um dessen endgültige Formulierung er mehrfach abändernd rang.<sup>28</sup> Wie Christian Müller kürzlich zeigen konnte,<sup>29</sup> wurde die Inschrift auch während der Ausführung des Gemäldes nochmals korrigiert (Abb. 14). Zum einen verbessert diese letzte Veränderung das Versmaß des Textes. Zum anderen akzentuiert sie die eingesetzten künstlerischen Mittel anders: Stand das gemalte Gesicht dem lebendigen zunächst deshalb nicht nach, weil es in richtigen »Farben« gestaltet worden war, so schreibt die korrigierte Inschrift diese Wirkung nun dem Gebrauch der richtigen »Linien« zu.<sup>30</sup>

Außerdem konnte Ueli Dill jüngst zeigen, daß Amerbach zur gleichen Zeit zumindest darüber nachgedacht haben muß, ein zweites Bildnis in Auftrag zu geben, das ihn diesmal unbärtig zeigen sollte. Hierauf weist ein zweiter, gleichfalls in mehreren Varianten festgehaltener Inschriftentwurf hin, der nun nicht allein die Konkurrenz zwischen Natur und Kunst, sondern zusätzlich zwischen den beiden Bildnissen des bärtigen



15 Kopie nach Hans Holbein d.J., Erasmus von Rotterdam, Holzschnitt, verwendet in Sebastian Münsters »Cosmographia Universalis«, Basel 1550

und des unbärtigen Bonifacius Amerbach thematisiert.<sup>31</sup> Die Inschrift dieses zweiten, wohl nie realisierten Porträts macht zugleich deutlich, daß Amerbach die beiden Bildnisse als einander inhaltlich ergänzende Gegenstücke verstanden wissen wollte, die unter Bezugnahme auf antike Spruchweisheit seine Abwendung von äußerem Schein zugunsten seiner Rückbesinnung auf das wahre Sein des Philosophen verdeutlichen sollte: Ein Bart macht (noch) keinen Philosophen.<sup>32</sup>

Die ganz bildmäßig aufgefaßte, farbige Kreidezeichnung eines jungen, unbärtigen Mannes mit Schlapphut im Kupferstichkabinett Basel (Abb. 17) – traditionell als Bildnis des Paracelsus betrachtet –, wurde jüngst von Christian Müller als weiteres Bildnis des Bonifacius Amerbach vom Anfang des Jahres 1525 in Anspruch genommen. Sollte dies zutreffen, so würde die Zeichnung möglicherweise auf einen dritten Bildnisauftrag des Rechtsgelehrten an Hans Holbein hinweisen, der aber anscheinend nicht über diese detaillierte Studie hinauskam.<sup>33</sup>

Doch Bonifacius Amerbach betätigte sich nicht nur als Auftraggeber des jungen Hans Holbein, er erwarb auch weitere Werke des Künstlers.<sup>34</sup> So kaufte er am 13. Mai 1542 von Holbeins Frau (zunächst für die Stipendienstiftung des Erasmus, später für seine eigene Sammlung) das Baseler Bildnis des schreibenden Gelehrten (Tafel 27).<sup>35</sup> Schon Ende des Jahres 1545 erbat Hans Jakob Fugger (1516–75) von Bonifacius dieses Gemälde, um es in Augsburg kopieren zu lassen; während Holbeins Original schon Anfang 1546 wieder wohlbehalten nach Basel zurückkehrte, ist über die damals vermutlich angefertigte Kopie nichts bekannt.<sup>36</sup>

Doch spätestens im Jahre 1549 muß Amerbach zumindest ein weiteres Erasmus-Bildnis von Holbein besessen haben, wie aus seiner Rechnungsführung für den Erasmus-Fonds hervorgeht: Am 30. September 1549 zahlte er nämlich seinem Humanistenkollegen Sebastian Münster (1488–1552) zweieinhalb Pfund, »... um 2 imagines Erasmi in die chronick Munsteri contrafactur ze molen und ze schniden.«<sup>37</sup> Tatsächlich gab Münster seiner »Cosmographia Universalis« von 1550 zwei Erasmus-Bildnisse in Holzschnitt bei.<sup>38</sup> Das auf Seite 130 abgedruckte Porträt zeigt



16 Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis des Erasmus von Rotterdam, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection

die nach rechts gewandte Büste des Gelehrten (Abb. 15), ähnlich dem Bildnis in der Lehman Collection im Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 16),<sup>39</sup> mit der knappen Beischrift »Erasmii facies ad uiuum expressa«. Der mit den Initialen des Hans Rudolf Manuel Deutsch (1525–71) bezeichnete Holzschnitt auf Seite 407 hingegen zeigt den nach links gewandten, schreibenden Erasmus (Abb. 18) in der Art des Pariser Bildnisses (Tafel 28),<sup>40</sup> allerdings im Bildausschnitt enger gefaßt und ohne die Holzvertäfelung, wohl aber vor einem Brokatvorhang. Die ausführliche Beischrift erläutert die Herkunft der Vorlage:

»SEBASTIANUS MUNSTERUS ad lectorem.  
Qvu(m) eximius uir, memoratus dominus, Bonifacius Amerbachi(us) Erasmi Roterodami nobis effigie(m) à nobilissimo huius temporis pictore Iohanne Holbeinio coloribus ad uiuu(m) bene feliciter expressam co(m)municarit, exemplum inde utcunq(ue) desumptum, in gratiam sui studiosoru(m) apponere libuit, ut ea(m) non solum aduersam & integram, qualem supra in Holandi(a)e descriptione proposuimus, sed & luscam, nempe altera duntaxat mala eminente, haberent.«<sup>41</sup>

Es ist zwar wahrscheinlich, aber letztlich nicht beweisbar, daß beide von Münster reproduzierten Bildnisse des Erasmus von Rotterdam aus dem Besitz des Bonifacius Amerbach stammten.<sup>42</sup> Gänzlich ungelöst bleibt aber die Frage nach der Identität der Vorlage des »Schreibenden Erasmus« bei Münster: Gehen die Abweichungen des Holzschnitts vom Baseler Bildnis des schreibenden Gelehrten auf das Konto des Holzschnegers oder gehörte Amerbach noch ein weiteres, heute verlorenes Porträt, das den erhaltenen Gemälden in Basel und Paris ähnelte, aber nicht mit ihnen identisch war?<sup>43</sup>

38 »Holbein-Bilder«. Entstehung und Kritik



17 Hans Holbein d. J., Bildnis eines Mannes mit Schlapphut, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

Unklar ist auch, ob Bonifacius Amerbach das Original einer verschollenen Kreuzigungsdarstellung Holbeins oder nur eine von dem aus Zürich stammenden Maler Jacob Cluser (1520/25–79) angefertigte Kopie besaß. Letztere befindet sich als Teil des Amerbach-Kabinetts bis heute in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel (Abb. 19).<sup>44</sup> Unklar ist ferner, ob Amerbach Original und/oder Kopie von Cluser<sup>45</sup> oder von seinem Vetter Franz Rechburger (1523–89) erwarb, wobei Cluser dann als Vermittler des Geschäfts gedient hätte.<sup>46</sup> Unklar ist schließlich die Datierung des mutmaßlichen Originals: Während Paul Ganz es für einen Teil des um 1517/18 von Holbein in Luzern für die dortige Franziskanerkirche geschaffenen Passionsaltars hielt,<sup>47</sup> sah Christian Müller keinen Zusammenhang mit diesem Altarwerk und datierte die verschollene Kreuzigung aus stilistischen Gründen um 1520/22.<sup>48</sup> Ob bereits Bonifacius Amerbach Holbein-Werke wie die verstümmelte Abendmahlstafel (Tafel 57)<sup>49</sup> oder den Toten Christus im Grabe (Tafel 29)<sup>50</sup> aus den Wirren des Bildersturms gerettet hat, oder ob er oder gar erst sein Sohn Basilius sie aus unbekannter Quelle erwarb, ist angesichts der schriftlichen Überlieferung nicht zu klären.<sup>51</sup>

Die Holbein-Forschung des 19. Jahrhunderts hatte Bonifacius Amerbach nicht nur als engen Freund unseres Malers betrachtet. Sie glaubte ihn auch verantwortlich für den Erwerb aller in Basel erhaltenen Holbein-Werke und sah in ihm ferner den Verfasser der erhaltenen Inventarverzeichnisse. Tatsächlich ist aber erst Bonifacius' Sohn Basilius Amerbach der eigentliche Schöpfer des Amerbach-Kabinetts und zugleich ein emsiger Holbein-Sammler gewesen.<sup>52</sup>

Abgesehen von der Münz- und Medaillensammlung war das väterliche Erbe, in der prägnanten Formulierung Elisabeth Landolts, eine »Ansammlung«, aber noch keine eigentliche »Sammlung«.<sup>53</sup> Erst Basilius Amerbach begann, systematisch zu sammeln und die Bestände dann



menclaturā sciens omitto, quos ipse nōlli, & in quorum numero tu ob uariam eruditionem ἔχει πολυγλωσσώτατος, uel inter antelignanos referendus uenis. Bene uale uir ornatiss. Calen. Augusti, anno à Christo seruatore nato M. D. XLIX. Basilea.

SEBASTIANVS MÜNSTERVS ad lectorem.

Quo eximius uir, memoratus dominus, Bonifacius Amerbachius? Erasmi Rotodami nobis effigie à nobilissimo huius temporis pictore Iohanne Holbeino coloribus ad uisum bene feliciter expressam communicari, exemplum inde utrunque desumptum, in gratiam sui studiofori apponere libuit, ut eam non solum aduersam & inter-

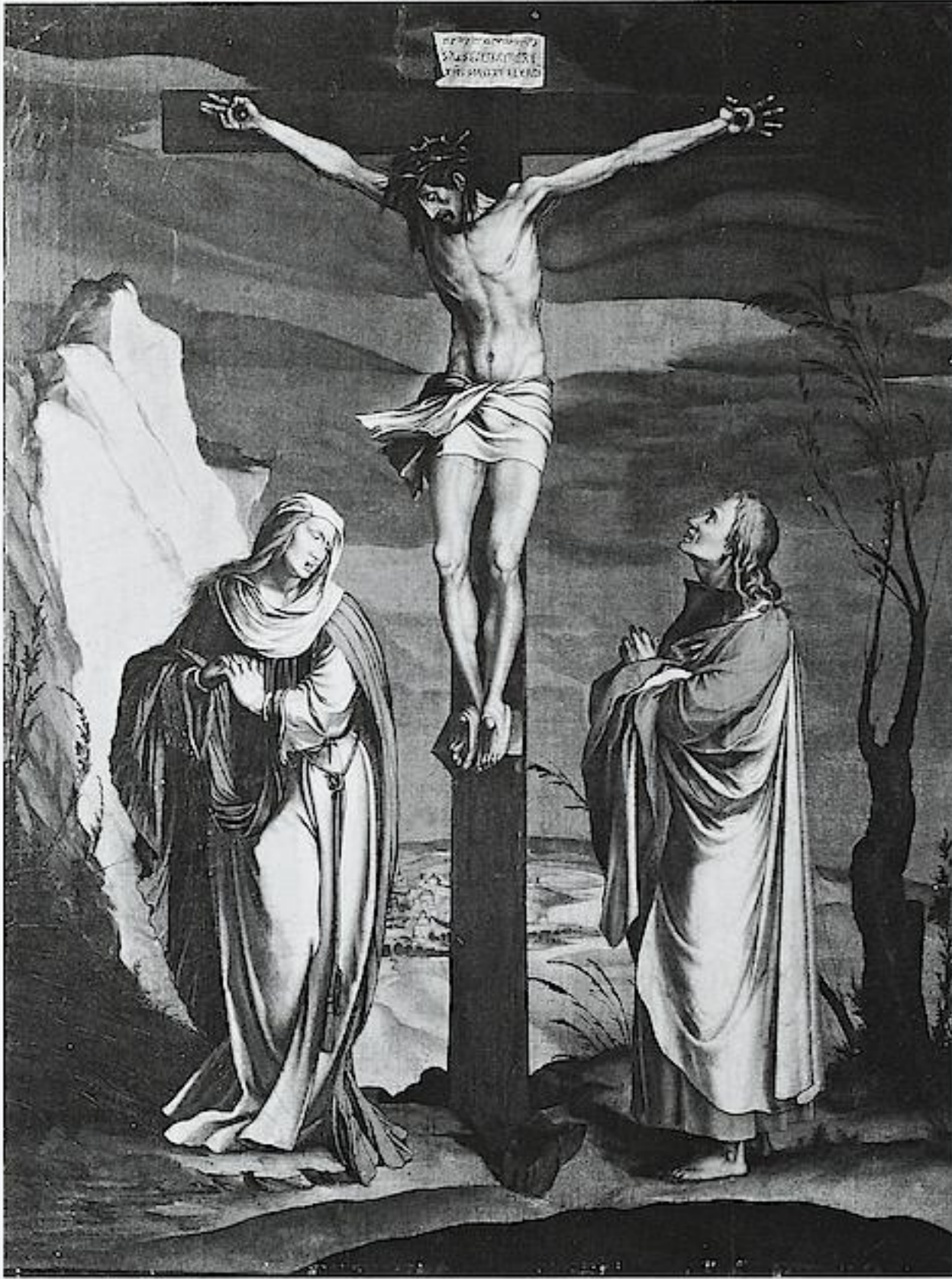
gram, qualem supra in Holandiae descriptione proposuimus, sed & luscam, nempe altera duntaxat mala eminente, haberent.

18 Hans Rudolf Manuel Deutsch, Der schreibende Erasmus von Rotterdam, Kopie nach Hans Holbein d. J., Holzschnitt, verwendet in Sebastian Münsters »Cosmographia Universalis«, Basel 1550

ebenso systematisch zu gliedern und zu inventarisieren. Doch der erhaltenen Inventare ungeachtet, bleibt die Chronologie der Erwerbungen bei den allermeisten Objekten ebenso im dunkeln wie ihre Herkunft. Das früheste Inventarverzeichnis stammt aus dem Jahre 1578, doch erst das in den Jahren 1585/87 entstandene Inventar ist ausführlich genug, um darin einzelne Gemälde sicher identifizieren zu können. Von Basilius' Neffen und Erben Johann Ludwig Iselin auf Grund der Ausgabenbücher seines Onkels zusammengestellte jährliche Ausgabenlisten ergänzen die Inventarinformationen gelegentlich, doch bei keinem der Holbein zugeschriebenen Gemälde.<sup>54</sup> Die höchsten Ausgaben und zugleich wohl auch die zahlenmäßig bedeutendsten Zugänge zum Amerbach-Kabinett fallen in die Pestjahre 1576–78: Die Epidemie führte zur Auflösung zahlreicher Künstlerateliers und Haushalte, bei denen Basilius Amerbach in großem Stil einkaufte.

Welche Holbein-Gemälde Basilius Amerbach besaß (oder zu besitzen glaubte), geht aus seinem Sammlungsinventar der Jahre 1585/87 hervor. Nur bei wenigen Stücken sind darüber hinaus die näheren Erwerbungs-umstände bekannt.<sup>55</sup> So gelang der Ankauf des Holbeinschen »Familienbildes« (Tafel 75)<sup>56</sup> (ebenso wie des mit den Randzeichnungen versehenen Exemplars des »Lobs der Torheit«)<sup>57</sup> erst durch die langwierige Vermittlung des bereits erwähnten Jakob Cluser. Das »Familienbild« scheint bereits im Jahre 1543 im Besitz des Züricher Malers Hans Asper (1499–1571) gewesen zu sein, der sich indes allen Avancen Basilius Amerbachs, ihm das Bild abzukaufen, widersetzte. Erst nach Hans Aspers Tode gelang es Cluser, das Bild für Amerbach zu erwerben. Im April 1579 wurde es zu einem Preis von 6 Kronen durch einen Vetter des zwischenzeitlich ebenfalls verstorbenen Jakob Cluser an Basilius Amerbach abgesandt.<sup>58</sup>

Vermutlich zu Beginn der 1580er Jahre machte ihm sodann sein Vetter, der Baseler Goldschmied und Oberstzunftmeister Franz Rechburger (1523–89), das Gemälde mit Venus und Amor (Tafel 54)<sup>59</sup> zum Geschenk. Der Anlaß für diese Schenkung ist ebenso wenig überliefert wie die vorherige Provenienz des Bildes.



19 Jacob Clauser, Kreuzigung Christi, Kopie nach Hans Holbein d.J., Basel, Kunstmuseum

## Das Inventar der Sammlung des Basilius Amerbach von 1585/87

Basilius Amerbach hat im Laufe seiner Sammeltätigkeit eine Reihe von Inventaren angelegt, die zum Teil unterschiedliche Komplexe seiner Sammlung betreffen, die sich zum Teil aber auch in ihrem Inhalt überschneiden.<sup>60</sup> In den Jahren 1577/78 erstellte er ein vollständiges Sammlungsinventar (»Inventar A«).<sup>61</sup> Es erfasst summarisch 4103 Gegenstände bzw. Objektgruppen, wobei seine Erwerbungen aus Baseler Goldschmiedateliers – Werkzeuge, Goldschmiedemodelle und -risse – die größte Gruppe ausmachen. Die Angaben zu den insgesamt 25 Gemälden fallen recht mager aus, beziehen sie sich doch nur auf technische Aspekte: 13 »Tafelin vf holz mit olfarben gmolt«, 1 »Illuminirt täfelin«, 4 »Vf holz mit Waßerfarben tafelin«, 4 »Vf tuch vnvfgezogen tafelin mit Waßerfarben« und 3 »Vf tuch vfZogen mit Waßerfarben«.<sup>62</sup> In keinem einzigen Fall wird der Künstler oder das Thema der Darstellung genannt.<sup>63</sup>

In den Jahren 1580/81 verfaßte Basilius Amerbach für seine Zeichnungen und Druckgraphiken das sogenannte »Inventar B«, das den Inhalt von 25 Laden in zwei großen Aufbewahrungsmöbeln auflistet, die im Mai und Juni 1580 für den im Bau befindlichen Sammlungsanbau angeschafft worden waren. Chronologisch nach der Lebenszeit der Künstler und nach ihrer Herkunft (Deutschland, Niederlande, Italien) gruppiert, gibt dieses Inventar keine Angaben über Anzahl oder gar Darstellung der zu diesem Sammlungskomplex gehörenden Werke auf Papier. Holbein-

Arbeiten werden in den Schubladen 5 und 6 verwahrt: »H. Holb. truckt, nachmacht« und »HHolb. genuina« werden unterschieden.<sup>64</sup>

Amerbachs »Inventar C« erfasst den umfangreichen Bestand an Druckgraphik: etwa 4000 Holzschnitte und Kupferstiche sowie Bücher mit entsprechenden Illustrationen. Da dieses Inventar auf Zuwachs angelegt war, ist seine Entstehungszeit nicht sicher zu ermitteln.<sup>65</sup>

Das »Inventar D« ist das wichtigste der von Basilius Amerbach angelegten Inventare seiner Kunst- und Wunderkammer.<sup>66</sup> Es blieb unvollendet, läßt sich aber in die Jahre 1585–87 datieren.<sup>67</sup> Die Anordnung innerhalb des Inventars beginnt mit den offen aufgestellten oder an den Wänden aufgehängten Gemälden, es folgen die einzelnen Objekte oder Objektgruppen in der Reihenfolge ihrer Einordnung in die für den Sammlungsneubau, die »nüwe Cammer«, hergestellten Aufbewahrungsmöbel. Die Inventareintragung zu den von Amerbach Hans und Ambrosius Holbein zugeschriebenen Gemälden lautet:<sup>68</sup>

»Erstlich hangen vnd stond an den wenden in diser Camer nün vnd vierzig gros vnd klein gemolte tafelen. Als nemlich Holbeins fraw vnd Zweikinder von im H. Holbein conterfehert vf papir mit olfarben, vf holz gezogen [Tafel 75].<sup>69</sup> Ein »todten« bild H. Holbeins vf holz mit ölfarb [auf dem Korrekturrand links nachträglich hinzugefügt: »cum titulo Iesus Nazarenus rex J(udaeorum)«] [Tafel 29]<sup>70</sup> Meins vatters conterfehertung in der iugend H. Holbeins vf holz mit ölfarb [Tafel 24]<sup>71</sup> Zwei täfelin daruf ein [eingefügt anstelle des gestrichenen Wortes: Zwei] offenburgerin conterfehert ist vf eim gschriben Lais Corinthiaca [Tafel 53].<sup>72</sup> Die ander hat ein kindlin by sich [Tafel 54].<sup>73</sup> H. Holb(ein) beide, mit ölfarben vnd in ghüsen...

Ein krützgeter Christus in welchem Albrecht Dürer nochgemacht durch Ambrosi Holbein sambt Got dem vater vnd vil engeln, mit olfarben vf holtz [Tafel 1]<sup>74</sup>...

Item Zwei Holbeins mit olfarb g(mol)te täflin dorin Christus vnd Maria in eim ghüs, mit steinfarb [Tafel 25–26].<sup>75</sup> Ein Adam vnd Eva mit dem öpfel H. Holb. vf holz mit olfarb [Tafel 18].<sup>76</sup> Ein Erasmus mit olfarb vf papir in eim ghus H Holbeins arbeit [Tafel 27].<sup>77</sup> Ein gros nachtmahl H. Holbeins erste arbeiten, eine vf tuch mit ölfarb [Tafel 7]<sup>78</sup>...

Item eines heiligen [dieses Wort nachträglich eingefügt] iungen vnd iungfrawn köpflin mit patenen vf holz mit ölfarb klein H. Holbeins erste arbeit [Tafel 19–20].<sup>79</sup> Item Zwei kneblin mit gelben kleidern vf holz mit Ölfarben, Ambrosi Holbein [Tafel 2–3]<sup>80</sup>...

Ein große geislung vf tuch H Holbein ersten arbeiten, eine mit ölfarb [Tafel 11]<sup>81</sup> Ein nachtmal vf holz mit olfarb H Holbein/Ist Zerhöwen vnd wider Zusammen geleimbt(,) aber vnftelig [Tafel 57]<sup>82</sup>...

Ein schulmeister schilt vf beiden seiten gemolt H Holbeins arbeit [Tafel 16–17]<sup>83</sup>...

Erasmi effigies in eim rundelin mit ölfarben [Tafel 78].<sup>84</sup>

Hans Holbein d. J. werden also das Bildnis seiner Frau Elsbeth mit den beiden Kindern, der Grabes-Christus, das Amerbach-Bildnis, die »Lais Corinthiaca« und die Venus mit Amor, das Diptychon mit Christus im Elend und Maria als schmerzreiche Mutter, der Sündenfall, das Bildnis des schreibenden Erasmus sowie der Erasmus »im Rund« zugewiesen, ferner die Schulmeistertafel. Die Darstellung des Abendmahls und der Geißelung Christi aus der »Leinwand-Passion« werden ebenso wie die beiden Heiligenköpfe als Jugendwerke Holbeins bezeichnet, während bei dem ihm gleichfalls zugewiesenen Fragment der Abendmahlstafel zugleich eine prägnante Zustandsbeschreibung geliefert wird.

Ambrosius Holbein schließlich wird als Autor des fürbittenden Christus und der Bildnisse der beiden gelbgekleideten Knaben genannt.

## Kunsthistorische Erkenntnisse im Widerstreit: Inventaraussage contra Stilkritik am Beispiel von Schulmeisterschild, Lais und Venus mit Amor

Abgesehen von den beiden Passionsdarstellungen auf Leinwand (*Tafel 7, 11*)<sup>85</sup> sind die von Basilius Amerbach vorgenommenen Zuschreibungen an den jüngeren Hans Holbein bzw. an seinen Bruder Ambrosius bis heute nicht ernstlich in Frage gestellt worden, und selbst bei der zwischenzeitlich von François Maurer dem aus Zürich stammenden Maler Hans Dyg (in Basel tätig zwischen 1503 und 1529) zugewiesenen »Leinwand-Passion« hat jüngst Christian Müller erneut für die Autorschaft Hans Holbeins d. J. plädiert.<sup>86</sup> Die beiden von Amerbach zusammengestellten Werkgruppen haben vielmehr geradezu kanonischen Rang erlangt, der zugleich für stilkritische Zu- oder Abschreibung anderer, besonders der frühdatierten Werke der Malerbrüder überragende Bedeutung hat. Dieser Umstand ist nur vor dem Hintergrund der skizzierten Überlieferungsgeschichte verständlich, nicht aber aus einer kritisch-historischen Perspektive: Allein die Tatsache, daß im Falle des Amerbach-Kabinetts die in einem frühen Inventar erfaßten Bilder ausnahmsweise auch noch eindeutig zu identifizieren sind, rechtfertigt kaum die unkritische Akzeptanz der erst Jahrzehnte nach der Entstehung der Gemälde festgehaltenen Zuschreibungen. Bedenkt man das große Interesse, das Basilius Amerbach an Werken Hans Holbeins, gleich welcher Gattung, zeigte, bedenkt man ferner die beachtlichen Anstrengungen organisatorischer und finanzieller Art, die er unternahm, um Arbeiten des Künstlers habhaft zu werden, dann muß man sich fragen, ob dem Sammler nicht gerade bei den »frühen«, d. h. stilistisch uncharakteristischen Bildern mitunter auch Dinge zum Kauf angeboten wurden, die er in seiner Sammelleidenschaft allzu bereitwillig als Werke des verehrten Meisters akzeptierte.<sup>87</sup> In diesem Zusammenhang verdient jedenfalls besondere Beachtung, daß Basilius bei den von ihm bereits 1580/81 inventarisierten Zeichnungen und Druckgraphiken durchaus zwischen »H. Holb. [ge]truckt, nachg[e]macht« und »HHolb. genuina« (d. h. als eigenhändig betrachtet) zu unterscheiden wußte.<sup>88</sup> Diese Differenzierung wiederholt sich auch im »Inventar D« von 1585/87, wo die Graphik erneut in »Holbeini imitatio aliena non propria eius« (d. h. in Holbein-Nachahmungen von anderer Hand) und »H. Holbeins genuina gros klein von siner hand« aufgeteilt ist.<sup>89</sup>

So wertvoll das Amerbach-Inventar als Quelle des 16. Jahrhunderts, so willkommen jeder frühe schriftliche Hinweis auf Authentizität oder Datierung der Werke Hans und Ambrosius Holbeins auch ist, auf eine sorgfältige Prüfung jedes einzelnen Gemäldes kann nicht verzichtet werden: Die Aussage der Inventareintragung hat sich am kritischen Augenschein messen zu lassen.

Innerhalb der Hans Holbein zugeschriebenen Gemäldegruppe des Amerbach-Kabinetts ist eine solche Prüfung – unter stilkritischem Gesichtspunkt – bislang nur bei der Schulmeistertafel (*Tafel 16–17*)<sup>90</sup> mit Erfolg vorgenommen worden. Traditionell galt die ursprünglich beidseits bemalte Tafel als Gelegenheitsarbeit, die Hans Holbein möglicherweise für den Baseler Humanisten und Schulmeister Oswald Geißhüsler (1488–1552), genannt Molitor oder Myconius (den Besitzer des berühmten, mit Randzeichnungen versehenen »Lobs der Torheit«), als frühes Reklameschild geschaffen habe und die zur Vorgeschichte der Genremalerei zu zählen sei.<sup>91</sup> Alfred Woltmann wies erstmals auf »...den kecken

Wurf der Erfindung und den flotten Vortrag« der Gesellschule hin, die diese von der Gegenseite unterscheidet, doch erst Willy Hes brachte zum ersten Mal Ambrosius Holbein versuchsweise als Autor der Kinderschule in die Diskussion.<sup>92</sup> Hans Reinhardt und Erwin Treu waren – im Anschluß an die unpublizierten Erkenntnisse Fridtjof Zschokkes – schließlich die ersten, die unter Hinweis auf »...die auffallend verschiedenen Handschriften der beiden Seiten der Schulmeistertafel« dezidiert die Zuschreibung der Gesellschule an den jüngeren Hans, der Kinderschuleseite an Ambrosius vertraten:

»Die Genialität des erst 17jährigen Künstlers kommt... erstaunlich selbst in einem so bescheidenen Werk wie dem Schulmeisterschild zum Ausdruck: wie fest stehen, gerade im Vergleich mit der Gegenseite des Ambrosius, die Dinge im Raum, wie breit spreizen sich die Figuren; das Licht fällt nicht gleichförmig von vorne ein, sondern dringt durch die hinteren Fenster in die Stube: Dürer hatte im Meisterstich des Hieronymus von 1514 kurz zuvor ähnliches gegeben, aber kein solch kühnes, malerisches Gegenlicht erzeugt.«<sup>93</sup>

Die Betrachtung der Schulmeistertafel als Gemeinschaftswerk der beiden Holbein-Brüder hat sich seither in der Forschung überwiegend durchgesetzt; die markanten Unterschiede in Stil und Komposition, in Figurenauffassung und Kolorit, in Maltechnik oder Paläographie sind jüngst von Bernd W. Lindemann prägnant zusammengefaßt worden.<sup>94</sup>

Doch gibt es auch vereinzelt Stimmen, die diesen Konsens wieder in Frage stellen. Hatte schon Eduard His vermutet, das Schulmeisterschild sei vom jüngeren Hans Holbein als Geselle »...unter der Firma Hans Herbst und in dessen Werkstatt gemalt« worden,<sup>95</sup> so schrieb Lukas Wüthrich das Schulmeisterschild insgesamt dem Baseler Maler Hans Herbst (1470–1552) zu. Grundlage für diesen Vorschlag war seine im Jahre 1966 gemachte Entdeckung, daß die Signatur des sogenannten »Holbein-Tisches« im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich (*Tafel 12*)<sup>96</sup> nicht – wie bis dahin angenommen – als »HANS HO[LBEIN]«, sondern als »HANS HERPST« zu lesen ist.<sup>97</sup> Für Wüthrich war damit die altehrwürdige Überzeugung, das Züricher Tischblatt sei das früheste erhaltene Holbein-Werk, erledigt und statt dessen erstmals ein sicher mit Herbst in Verbindung zu bringendes Werk gewonnen. Den Maler des Züricher Tisches, d. h. Herbst, glaubte Wüthrich nun auch auf Vorder- und Rückseite des Schulmeisterschildes wiedererkennen zu können. Doch diese Schlußfolgerung läßt nicht nur die unübersehbaren stilistischen und maltechnischen Unterschiede zwischen den beiden Seiten des Schildes außer Acht.<sup>98</sup> Sie geht ferner von der – unbewiesenen – Annahme aus, die Signatur der Züricher Tischplatte garantiere, daß diese in Entwurf und Ausführung nur und ausschließlich auf Hans Herbst selbst zurückgehen könne. Da Wüthrich selbst die Mitarbeit von Werkstattangehörigen bei der Ausführung des »Holbein-Tisches« vermutete,<sup>99</sup> stellt sich damit die dornige Frage nach dem Verhältnis von Hans und Ambrosius Holbein zu Herbst, zugleich die Frage nach den frühesten Werken des jüngeren Hans. Auf beide Aspekte wird in Kürze eingegangen werden. An dieser Stelle soll zunächst nur festgehalten werden, daß – im Widerspruch zum Amerbach-Inventar – die Holbein-Forschung heute nahezu unisono die beiden Seiten des Schulmeisterschildes zwei unterschiedlichen Künstlern zuschreibt, gleichgültig, wie diese im einzelnen identifiziert werden.

Wie die Schulmeistertafel sind auch die beiden Gemälde Venus und Amor (*Tafel 54*)<sup>100</sup> sowie »Lais Corinthiaca« (*Tafel 53*)<sup>101</sup> im »Inventar D« von 1585/87 als Werke Hans Holbeins d. J. aufgeführt. Seither sind die

beiden motivisch eng verwandten Bilder in der kunstkritischen und kunsthistorischen Literatur siamesische Zwillinge geblieben, obwohl die beiden Bilder nicht gemeinsam ins Amerbach-Kabinett gelangt sind.<sup>102</sup>

Ulrich Hegner, der Verfasser der ersten Holbein-Monographie, faßte im Jahre 1827 die lokale Sachüberlieferung ebenso zusammen wie die lokale Legendenbildung, die sich an diesen beiden Darstellungen in ganz besonderem Maße entzündet hatte. Hegner sah bereits deutlich stilistische Unterschiede zwischen beiden Bildern:

»Auf der öffentlichen Bibliothek fallen zwei Bilder einer jungen Person weiblichen Geschlechts, die aber in Stellung und Ausdruck verschieden sind, vorzugsweise in die Augen... Von dem Gegenstande weiß man nichts mehr, als was das Amerbachische Verzeichniß sagt, es sey »das Conterfet einer Offenburgerin« ... Die Bilder aber sind so anziehend, besonders das Eine, daß man gern mehreres von dem Urbilde wissen möchte. Das vorzüglichere, mit der Unterschrift: *Lais corinthiaca*. 1526. ist ein sehr schönes jugendliches Gesicht, voller Lüsternheit, mit schmachtendem Liebesblick, und einem Munde, der süße Lust zu hauchen scheint. Alles so zierlich, fleißig, und dabei so wahr, weich und Leben athmend, ohne alle Trockenheit der Umrisse, daß es kaum ein schöneres Porträt geben kann...

Das andere Bild ist nicht so glänzend gemalt, und steifer gezeichnet, auch nicht so schön von Angesicht, ihm fehlt die Anmuth; es ist dieselbe Person, aber magerer und älter, trägt auch ein ähnliches Gewand. Ein Kind von gemeiner Natur und schönem Colorit, das vor ihr steht und mit einem Pfeile spielt, macht, daß man das Stück jetzt *Venus und Amor* betitelt...

Die Mähre erzählt, Holbein habe dieß letztere Bild zuerst gemacht, und erst als die Dame die Bezahlung verweigert, sey sie noch einmal als eine Buhlerin vorgestellt worden. Es läßt sich aber eher das Gegentheil annehmen und glauben, der sinnliche Maler habe dieses sinnenschöne Antlitz nicht aus Haß und Rache, sondern mit Liebe gemalt, denn nur Augen der Liebe konnten diesen harmonischen Reiz auffassen, und mit so zartem Fleiße vollenden. Wer weiß, vielleicht mögen ihn zerstörte Verhältnisse, oder Rache der Eifersucht nachher bewogen haben, die Goldpfennige oder den Namen der *Lais* beizufügen, so wie bei dem an Schönheit und Kunst geringern Bilde der *Kleine* mit dem Pfeil auch später hinzugemalt scheint, um eine Frucht verbotener Liebe zu bezeichnen.<sup>103</sup>

Die Holbein-Forschung hat seit Hegner an dessen Beobachtungen und Überlegungen nur unwesentliche Ergänzungen und Korrekturen vorgenommen, die sich fast ausschließlich an der Biographie des mutmaßlichen Modells bzw. an der des Malers orientierten,<sup>104</sup> selten aber an einer detaillierten materiellen oder stilkritischen Untersuchung der beiden Gemälde – eine für die kunsthistorische Beschäftigung mit den Gemälden Holbeins durchaus charakteristische Situation.<sup>105</sup>

Bereits 1866 band Woltmann *Lais und Venus* erstmals in eine stringente kunsthistorische Argumentation ein.<sup>106</sup> Zum einen erhob er die Annahme, beide Bilder seien Porträt Darstellungen einer bestimmten, skandalumwitterten Dame der Baseler Gesellschaft, vielleicht gar der Geliebten des Malers – wahlweise die um 1488 geborene Magdalena Zscheckenbürlin, seit 1513 verwitwete Offenburg, oder ihre 1508 geborene Tochter Dorothea, seit 1523 verehelichte Zeigler –, in den Rang einer kunsthistorischen Tatsache. Sie wurde erst vor wenigen Jahren nachhaltig in Frage gestellt.<sup>107</sup> Zum anderen bekräftigte Woltmann den schon von früheren Autoren beobachteten Einfluß Leonardo da Vincis bzw. seines Kreises, der ihm in der *Venus* stärker ausgeprägt schien als in der 1526 datierten *Lais*.<sup>108</sup> In bewußter Kritik an seiner früher entstanden geglaub-

ten *Venus* habe sich der Maler mit der *Lais* deutlich vom italienischen Vorbild absetzen wollen. Diese chronologische Abfolge – *Venus* und *Amor* vor der *Lais* von 1526 – sollte bis heute nicht mehr bezweifelt werden.

Hatte Eduard His erstmals die Annahme vertreten, beide Bilder seien »Gegenstücke«, so deklarierte sie Heinrich Alfred Schmid – einer Anregung Anton Springers folgend – im Jahre 1897 zur Darstellung der »wahren« und der »falschen Liebe« und fand hierfür allgemeine Zustimmung. Die beiden Gemälde bildeten von nun an auch in formaler und inhaltlicher Hinsicht ein Zwillingsspaar.<sup>109</sup> Zuletzt unternahm Christian Klemm einen ausführlichen Versuch, aus den Besonderheiten der Gestaltung beider Gemälde auf ihr Binnenverhältnis zu schließen:

»Auf den ersten Blick meint man, die beiden Gemälde gehörten als Gegenstücke zusammen, etwa als die echte und die käufliche Liebe; aber schon die unterschiedliche Grösse verbietet diese Annahme. Schaut man näher hin, läßt gerade die motivische Ähnlichkeit die Reifung der künstlerischen Mittel deutlich werden. Wohl aus inhaltlichen Gründen legte Holbein die Brüstung, die die Figuren vom Betrachter trennt und sie ihm zugleich ausliefert, ungewöhnlich tief; darob gerät die *Venus* mit ihren Knien, vor denen noch der *Amor* Platz haben sollte, in arge Bedrängnis; das halb schräge Sitzmotiv der *Lais* hingegen wird der Situation völlig gerecht. Hier entwickelt sich die Tiefe einsichtig und stetig vom klaren vorderen Abschluss über die durch den Schlagschatten räumlich genau fixierte vorgestreckte Hand und den verkürzten Arm zum Körper, dessen Brust sich in ungleich sicherem Volumen wölbt; hinter ihm weicht der Vorhang in sattem Dunkel zurück, sich rechts auf eine weitere Raumschicht öffnend. Auch in der farblichen Gestaltung ist eine entschiedene Steigerung zu bemerken; die Töne finden zu einer weicheren, klangvolleren Wirkung zusammen. Der Verdichtung der sinnlichen Pracht entspricht die psychologische Vertiefung des Themas. Weiss man bei der *Venus* nicht recht, ob ihr Gestus einladend, ob er bremsend sei, hat ihr Gesichtsausdruck etwas halb Treuherziges, halb Leeres, so lassen die Gebärden der *Lais*, effektiv gesteuert durch den pseudoträumerischen Blick des geneigten Hauptes, an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig.«<sup>110</sup>

Mangelhafte Erschließung des Bildraums, unsichere anatomische Kenntnisse, unzureichende perspektivische Verkürzungen, flauere Farbgebung und geringe psychologische Durchdringung des Bildgegenstands: Die im Vergleich mit der *Lais* von 1526 gewonnenen Kriterien verweisen *Venus* und *Amor* traditionell in eine frühere, weniger entwickelte Schaffensphase des Malers. Doch groß ist der zur Verfügung stehende zeitliche Spielraum nicht: Als *terminus post quem* gilt wegen der leonardesken Gestaltung des Bildes die Zeit der Frankreichreise, die Holbein 1523/24 unternahm.<sup>111</sup> Im Jahre 1521/22 hatte Hans Holbein d. J. den Toten Christus im Grab gemalt (*Tafel 29*),<sup>112</sup> 1522 entstand seine »Solothurner Madonna« (*Tafel 32*).<sup>113</sup> Ist dem Meister nach diesen epochalen Leistungen eine Arbeit wie die *Venus* zuzutrauen, von deren mittelmäßigem Niveau er sich nur wenig später wiederum zur Höhe der 1526 datierten »*Lais Corinthiaca*« aufgeschwungen haben sollte?

Schon eine nähere Betrachtung der *Venus* kann diese Frage schlüssig beantworten.<sup>114</sup> Die im Gegensatz zur *Lais* weniger gut erhaltene *Venus*-Tafel gewährt dank des altersbedingten Deckkraftverlustes der Farben interessante Einblicke in ihre Entstehungsgeschichte.<sup>115</sup> So ist die zunächst geplante Vorderkante der Brüstung, über die das Ende von Amors Pfeil plastisch hinausragen sollte, erst nachträglich (aber vom aus-

führenden Künstler selbst) durch die heutige, durchgehende Brüstungs- oberfläche ersetzt worden. Eine ähnliche Selbstkorrektur ist an der Frauen- figur auszumachen: Die unbedeckten Schultern der jungen Frau sind über das bereits angelegte Grün des Vorhangs hinaus erweitert wor- den;<sup>116</sup> das übermalte Grün schimmert heute gut erkennbar durch die Inkarnatfarbe hindurch. Doch damit nicht genug, vor dem Original erkennt man im Streiflicht ohne Mühe,<sup>117</sup> daß nicht nur die Schultern der Venus nachträglich angehoben worden sind. Das gleiche Schicksal hat auch ihr Dekolleté betroffen (und trägt zu der recht unglücklichen Verzeichnung des Frauenkörpers bei): In der ersten Farbanlage verlief der obere Saum des roten Kleides auf der Höhe der heutigen weißen Hemdabschnitte, die höchst dekorativ durch die Schlitze des Kleides her- ausgezogen sind. Diese wiederum haben ihre (übermalten) Pendants unterhalb der heute sichtbaren. Sie sind nicht nur im Streiflicht gut erkennbar, sondern sie zeichnen sich auch im Craquelé der roten Farb- schicht deutlich ab.<sup>118</sup>

Vergleicht man den schon mit bloßem Auge mühelos erkennbaren ersten Zustand von Venus und Amor mit der »Lais Corinthiaca«, so kann es über die zeitliche Abfolge der beiden Gemälde keinen Zweifel geben: Der Maler der Venus-Tafel benutzte die Darstellung der Lais als Aus- gangspunkt für seine Komposition.<sup>119</sup> Seine im Laufe der Farbausfüh- rung angebrachten »Korrekturen« zeigen, daß er die Raffinesse seiner Vorlage nur unzureichend verstand. So gab er nicht nur die Vorderkante der Brüstung auf, was zusammen mit der Höherlegung des Dekolletés und der Schulterlinie zu der unschönen »Aufsicht« auf die Frauenfigur führte, er »vereinfachte« auch den Hintergrund, indem er den Vorhang einfallslos dort weitermalte, wo bei der Lais ein Einblick in eine tiefere Raumschicht gewährt wird. Derselbe Spannungsverlust ist auch bei der weitläufigeren Einfügung der Venus ins Bildformat zu beobachten: Der Maler hat zu ihrer Rechten, aber auch über ihr mehr Raum gelassen, den er indes nur mit aufdringlichen Vorhangfalten zu füllen mußte. Obwohl die Venus von Anfang an frontal ausgerichtet sein sollte, wurden anfangs die elegant abfallenden Schultern der Lais übernommen, die dort aller- dings durch die leichte Drehung der Figur motiviert waren. So erschien dem ausführenden Künstler die nachträgliche Veränderung von Deko- leté und Schulterpartie unumgänglich. Neben dieser höchst unvorteil- haften Verschlimmbesserung der Figur werden die auffälligen Schwierig- keiten des »Venus-Malers« im Umgang mit seiner Vorlage vor allem an der Adaption der Hände deutlich. Die Geld heischende, ausgestreckte rechte Hand der Lais von Korinth weist nunmehr unmotiviert-lahm ins Nichts, die den Umhang raffende Linke der Kurtisane verschwindet auf geradezu groteske Weise als amputierter Armstumpf hinter dem Kopf des kindlichen Amor.

Die Schwächen der Venus hätten, so steht zu vermuten, längst zu einer kritischeren Betrachtung des Bildes geführt, hätte dem nicht die Auto- rität des Amerbachschen Inventars entgegengestanden. Doch angesichts der – mit Blick auf die Bildgenese unabweisbaren – Abhängigkeit der Venus von der 1526 entstandenen Lais scheidet das Baseler Gemälde der Liebesgöttin aus qualitativen wie chronologischen Gründen aus dem eigenhändigen Œuvre Hans Holbeins d. J. definitiv aus. Waren die künst- lischen Schwächen der Venus bei Annahme einer Entstehung vor der Lais zwar für Holbein selbst noch vorstellbar erschienen, so gilt dies für die Zeit nach der Lais nicht mehr. Doch darüber hinaus hätte unser Maler auch kaum mehr Zeit und Gelegenheit gehabt, die Venus zu malen, ver- ließ er Basel doch schon um die Jahresmitte 1526 und kehrte erst zwei Jahre später aus England zurück.



20 Hans Holbein d. J., »Darmstädter Madonna«, Ausschnitt, Hessische Hausstiftung (als Leihgabe in Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut)

Mit Venus und Amor erwarb Basilius Amerbach ein Werk, das ver- mutlich von einem Mitarbeiter der Holbein-Werkstatt ausgeführt wor- den ist.<sup>120</sup> Angesichts der Entstehung der Lais bald vor Holbeins Abreise nach England ist die Annahme verlockend, der anonyme Künstler der Venus habe in Basel das Renommé Holbeinscher Kunst genutzt, um wäh- rend dessen Abwesenheit seine eigene Arbeit an den Mann zu bringen. Hierfür spricht auch der Umstand, daß er mit dem Kopftyp der Venus nicht die sonst so getreu beobachtete Vorlage der Lais befolgte, sondern sich am Kopf der »Darmstädter Madonna« (Abb. 20) orientierte, die Hol- bein wohl gleichfalls nicht lange vor dem ersten englischen Aufenthalt begonnen hatte.

Venus und Amor scheiden nicht nur aus dem Kanon der gesicherten eigenhändigen Holbein-Werke aus. Ihre Abhängigkeit von der Lais und die damit verbundene Umdatierung und Abschreibung entziehen zugleich allen bisherigen Spekulationen jede Grundlage, die in den bei- den Bildern bewußt aufeinander bezogene »Liebesallegorien« oder Hin- weise auf eine anekdotisch-eingefärbte Liebesbeziehung des Malers (oder seines Auftraggebers) zu dem Modell der beiden Frauengestalten erkennen wollten. Was auch immer an kunsttheoretischen Erwägungen Holbein bewogen haben mag, das malerische Kunststück der Lais zu schaffen<sup>121</sup> – der Künstler der Venus benutzte sie vor allem als Vorlage, um ein gut verkäufliches Werk im Stile Holbeins zu schaffen. Wie erfolg- reich er dabei war, bezeugt niemand anderer als Basilius Amerbach, der Holbeins Original und seine Adaption von anderer Hand umstandslos als Werke des von ihm so verehrten Künstlers inventarisierte.<sup>122</sup>

Das Schulmeisterschild und Venus und Amor demonstrieren nach- drücklich den Nachholbedarf, den die Forschung zu Holbeins Tafelbil- dern zu bewältigen hat. Sie zeigen zugleich, in welchem Umfang bereits die unbefangene Betrachtung der Gemälde zu unerwarteten Ergebnissen führen kann. Bis heute sind zu den vorenglischen Gemälden Holbeins

systematische gemäldetechnologische Untersuchungen, die den Einblick in die jeweilige Bildgenese nachhaltig vertiefen können, kaum durchgeführt, zumindest aber nicht ausgewertet und publiziert worden. In vielen Fällen finden sich die ausführlichsten Hinweise zum Zustand und zur Entstehungsgeschichte der Holbein zugewiesenen Gemälde nicht etwa in

Schmids oder Ganz' monumentalen Holbein-Monographien aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, sondern in Woltmanns Werkverzeichnis von 1876.<sup>123</sup> Hier eröffnet sich der Holbein-Forschung ein bislang kaum wahrgenommenes Arbeitsfeld, das die vorliegende Studie nun zu erschließen versucht.

<sup>1</sup> Sie stammen größtenteils aus dem Amerbach-Kabinett, doch einzelne Stücke gelangten auch erst mit dem »Museum Faesch« 1823 oder später in die Öffentliche Kunstsammlung. Die Zahlen und Zuschreibungen orientieren sich an BOERLIN 1991.

<sup>2</sup> Inv. Nr. 321; siehe S. 314–321, 440f.

<sup>3</sup> Inv. Nr. 315; siehe S. 48f, 204–215, 433–435.

<sup>4</sup> Inv. Nr. 317; siehe S. 127–132, 436f.

<sup>5</sup> Inv. Nr. 323; siehe S. 41–44, 224–232, 441f.

<sup>6</sup> Inv. Nr. 322; siehe S. 41–44, 215f, 224–232, 441f.

<sup>7</sup> Inv. Nr. 310–311; siehe S. 41, 100f, 429f.

<sup>8</sup> Inv. Nr. 1662.17; siehe S. 445.

<sup>9</sup> Zum Amerbach-Kabinett und zur Person des Basilius Amerbach vgl. GANZ/MAJOR 1907, S. 1–68; GANZ 1920, S. 11–47; Elisabeth LANDOLT u. a., Kabinettstücke der Amerbach im Historischen Museum Basel, Basel 1984; AK SAMMELN IN DER RENAISSANCE. DAS AMERBACH-KABINETT, 5 Bde., Basel 1991; zu Bonifacius Amerbach vgl. auch AK BONIFACIUS AMERBACH 1995.

<sup>10</sup> Inv. Nr. 314; siehe S. 37f, 123–127, 432f.

<sup>11</sup> Inv. Nr. 319; siehe S. 178–184, 439.

<sup>12</sup> Siehe S. 26f, 181.

<sup>13</sup> Abgesehen von den beiden oben genannten Erasmus-Bildnissen (von denen nur eines sicher zu identifizieren ist) wissen wir nicht, welche weiteren Werke des Amerbach-Kabinetts bereits von Bonifacius erworben wurden; die Mehrzahl der Kunstwerke wurde aber offenbar erst von Basilius angekauft, siehe S. 39f.

<sup>14</sup> Die hier angegebenen Zahlen beziehen sich erneut auf BOERLIN 1991, S. 7 und 9.

<sup>15</sup> LANDOLT 1991, S. 107–206, sowie 207–303.  
Bonifacius Amerbach hatte nur für die materiell wertvollen Teile seiner Sammlung, d. h. für die Münzen und Medaillen sowie für die Werke aus Edelmetall, Inventare angelegt; vgl. LANDOLT 1991, S. 81, 109–122.

<sup>16</sup> LANDOLT 1991, 79, S. 101–105.

<sup>17</sup> LANDOLT 1991, S. 80, 85.

<sup>18</sup> LANDOLT 1991, S. 84f.

<sup>19</sup> »A rare dead Christ at length, in oyle«, ist das einzige näher bezeichnete Werk; vgl. HERVEY 1921, S. 406; FALK 1979, S. 21. Vielleicht bezog sich VON SANDRART 1675, S. 249, auf Arundels Erwerbungsversuch, als er berichtete, für das Bild seien 1000 Dukaten geboten worden.  
Anders als das Amerbach-Kabinett hatte die Arundel-Sammlung nicht das Glück fortwährenden Bestehens. Ihre Auflösung begann unmittelbar nach dem Tod von Thomas Howards Witwe, Aletheia Talbot, Countess of Arundel, im Jahre 1654. Die in den Sammlungsinventaren dokumentierten Holbein-Gemälde sind z. T. nicht mit letzter Sicherheit mit erhaltenen Werken zu identifizieren; vgl. CUST/COX 1911/12, S. 278–286, 323–325; HERVEY 1921, S. 473–500; WEIJTENS 1971. Zu Arundel als Kunstsammler vgl. David HOWARTH, Lord Arundel and his circle, New Haven/London 1985; AK PATRONAGE AND COLLECTING IN THE SEVENTEENTH CENTURY. THOMAS HOWARD EARL OF ARUNDEL, Oxford, Ashmolean Museum, 1985/86; Jonathan BROWN, Kings & connoisseurs. Collecting art in seventeenth-century Europe, Princeton 1995, S. 10–66; THE ARUNDEL COLLECTION; in: Apollo 144, Nr. 414 (1996), S. 3–69.

<sup>20</sup> Siehe S. 48.

<sup>21</sup> FALK 1979, S. 22.

<sup>22</sup> FALK 1979, S. 22f; LANDOLT 1991, S. 85.

<sup>23</sup> LANDOLT 1991, S. 85; Nikolaus MEIER, Identität und Differenz. Zum 150. Jahrestag der Eröffnung des Museums an der Augustinergasse in Basel; in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 100 (2000), S. 192.

<sup>24</sup> VAN MANDER 1617, fol. 142v; vgl. auch FLOERKE 1906, S. 170, 171; MIEDEMA 1994/99, Bd. 1, S. 140–143, Bd. 3, S. 111.  
Weitere Informationen zu Vita und Werken Hans Holbeins sammelte Remigius Faesch (1595–1667); vgl. FAESCH 1628ff. Sein gleichnamiger Großvater Remigius Faesch (1541–1610) hatte im Jahre 1576 Rosina Irmli (1537–1609), eine Enkelin des Baseler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen (1482–1531), geheiratet. So waren nicht nur Holbeins Doppelbildnis des Bürgermeisterpaares von 1516 und die beiden Vorzeichnungen

in den Besitz der Familie Faesch gekommen, sondern auch die gleichfalls von Jakob Meyer bei Holbein in Auftrag gegebene »Darmstädter Madonna«, die Faesch aber bereits um 1606 verkaufte; siehe S. 44, Anm. 18 sowie S. 257 und 271, Anm. 17.

<sup>25</sup> PATIN 1676, o. S.

<sup>26</sup> DILL 1998, S. 246.

<sup>27</sup> Inv. Nr. 314; siehe auch S. 123–127, 432f.

<sup>28</sup> Basel, Universitätsbibliothek, C VIa 73, fol. 407r, 412r, und F VI 52, Nr. 3–6; vgl. AK BONIFACIUS AMERBACH 1995, S. 45f, Kat. Nr. 9; DILL 1998, S. 245–250.  
Erhalten haben sich auch Amerbachs Entwürfe für die Inschrift seines auf 1551 datierten Bildnisses von der Hand des sonst nicht näher bekannten, vielleicht aus Görlitz stammenden Christoph Roman, heute gleichfalls in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel; vgl. AK BONIFACIUS AMERBACH 1995, S. 91f, Kat. Nr. 41.

<sup>29</sup> C. MÜLLER 1995, S. 46f; DILL 1998, S. 246f.

<sup>30</sup> »PICTA LICET FACIES VIVAE NON CEDO MEIQVE (jetzt: SED INSTAR)/SVM DOMINI IVSTIS SCRIPTA COLORIBVS (jetzt: NOBILE LINEOLIS)/OCTO IS DVM PERAGIT TRIETH, SIC GNAVITER IN ME/ID, QVOD NATVRAE EST, EXPRIMIT ARTIS OPVS./BON. AMORBACCHIVM/IO. HOLBEIN DEPINGEBAT/A. M. D. XIX PRID. EID. OCTOBR.« (Wenn auch nur ein gemaltes Gesicht, stehe ich doch dem lebendigen nicht nach, und bin meines Herrn in richtigen Farben beschriebenes [Antlitz] (jetzt: sondern bin ein Ebenbild meines Herrn, ausgezeichnet durch richtige [d. h. der Wirklichkeit entsprechende] Linien). Zum Zeitpunkt, da er acht Dreijahresabschnitte vollendet, gibt das Kunstwerk mit Fleiß in mir das wieder, was sein Wesen ist. Io[hannes] Holbein war am 14. Oktober 1519 daran, Bon[ifacius] Amerbach zu malen). Vgl. DILL 1998, S. 246f (hier auch die deutsche Übersetzung des heutigen Textes), sowie S. 124.

<sup>31</sup> C. MÜLLER 1996, S. 102; DILL 1998, S. 248–255.  
Die endgültige Fassung der Inschrift für dieses zweite, diesmal bartlose Bildnis Amerbachs lautet (vgl. C. MÜLLER 1996, S. 102; DILL 1998, S. 249, hier auch die deutsche Übersetzung): »NATVRAM FVERAT VT ARS IMITATA SAGACEM/BARBATI REFERENS SINGVLA QVEQVE SIMVL./SIC EADEM IMBERBEM NVNC AEMVLA SCRIPSIT AD VNGVEM./SPERATA VT POSSIM FALLERE VOCE DIV./EVN(D)EM ID)EM PIC(T)OR) EOD(EM) ANNO./NEMPE M D XIX, REPINGEBAT.« (So wie die Kunst das scharfsinnige Wesen nachahmend dargestellt hatte des Bartträgers, indem sie alle Details zugleich wiedergab, so hat dieselbe auch den Bartlosen nun in Konkurrenz dazu auf genaueste abgebildet, so daß ich mit der Stimme, die man [beim Betrachten jeden Moment zu hören] erwartet, die Täuschung lange aufrechterhalten könnte. Denselben hat derselbe Maler im selben Jahr, nämlich 1519, noch einmal zu malen versucht).

<sup>32</sup> DILL 1998, S. 250–253.  
Vgl. auch ERASMUS VON ROTTERDAM, Das Lob der Torheit. Übersetzt von Alfred Hartmann. Mit den Holbeinischen Randzeichnungen herausgegeben von Emil Major, Basel 1943, Reprint Hanau 1998, S. 110 (»Nach ihnen [den Sophisten und Dialektikern; JS] ziehen gleich die Philosophen einher, in ehrfurchtgebietendem Bart und Mantel...«), sowie die Illustration dieser Passage in Oswald Geißhüslers Exemplar des Buches, heute im Baseler Kupferstichkabinett (C. MÜLLER 1996, S. 59, Kat. Nr. 49).

<sup>33</sup> AK BONIFACIUS AMERBACH 1995, S. 46–48, Kat. Nr. 10; C. MÜLLER 1996, S. 101f, Kat. Nr. 152 (mit der älteren Literatur und einem Abriß der Forschungsgeschichte); VON BORRIES 1997, S. 173f; DILL 1998, S. 250.  
Die Zeichnung ist in schwarzer und in farbigen Kreiden, an Hut und Haaren zusätzlich mit Bleigriffel ausgeführt. Anders als bei zahlreichen anderen Zeichnungen Holbeins fehlen aber die alle wesentlichen Bildelemente nachfahrenden blindgeritzten Linien, die auf eine mechanische Übertragung der Zeichnung auf den grundierten Bildträger hindeuten. Gäbe es sie auch bei dieser Zeichnung, so könnte von der ursprünglichen Existenz eines ausgeführten Tafelbildes ausgegangen werden, vgl. AINSWORTH 1990, S. 183f. Angesichts der abweichenden Bildung vor allem von Augenbrauen und Lippen, aber auch der Kinnpartie, erscheint die Identität des in der Zeichnung dargestellten Mannes mit Bonifacius Amerbach allerdings fraglich.

<sup>34</sup> HARTMANN 1957, S. 7–28; Elisabeth LANDOLT, Zum Nachlaß des Erasmus; in: AK Erasmus von Rotterdam 1986, S. 68f; LANDOLT 1991, S. 78.

<sup>35</sup> Siehe S. 26f, 181.



- <sup>36</sup> HARTMANN 1957, S. 28; AMERBACHKORRESPONDENZ 1967, Bd. 6, S. 191, Anm. 2; REINHARDT 1981, S. 61. Zur Identifikation dieses Bildnisses mit dem in Basel erhaltenen Erasmus-Porträt siehe S. 45, Anm. 43.
- <sup>37</sup> HARTMANN 1957, S. 17.
- <sup>38</sup> Sebastian MÜNSTER, COSMOGRAPHIAE uniuersalis Lib. VI. in quibus, iuxta certioris fidei scriptorum traditionem describuntur, Omniu(m) habitabilis orbis partiu(m) situs, p(ro)priæq(ue) dotes. Regionum Topographicae effigies. Terræ ingenia, quibus fit ut tam differe(n)tes & uarias specie res, & animatas & inanimatas, ferat. Animalium peregrinorum naturæ & picturæ. Nobiliorum ciuitatum icones & descriptiones. Regnorum initia, incrementa & translationes. Omnium gentiu(m) mores, leges, religio, res gestæ, mutationes: Item regum & principum genealogiæ, Basel 1550, S. 130, 407.  
Vgl. auch AMERBACHKORRESPONDENZ 1973, Bd. 7, S. 281, sowie, zu den nachfolgenden Ausgaben und den beiden nachweisbaren Kopien des Originalholzschnitts, KOEGLER 1920, S. 42f.
- <sup>39</sup> Vgl. STERLING 1998, S. 55–60, Kat. Nr. 11.
- <sup>40</sup> Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 2715. Siehe S. 178–184, 460f.
- <sup>41</sup> »Sebastian Münster an den Leser. Nachdem der schon erwähnte Herr Bonifacius Amerbach, ein ausgezeichneter Mann, uns das farbige, sprechend ähnliche und von dem berühmtesten Maler dieser Zeit, Hans Holbein, gemalte Bild des Erasmus aus Rotterdam übermittelt hat, erschien es uns im Interesse seiner Verehrer angebracht, einen Holzschnitt, so gut es möglich war, danach herzustellen, damit sie sein Bildnis nicht nur, wie oben bei der Beschreibung Hollands, in Vorderansicht besäßen, sondern auch im Profil und mit fast geschlossenen Augen.« Die Übersetzung nach LEITHÄUSER 1886, S. 19.
- <sup>42</sup> Noch B. R. Jenny vermutete in AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 262, daß dem Holzschnitt des schreibenden Erasmus das entsprechende, auch heute noch in Basel bewahrte Bild aus dem Amerbach-Kabinett zugrundegelegt habe. Bei der Vorlage für das zweite Erasmus-Porträt in Münsters Werk habe es sich hingegen um das damals noch im Besitz des Hieronymus Froben befindliche Rundbild gehandelt, das erst später in die Amerbach-Sammlung gelangte; siehe S. 45, Anm. 55 und S. 333.
- <sup>43</sup> Diese Frage stellt sich natürlich auch bei dem von Fugger 1545/46 ausgeliehenen Erasmus-Bildnis.  
Im Jahre 1580 bat der Wiener Humanist und kaiserliche Rat Richard Strain über einen Mittelsmann Bonifacius Sohn Basilius um die Anfertigung und Übersendung einer Kopie eines in Amerbachs Besitz befindlichen Erasmus-Bildnisses (vgl. KOEGLER 1920, S. 43f; REINHARDT 1981, S. 62f; AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 124). Basilius teilte ihm zunächst mit, es gebe in Basel, d. h. nicht zwangsläufig nur in der Amerbach-Sammlung, insgesamt fünf Porträts des großen Gelehrten von Holbeins Hand, die er summarisch und unter Angabe der Maße beschreibt: »Dan vnder disen fünf allen brustbilden drei bei nach gleich vnd vast anderthalb schuch hoch, die viert ein schuch, die lezt aber ein halben schuch in einer rundel haltet, vnd in zweien nemlich dem ein vnd einem anderthalb schuchigen stuck allein das halb angesicht (wie dises die alte Kaiser in iren nummis haben auch gepflogen), in den anderen dreien das angesicht mit beiden augen vnd backen fürgebildet« (vgl. REINHARDT 1981, S. 63). Alle fünf Bildnisse waren also Brustbilder, drei im Dreiviertel-, zwei im vollen Profil. Die beiden Profilbildnisse, von denen Basilius allerdings nicht mitteilte, ob sie den schreibenden Gelehrten zeigten, waren seinen Angaben zufolge eineinhalb bzw. einen »Schuch«, d. h. etwa 30 bzw. 20 cm hoch. Da das im Baseler Kunstmuseum erhaltene Bildnis des schreibenden Erasmus immerhin 37 cm hoch ist, bleibt auch hier ein erheblicher Unsicherheitsfaktor bei einem Identifikationsversuch. Zumindest ist aber nicht ausgeschlossen, daß sich im Amerbach-Kabinett zwei Gemälde des schreibenden Erasmus befanden, von denen sich nur das auf Papier gemalte erhalten hat; vgl. auch KOEGLER 1920, S. 42–44.
- <sup>44</sup> Vgl. LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 32.  
Im Inventar des Basilius Amerbach von 1585/87 wird es geführt als »Ein Zimlich gros Crucifix kompt von Holbein nachmacht durch ein Beyer M. Jacob Clausers gesellen vf tuch mit olfarben«; vgl. LANDOLT 1991, S. 145.
- <sup>45</sup> GANZ 1912, S. 188, 249; DERS. 1920, S. 23; DERS. 1950, S. 200, Kat. Nr. 10.
- <sup>46</sup> LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 32.
- <sup>47</sup> GANZ 1912, S. 188, 249; DERS. 1950, S. 200, Kat. Nr. 10.
- <sup>48</sup> Vgl. LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 32.
- <sup>49</sup> Inv. Nr. 316; siehe S. 235–246, 435f.
- <sup>50</sup> Inv. Nr. 318; siehe S. 132–140, 437f.
- <sup>51</sup> LANDOLT 1991, S. 81, trat für Bonifacius Amerbach als den unmittelbaren Retter dieser Werke ein, da Amerbach dem Bildersturm ablehnend gegenüber gestanden, 1529 bzw. 1530 einen von seinem Vater der aufgelösten Baseler Kartause gestifteten Schnitzaltar (siehe auch S. 208) bzw. von seinen Eltern dorthin geschenkte Paramente zurückgefordert und sich erst 1534 zum neuen Glauben bekannt hatte. Vgl. aber S. 39.  
Jüngst hat C. MÜLLER 2001a, S. 279–289, den Vorschlag unterbreitet, daß das Gemälde des Toten Christus im Grabe ursprünglich für die Familiengrabplatte der Amerbach in der Klein-Baseler Kartause bestimmt, doch dort vor dem Bildersturm 1529 möglicherweise noch gar nicht installiert worden war. Da nach dem Sieg der Reformation eine Anbringung des Bildes im Kontext der Grabanlage nicht mehr möglich gewesen wäre, verblieb es – Müller zufolge – in Amerbachs Sammlung; siehe auch S. 136f.
- <sup>52</sup> LANDOLT 1991, S. 81.
- <sup>53</sup> LANDOLT 1991, S. 79.
- <sup>54</sup> LANDOLT 1991, S. 82, 278–285.
- <sup>55</sup> Im Falle des Erasmus-Bildnisses »im Rund« ist nicht bekannt, wann und unter welchen Umständen das Bild in die Amerbach-Sammlung kam. Sicher ist nur, daß es sich noch im Jahre 1551 im Besitz des Hieronymus Froben befand, siehe S. 333.
- <sup>56</sup> Inv. Nr. 325; siehe S. 321–332, 443f.
- <sup>57</sup> C. MÜLLER 1996, S. 50–66, Kat. Nr. 10–91, zur Provenienz besonders S. 50.
- <sup>58</sup> Siehe S. 27, 325f.
- <sup>59</sup> Inv. Nr. 323; vgl. LANDOLT 1991, S. 91, 215. Der Eintrag in Basilius Amerbachs zwischen 1579 und 1591 entstandenem Verzeichnis der geschenkten und getauschten Gegenstände lautet: »Franciscus Rechburgius... Tabellam Holbeinicam cum muliere et puero nudo, in aedicula caerulea inaurata.« (Franziskus Rechburger... Holbeinisches Bild mit einer Frau und einem nackten Knaben, in einem blau-goldenen Rahmen). Siehe auch S. 41–44, 224–232, 441f.
- <sup>60</sup> LANDOLT 1991, S. 107–173. Das sogenannte »Inventar G« vom Juli 1662 mit Korrekturen aus dem Jahre 1664 wurde im Auftrag des Baseler Rates und der Öffentlichen Bibliothek bei Übernahme des Amerbach-Kabinetts verfaßt. Es folgt im wesentlichen Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585/87; vgl. LANDOLT 1991, S. 175–206.  
Die Bezeichnung der Inventare durch Buchstaben ist nicht ursprünglich, sondern wurde von GANZ/MAJOR 1907 eingeführt.
- <sup>61</sup> LANDOLT 1991, S. 123–129.
- <sup>62</sup> LANDOLT 1991, S. 124f, 127.
- <sup>63</sup> LANDOLT 1991, S. 124, 127. Die Zeichnungen hingegen sind nach Autor, Material und Technik geordnet, nennen jedoch in keinem Fall die Darstellung.
- <sup>64</sup> LANDOLT 1991, S. 134.
- <sup>65</sup> LANDOLT 1991, S. 107.
- <sup>66</sup> LANDOLT 1991, S. 141–173.
- <sup>67</sup> LANDOLT 1991, S. 141–143.
- <sup>68</sup> Wortlaut in der Edition von LANDOLT 1991, S. 145–153 (die erste Seite des Inventars ist auf 144 als Photographie reproduziert). Hier wird bei der nachträglichen Eintragung zum Toten Christus im Grabe nicht erwähnt, daß es – wie bereits auf der Photographie unschwer zu erkennen – nicht nur heißt »cum titulo Iesus Nazarenus rex«, sondern daß sich noch »[udaeorum]« anschließt; vgl. BOERLIN 1991, S. 19.
- <sup>69</sup> Inv. Nr. 325; siehe S. 321–332, 443f.
- <sup>70</sup> Inv. Nr. 318; siehe S. 132–140, 437f.
- <sup>71</sup> Inv. Nr. 314; siehe S. 37f, 123–127, 432f.
- <sup>72</sup> Inv. Nr. 322; siehe S. 41–44, 215f, 224–232, 441f.
- <sup>73</sup> Inv. Nr. 323; siehe S. 41–44, 224–232, 441f.
- <sup>74</sup> Inv. Nr. 292; siehe S. 71, 422.
- <sup>75</sup> Inv. Nr. 317; siehe S. 127–132, 436f.
- <sup>76</sup> Inv. Nr. 313; siehe S. 100f, 431f.
- <sup>77</sup> Inv. Nr. 319; siehe S. 178–184, 439.
- <sup>78</sup> Inv. Nr. 303; siehe S. 83f, 103f, 426–428.
- <sup>79</sup> Inv. Nr. 308–309; siehe S. 103, 428f.
- <sup>80</sup> Inv. Nr. 294–295; siehe S. 71–73, 424f.
- <sup>81</sup> Inv. Nr. 307; siehe S. 83f, 103f, 426–428.
- <sup>82</sup> Inv. Nr. 316; siehe S. 235–246, 435f.
- <sup>83</sup> Inv. Nr. 310–311; siehe S. 41, 100, 429f.
- <sup>84</sup> Inv. Nr. 324; siehe S. 332–335, 442f.
- <sup>85</sup> Inv. Nr. 305, 307; siehe S. 83f, 103f, 426–428.
- <sup>86</sup> MAURER 1966, S. 451–454; C. MÜLLER 1998b, S. 169–180.
- <sup>87</sup> So auch schon WÜTHRICH 1969/72, S. 774f.
- <sup>88</sup> Siehe S. 40.
- <sup>89</sup> LANDOLT 1991, S. 153.
- <sup>90</sup> Inv. Nr. 310–311; siehe auch S. 100, 429f.
- <sup>91</sup> WAETZOLDT 1938, S. 28–30, gab erstmals zu bedenken, daß der gute Erhaltungszustand des Gemäldes seine tatsächliche Nutzung als Straßenschild eigentlich unwahrscheinlich macht. Vgl. in diesem Zusammenhang auch AK »EIN SCHULMEISTER SCHILT VF BEIDEN SEITEN GEMOLT« 1997.
- <sup>92</sup> WOLTMANN 1874, S. 128f; HES 1911, S. 20, 86, 88f, 93.  
CHRISTOFFEL 1924, S. 59f, schrieb die Kinderschule Hans Holbein d. J. ab, ohne allerdings einen alternativen Zuschreibungsvorschlag zu unterbreiten; ebenso WAETZOLDT 1938, S. 28–30.
- <sup>93</sup> REINHARDT 1960b, S. 23, 27 (hier das Zitat); Treu in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 168f, Kat. Nr. 133a und b.
- <sup>94</sup> AK »EIN SCHULMEISTER SCHILT VF BEIDEN SEITEN GEMOLT« 1997, S. 7–17, 41, Kat. Nr. 10a und b.
- <sup>95</sup> HIS 1903, S. 245.
- <sup>96</sup> Siehe auch S. 100, 468.
- <sup>97</sup> Vgl. WÜTHRICH 1966; DERS. 1969, S. 591; DERS. 1969/72, S. 777; DERS. 1986, S. 337; DERS. 1990, S. 20.

<sup>98</sup> Dies führte KONRAD 1990, S. 256, dazu, mit Wüthrich nur in der Kinderschule ein Werk Herbsts sehen zu wollen. Demgegenüber hielt er an der traditionellen Zuschreibung der Gesellschule an Hans Holbein d. J. fest.

<sup>99</sup> WÜTHRICH 1990, S. 202f; siehe auch S. 85f.

<sup>100</sup> Inv. Nr. 323; siehe auch S. 224–232, 441f.  
Die ikonographische Bestimmung der Venus mit Amor hatte schon Amerbach Probleme bereitet, der sie als ein Bildnis einer Offenburgerin bezeichnet, »...die... hat ein kindlin by sich«. PATIN 1676, o. S., und VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71, sowie BECK 1775, S. 2, Kat. Nr. 4, die bei Patin abschrieben, machten daraus »Effigies nobilis matronæ Alsatæ cum puero ludentis«, »A lady of Alsace, with a boy« bzw. »Bildnis einer Weibsperson bey welchem ein nackendes Kind so einen Pfeil in der Hand hat«.

<sup>101</sup> Inv. Nr. 322; siehe auch S. 215f, 224–232, 441f.  
Für die Vermittlung der Kenntnisse um die korinthische Hetäre Lais an Hans Holbein wies DÖLLING 1957, S. 211–213, auf eine von Beatus Rhenanus redigierte, 1519 in Basel erschienene Ausgabe von des Aulus Gellius »Noctes atticæ« aufmerksam, ferner auf eine in Baseler Humanistenkreisen mutmaßlich bekannte Edition von des Athenaios von Naukratis »Deipnosophistai«, die schon 1514 bei Aldus Manutius in Venedig verlegt worden war (vgl. Aulus GELLIIUS, Attische Nächte. Aus einem Lesebuch der Zeit des Kaisers Marc Aurel. Herausgegeben und aus dem Lateinischen übertragen von Heinz Berthold. Mit Erläuterungen und einem Nachwort, Frankfurt a. M. 1988, S. 155f; ATHE-NAEUS, The Deipnosophists. Books XIII–XIV, 653b. With an English translation by Charles Burton Gulick, Bd. 6, London <sup>6</sup>1993, S. 78–83 [Buch 13, Kap. 569], 172–177 [Buch 12, Kap. 588]).  
Direkte bildliche Vorlagen für Holbeins Lais konnten bislang nicht nachgewiesen werden. MEYER ZUR CAPELLEN 1984, S. 31, Anm. 42, verwies auf Alcibiades allerdings erst im Jahre 1542 in Paris erschienenen »Emblematum Libellus«, S. 66f, der den Leichnam der Lais »in transi« als Sinnbild der Vergänglichkeit zeigt. Siehe aber auch S. 215f sowie die Magisterarbeit von Vera Mamerow, Hans Holbeins d. J. »Lais Corinthiaca«, Ruhr-Universität Bochum, 2004.

<sup>102</sup> Die Lais läßt sich über das »Inventar D« hinaus nicht weiter zurückverfolgen, während Venus und Amor nachweislich erst zu Anfang der 1580er Jahre in Basilius' Besitz kam, siehe S. 39.

<sup>103</sup> HEGNER 1827, S. 162–165.

<sup>104</sup> So wurde im Modell beider Bilder wiederholt die Geliebte des Auftraggebers oder gar des Malers gesehen, der mit der zweiten Darstellung als Lais an dieser Rache für verschmähte Liebe habe nehmen wollen; da die Lais von Korinth als Geliebte des antiken Malers Apelles galt, schien es verschiedenen Autoren denkbar, daß sich Holbein über die Darstellung der Lais seinerseits als »neuen Apelles« habe inszenieren wollen; vgl. etwa WOLTMANN 1865, S. 29; DERS. 1866, S. 351f; DERS., Holbein's »Lais Corinthiaca«; in: Kunst-Chronik. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst 2 (1867), S. 138; DERS. 1874, S. 293; FORTESCUE 1904, S. 105f; Paul GANZ (Hg.), Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.–XVIII. Jahrhunderts, Bd. 3, Basel o. J. (1904/08), o. S., Nr. 11; DERS. 1912, S. XXX; DERS. 1937, S. 35; DE WYZEWA 1912, S. 465, 468; KNACKFUSS 1914, S. 108f; BERNHART 1922, S. 38; KOEGLER 1933, S. 65f; WAETZOLDT 1938, S. 55; ROWLANDS 1985, S. 63, 131; WILSON 1996, S. 118f; BÄTSCHEMANN/GRIENER 1997, S. 27, 160; J. MÜLLER 1998, S. 227–236.  
Im Zusammenhang mit dieser Interpretation von Lais und Venus wies FRETZ 1923, S. 208, Anm. 16, auf die Zeugenaussage des Malers Hans Asper (1499–1571) in einem Züricher Ehescheidungsprozess vom März 1543 hin (siehe auch S. 27). Hier berichtete Asper, er habe eine Reihe von Bildnissen stadtbekannter Persönlichkeiten – darunter auch Bildnisse von Frauen zweifelhaften Lebenswandels – z. T. jahrelang in seiner Werkstatt stehen gehabt, um sie Interessenten anzubieten. Offenbar waren dies keine unbezahlten und daher beim Künstler verbliebenen Auftragswerke, sondern von vornherein für den »freien Markt« angefertigte Gemälde, denn wie Asper weiter aussagte, beabsichtigte er, weitere derartige Bildnisse für den freien Verkauf anzufertigen. Fretz warf die Frage auf, ob nicht auch Holbeins Lais und Venus unter entsprechenden Bedingungen in Basel entstanden sein könnten.

<sup>105</sup> Nur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, kennzeichnenderweise zu genau jener Zeit, in der die junge Disziplin der Kunstgeschichte ihr methodisches Rüstzeug erprobte, wurden vereinzelt Zweifel an der Holbein-Zuschreibung geäußert, die von konkreten Beobachtungen an beiden Bildern ausgingen. So wollte von RUMOHR 1837, S. 130–137, angesichts ihres an Werke Leonardo da Vincis gemahnenden Charakters (und in Beachtung der apodiktischen Feststellung Karel van Manders, Holbein sei nie in Italien gewesen) beide Bilder einem unter italienischem Einfluß stehenden niederländischen Künstler zuschreiben, der nach einer Holbein-Zeichnung gearbeitet haben sollte. Auch WORNUM 1867, S. 162–164, vermerkte den »Italian character« der in ihrer Zuschreibung an Holbein »very questionable« Gemälde. DAVIES 1903, S. 100–103, 224, schließlich brachte einen »... Lombard artist who had come under the influence of the later work of Raphael« in der Art des Cesare da Sesto (1477–1523) in Vorschlag.  
Bei Beobachtung gleicher Stilphänomene wollte demgegenüber KUGLER 1854, S. 518f, Holbeins Autorschaft retten, glaubte deshalb aber den Künstler auf eine Reise nach Italien schicken zu müssen. Auch WAAGEN 1845, S. 276f, hatte an der Zuschreibung an Holbein festgehalten. Er konstatierte aber anstelle eines Leonardo-Einflusses die nachhaltige

Einwirkung des niederländischen Künstlers Quentin Massys und wollte die Bilder daher während Holbeins Aufenthalt in Antwerpen auf der Durchreise nach England entstanden sehen. WOLTMANN versuchte zunächst (1865), S. 28f, Waagens und Kuglers Positionen miteinander zu versöhnen, indem er beide Gemälde in Antwerpen unter Massys-Einfluß bei gleichzeitiger »Erinnerung« an die Eindrücke seiner mutmaßlichen frühen Italienreise entstanden glaubte.

<sup>106</sup> WOLTMANN 1866, S. 332, 349–353; DERS. 1867, S. 136–138; DERS. 1868, S. 443f, Kat. Nr. 22f; DERS. 1874, S. 291–293; DERS. 1876, S. 100, Kat. Nr. 17f.  
Zur Biographie der beiden Damen Offenburg vgl. HIS 1870, S. 161–163.

<sup>107</sup> MEYER ZUR CAPELLEN 1984, S. 22–34; J. MÜLLER 1998, S. 227–236. Meyer zur Capellen Überlegungen ergänzend, wies Marianne S. MEIER, Die Wahrheit der Legende. Die konstruierte »femme fatale« der Holbein-Forscher; in: Femme fatale. Einwüf; in: Frauen Kunst Wissenschaft 19 (Mai 1995), S. 12–18, darauf hin, wie sehr Woltmanns und His' Lesung der Mutter und Tochter Offenburg betreffenden Dokumente vom zeitgenössischen Frauenbild des 19. Jahrhunderts bestimmt war.  
In einem wortwörtlichen Verständnis der Eintragung im Amerbach-Inventar wurden lange in beiden Gemälden eigentliche Bildnisse der »Offenburgerin« gesehen (die langwierige Diskussion, ob eher Magdalena oder ihre Tochter Dorothea gemeint sei, kann hier außer acht gelassen werden). Das unbedingte Vertrauen auf die Inventaraussage führte etwa GRIMM 1867, S. 250f, zu der Konsequenz, die Deutung der Lais als »leichte Dame« der Inschrift ungeachtet abzulehnen, da dies mit dem Rang der Porträtierten innerhalb der Baseler Gesellschaft keinesfalls in Einklang zu bringen sei. KOEGLER 1933, S. 66, hingegen erwog die Möglichkeit, Amerbachs Bezeichnung der Dargestellten als »ein offenburgerin« könnte auch ein Wortspiel auf eine »Öffentliche«, d. h. eine Dirne, gewesen sein. Demgegenüber hatte schon GROSSMANN 1951b, S. 112, physiognomische Unterschiede zwischen Lais und Venus erkannt und daraus geschlossen, die »Offenburgerin« (Grossmann vermutete die jüngere Dorothea) könne nur bei einem der beiden Bilder Modell gestanden haben.  
AMIET 1879, S. 15–17, schließlich brachte eine weitere »Offenburgerin« als Modell von Lais und Venus ins Spiel, fand hierfür aber keine Zustimmung – die uneheliche Tochter des Henmann Offenburger († 1557) nämlich, die 1522 zur Frau des Humanisten Heinrich Loriti, genannt Glarean, wurde. Wegen ihrer Herkunft wurde ihr nachgesagt, sie sei eine Dirne.

<sup>108</sup> Hatte Woltmann den leonardesken Einfluß auf die Gestaltung beider Bilder noch mit einer hypothetischen (zweiten) Oberitalienreise kurz vor der Mitte der 1520er Jahren begründen wollen, so brachte GRIMM 1867, S. 250f, Holbeins Kenntnis der Kunst Leonardos und seines Kreises mit dessen tatsächlich unternommener Frankreich-Reise im Jahre 1523/24 in Zusammenhang – eine bis heute allgemein akzeptierte Annahme.

<sup>109</sup> HIS 1870, S. 161–163; SCHMID 1897, S. 226f; DERS. 1900, S. 54; DERS. 1924, S. 340f; DERS. 1930, S. 53f; DERS. 1945, S. 25; DERS. 1948, S. 81, 143, 206f. In pointiertem Widerspruch hierzu jüngst J. MÜLLER 1998, S. 227–236.

<sup>110</sup> KLEMM 1980, S. 24–27.

<sup>111</sup> Siehe S. 19 und 191–223. Zu einer Zusammenstellung der mutmaßlichen künstlerischen Reflexe der Frankreichreise vgl. REINHARDT 1982, S. 259f; sowie jüngst BÄTSCHEMANN/GRIENER 1997, S. 134–148.

<sup>112</sup> Inv. Nr. 318; siehe unten S. 132–140, 437f.

<sup>113</sup> Solothurn, Kunstmuseum, Inv. Nr. A 134; siehe auch S. 58–61, 148–162, 465f.

<sup>114</sup> Zu den Ergebnissen der gemäldehistorischen Untersuchungen, die die hier vorge-tragenen Beobachtungen und Schlußfolgerungen im Detail bestätigen, siehe S. 224–232.

<sup>115</sup> Nur wenige Überlegungen sind zum Zustand bzw. zur Bildgenese der beiden Gemälde angestellt worden: Von der Annahme ausgehend, Holbein habe die beiden Bilder als Pendants und kontrastierende Liebesallegorien gemalt, vermuteten SCHMID 1897, S. 226, Anm. 1; DERS. 1930a, S. 54; DERS. 1948, S. 206f; GANZ 1950, S. 215; GROHN 1955, S. 20f, und SALVINI/GROHN 1971, S. 94f, Kat. Nr. 43, daß die Venus-Tafel ursprünglich auch eine – heute abgeschnittene – Inschrift besessen hätte. Erst BOERLIN 1991, S. 23, Kat. Nr. 34, wies darauf hin, daß das Bild weder beschnitten ist, noch daß es je eine Inschrift gegeben hat. Er machte zugleich darauf aufmerksam, daß die Vorderkante der Brustung bei Venus und Amor zwar untermalt, dann aber in der Farbausführung des Bildes nicht berücksichtigt worden ist. Anders als der Bildträger der Lais ist der der Venus und Amor rückseitig auch nicht allseits abgefast, zudem dünner. GROHN 1955, S. 20f, und SALVINI/GROHN 1971, S. 94f, Kat. Nr. 43, wiesen als erste auf den »höchstwahrscheinlich verputzten« Zustand der Venus hin, die »... wohl auch ursprünglich weniger fein und sorgfältig gemalt gewesen (ist) als ihr Gegenstück«.  
DAVIES 1903, S. 102, hatte zwar in Lais und Venus Werke des Cesare da Sesto gesehen, glaubte aber im Amorknaben eine nachträgliche Ergänzung von Holbeins Hand erkennen zu können. REINHARDT 1966, S. 69f, griff teilweise auf Davies zurück, wenn auch er im Amor eine nachträgliche Zutat Holbeins zur Venus-Darstellung sehen wollte. Auch hier konnte erst BOERLIN 1991, S. 23, Kat. Nr. 34, unter Hinweis auf die Unterzeichnung nachweisen, daß beide Figuren, Venus und Amor, von Anfang an zur Komposition dieses Gemäldes gehört haben.

<sup>116</sup> Gleiches gilt auch für die ockerfarbenen, weiten Überärmele: Auch hier ist der Kontur nachträglich über dem Grün des Vorhangs erweitert worden.

- <sup>117</sup> Die Übermalung an Dekolleté und Kleid läßt sich auch an schlechten Farbabbildungen der Venus-Tafel wie bei SALVINI/GROHN 1971, Tafel XXII, oder ZWINGENBERGER 1999, S. 15, gut ausmachen.
- <sup>118</sup> Ein analoger Befund ist im Streiflicht an der Innenkante des ausgestreckten Unterarms der Venus zu erkennen: Der ockerfarbene Ärmel hinterfing ursprünglich den Unterarm hier wie auf der anderen Seite. Erst nachträglich wurde diese Ärmelpartie durch den roten Umhang übermalt, den Venus über ihren Oberschenkel ausgebreitet hat.
- <sup>119</sup> Ohne Zweifel an der traditionellen Zuschreibung beider Bilder an Holbein oder an der etablierten Datierung (Venus vor Lais) zuzulassen, hatte sich schon CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 246, unfreiwillig prophetisch geäußert: »They bear a very close resemblance to one another, except in the position of the head, so that one appears to be almost a copy of the other«.
- <sup>120</sup> Die spärlichen Baseler Archivalien zu Holbein geben in dieser Frage leider keinerlei Auskunft. Es ist aber gerade mit Blick auf die umfangreichen Aufträge für Wandmalereien äußerst unwahrscheinlich, daß Holbein keine Werkstattmitarbeiter beschäftigt haben

sollte. Bislang ist weder diesem Problem systematisch nachgegangen worden, noch der sich daran anschließenden Frage, wo die in dieser zu postulierenden Werkstatt tätigen Mitarbeiter zumindest während der Jahre von Holbeins erstem englischen Aufenthalt geblieben sind und was sie weiterhin getan haben. Allein für die Zeichnungen gibt es Zuweisungen an die Baseler Holbein-Werkstatt, vgl. jüngst C. MÜLLER 1996, S. 145–148, Kat. Nr. 277–282.

- <sup>121</sup> Vgl. hierzu bereits STEIN 1929, S. 100–102, und jüngst BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 144, 160, sowie J. MÜLLER 1998, S. 227–236; DERS. 2001, S. 144–149.
- <sup>122</sup> Daß Basilius Amerbach durchaus nicht unkritisch einkaufte, zeigt ein undatiertes Gutachten, das der Maler Hans Bock d. Ä. (um 1550–1624) in seinem Auftrag erstellte und auf das GANZ 1920, S. 37, hinwies (mit der Quellenangabe »Universitätsbibliothek. Amerbachiana. Fliegendes Blatt«): »...die 2 angesichter«, die er begutachtete, seien »... nitt holbeinisch...«, auch ists nichts guots«.
- <sup>123</sup> Vgl. etwa WOLTMANN 1876, S. 123, Kat. Nr. 143 (»Darmstädter Madonna«), oder S. 130f, Kat. Nr. 169f (Karlsruher Flügelbilder mit den Heiligen Georg und Ursula).

## Bis zur Unkenntlichkeit entstellt?

# Die Restaurierung der Baseler Holbein-Gemälde durch Nikolaus Grooth

Bemerkenswerte Wahrnehmungsdefizite kennzeichnen die Holbein-Forschung auch im Hinblick auf den Erhaltungszustand der bis heute an ihrem Entstehungsort Basel bewahrten Tafelbilder. Abgesehen von den erst in jüngster Zeit gereinigten Werken wie der Abendmahlstafel, dem Schulmeisterschild oder den Orgelflügel<sup>1</sup> gibt es in der Literatur kaum Bemerkungen zu älteren Restaurierungen, obgleich diese das Erscheinungsbild eines Bildes bekanntlich nachhaltig verändern können. Just dies ist nun auch im Fall der »Passionsflügel« lange vermutet worden.

Die »Passionsflügel« nahmen unter den Baseler Holbein-Werken spätestens seit dem frühen 17. Jahrhundert die prominenteste Rolle ein (Tafel 42)<sup>2</sup>. Zu dieser Zeit war die Erinnerung an ihre ursprüngliche Verwendung und ihren Aufstellungsort – als Außenseiten der Flügel eines Schnitzaltars im Münsterkreuzgang – bereits verloren gegangen.<sup>3</sup> Vermutlich während der Wirren des Baseler Bildersturms oder bald danach durch die Stadtregierung beschlagnahmt, dienten die ehemaligen Flügelaußenseiten mit den gemalten acht Szenen der Passion Christi seither als Schmuck des Rathauses.

Schon bei ihrer ersten Erwähnung, in Matthäus Merians im Jahre 1654 erschienenen Ausgabe der »Topographia Helvetiæ«, wird hervorgehoben, für diese »schöne Tafel« Holbeins hätten »... unterschiedliche Potentaten etlich tausend Ducaten gebotten.«<sup>4</sup> Im Jahre 1673 wurde Charles Patin, der die Passionsszenen für »... un des plus beaux tableaux du monde« hielt, schon genauer und berichtete, der verstorbene Kurfürst von Bayern habe der Stadt Basel für diese Gemälde einen Kaufpreis von »trente mille florins de sel« geboten.<sup>5</sup> Auslöser für diesen erfolglosen Ankaufsversuch durch Maximilian I. von Bayern (1573–1651) muß die Begeisterung gewesen sein, mit der Joachim von Sandrart (1606–88) dem Kurfürsten von diesem Werk berichtet hatte. Wie Sandrart selbst in seiner 1675 erschienenen »Teutschen Academie« erwähnt, seien die Passionsszenen »... von wunderlichen inventionen/Zierlichkeit der Landschaften/gutem Verstand des Tag- und Nacht-Liechts/colorit und allen ersinnlichen Kunst-Werken so herrlich/das nichts vollkommener von seiner Hand zu finden: Dannenhero/als Anno 1644. Ihre Churfuerstl. Durchl. in Bayren/Herzog Maximilian seeligster Gedächtnis ich gecontrafaetet/und mit Erzählung der Fürtrefflichkeit dieses Stucks/indem sie gesessen/unterhalten/haben dieselbe ein solches Belieben/dasselbe zu sehen/bekommen/daß sie einen expreßen abgeordnet/ solches um den Preiß/darfuer man es lassen wolte/zu erkauffen: Weil aber der Abgeordnete die Sach nicht verstaendig angegangen/als hat er auch unverrichteter Sachen wieder zuruck kehren mueßen/und ist die Stadt dadurch desto mehr des hohen Wehrts dieser Tafel versichert worden.«<sup>6</sup> Sandrart irrte sich übrigens lediglich im Datum des Kaufangebots, denn das Protokoll des Baseler Kleinen Rats verzeichnet seine Ablehnung unter dem 4. Oktober 1641.<sup>7</sup>

Zutreffend war hingegen die Einschätzung, daß der Baseler Rat fortan eifersüchtig über die »Passionsflügel« wachte – so wurde am 29. Mai 1642 Matthäus Merians d. J. Antrag, die Gemälde in Kupferstich kopieren zu dürfen, abgelehnt, obwohl Merian mit Übersendung eines Exemplars seiner im gleichen Jahr in erster Auflage erschienenen »Topographia Helvetiæ« versucht hatte, für seine Anfrage gut Wetter zu machen.<sup>8</sup> Der Rat

verhängte in der Folge ein generelles Kopierverbot für die »Passionsflügel«, wie die gleichfalls abgelehnte Anfrage um Kopiererlaubnis durch den »preteur royal« zu Straßburg, Klinglin, vom 10. Februar 1718 zeigt.<sup>9</sup> Daß dieses Verbot einerseits unterlaufen wurde, andererseits aber im Fall der Entdeckung durch den Baseler Rat unnachgiebig verfolgt wurde, zeigen gleichfalls die Umstände der Klinglinschen Anfrage, die Peter Ochs folgendermaßen zusammenfaßte: Nachdem Klinglin durch den Ratschreiber seine Eingabe an den Rat auf den Weg gebracht hatte, bekam dieser den Auftrag, »... das Begehren glimpflich abzulehnen, und wurde das vor Zeiten ergangene Verbot erfrischt, dergleichen Copien zu bewilligen. Nun wiederholten aber, den 18. [Februar 1718; JS] einer der Bürgermeister und einer Namens Herf, das Begehren. Herf, von Straßburg gebürtig, ein neuer Bürger, war Tochtermann des Stadtschreiber Fäsch, und Groß-Tochtermann des Bürgermeisters Burckhardt. Allein, sie fügten dem Ansuchen bey, daß ein Bernoulli auch Copias davon gezogen hätte. Bald ergieng die Erkenntniß: ›Soll der Rathssubstitut Socin von seinem Tochtermann alle von der Passione gemachten Copias alsogleich beziehen; diese, während der Sitzung zur Canzley geliefert, alsdann solche wohl verwahrt, und bey dem Original aufbehalten werden. Von dem Original aber, oder von den angezogenen Copiis, soll niemand einige Copey zu nehmen bewilliget, und hierauf von Seiten der Canzley, alles Fleißes, zur Vermeidung Meiner Gnädigen Herren höchster Ungnade, vigilirt werden.«<sup>10</sup>

Nach einem ersten, erfolglosen Vorstoß der Universitätsregenz am 8. November 1713, die »Passionsflügel« in der Öffentlichen Bibliothek mit den dortigen »Holbein-Bildern« aus dem Amerbach-Kabinett zusammenzuführen,<sup>11</sup> wurden die Tafeln auf Ratsbeschuß vom 5. November 1770 schließlich doch an die Bibliothek überwiesen.<sup>12</sup> Im Jahr darauf, am 3. September 1771, beschloß die Universitätsregenz, den aus Stuttgart stammenden, seit Beginn der 1760er Jahre vor allem als Porträtmaler in Basel tätigen Maler Johann Nikolaus Grooth (1721/23–97)<sup>13</sup> damit zu beauftragen, die »Passionsflügel« »... so wohl auf das sauberst und sorgfältigst zu putzen, als auch an den schadhafte Orten, vorsichtiglich, künstlich und dauerhaft zu repariren.«<sup>14</sup>

Grooth muß seine Aufgabe zu allgemeiner Zufriedenheit erfüllt haben, wie Johann Jakob Hubers zwischen 1792 und 1795 verfaßtem »Statutarium Basiliense« zu entnehmen ist:

»Lange ward auf dem Rahthaus, unter Aufsicht der Canzley, ein unschätzbares Kunststück von dem berühmten Mahler Hans Holbein aufbewahrt, nemlich eine in 8. Feldern bestehende Passion, welche ehedessen ein Altar-Blatt in der Münsters-Kirche war, und bey dem Bilder-Sturm vom Untergange gerettet worden... Indessen fieng das Gemählde an, teils weil es an einem etwas feuchten Orte verwahret war, teils durch unsorgsame Behandlung bey öfterm Vorzeigen, etwas Schaden zu leiden. Man liess es also durch einen geschickten Künstler ausbessern, und statt dass es bisher wie eine spanische Wand zusammengelegt war, und bey jeder Besichtigung der Liebhaber aufgestellt werden musste, in Seiner ganzen Grösse in einem eigens darzu gefertigten Schranke verwahren, damit es desto bequemer gezeigt werden konnte.«<sup>15</sup>

Zweifel an der Qualität der Grootthschen Restaurierung der Passions- tafeln kamen erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts auf. Als im Jahre 1834 die Baseler Holbein-Gemälde anlässlich der Aufteilung des Kantons Basel in Stadt und Landschaft durch den eidgenössischen Gutachter Armand von Werdt (1805–41) geschätzt wurden, hielt dieser fest, die einzelnen Stücke seien von durchaus ungleichem Kunstwert und insbesondere das Bild der Geißelung Christi »... ist von so verschiedenem Gehalt, sowohl in Hinsicht auf Zeichnung als Colorit, daß man es eher einem andern Meister zuschreiben möchte oder wenigstens dafür halten muß, daß es repariert und ungeschickt retouchiert, vielleicht sogar gänzlich copiert worden sey, zumal es die rechte Oberader [sic] des Gesamtbildes ausmacht, wo leicht durch Beschädigungen das Originalbild könnte zu Grunde gegangen seyn.«<sup>16</sup>

Von Werdt wies, wie anschließend auch Alfred Woltmann,<sup>17</sup> außerdem auf die »abgestorbenen« Schatten in den Grüntönen als mögliche Folge von Grootths Restaurierung hin. Im Jahre 1867 vermutete Ralph N. Wornum erstmals eine vollständige Übermalung durch Grootth,<sup>18</sup> die für Gerald S. Davies bereits eine Tatsache darstellte, von der auch zahlreiche nachfolgende Holbein-Forscher ausgingen.<sup>19</sup>

Ulrich Christoffel hielt die »Passionsflügel« (wie die zugehörig geglaubte Abendmahlstafel) als »... wahrscheinlich bis zur Unkenntlichkeit entstellt«,<sup>20</sup> während Heinrich Alfred Schmid »... jenen eigentümlich hartbunten und dabei geleckten Charakter... , der uns heute stört und unvorsichtige Beurteiler schon dazu verführt hat, das Werk überhaupt dem Meister abzusprechen«, in jedem Falle auf Grootths Eingriff zurückführen wollte:

»Ein etwas bunt wirkendes Kolorit findet sich auch bei Schülern Lionardos in Mailand, zum Beispiel bei Gaudenzio Ferrari, allein erst durch die Restauration dürfte die Buntheit ihren unkünstlerischen Charakter erhalten haben.«<sup>21</sup>

Unter allen Autoren, die die beiden Tafeln auf Grund ihres vermeintlich beeinträchtigten Zustands kritisierten, unternahm allein Schmid den Versuch, die seines Erachtens von Grootth »überarbeiteten« Partien bzw. die unberührt gebliebenen Teile im Einzelnen zu analysieren, wobei er nachdrücklich auf die Schwierigkeiten der sicheren Abgrenzung zwischen »alt« und »neu« hinwies. Durchgängig schien ihm allerdings »... viel von der schlagenden Wirkung« aller Szenen durch die Verflachung des Gesichtsausdrucks der Figuren infolge der »Ueberpinselung« verloren gegangen zu sein.<sup>22</sup>

Gegenüber dem Chor der Kritiker der Grootthschen Restaurierung nehmen sich die wenigen Stimmen seiner Verteidiger recht dünn aus. So betonte schon Woltmann (allerdings nur in der englischen Ausgabe seines Holbein-Buchs),<sup>23</sup> Grootths Tätigkeit habe sich auf eine sorgfältige Reinigung und kleine Retuschen beschränkt und dies sei in den Universitätsakten dokumentiert, ohne allerdings hierzu nähere Angaben zu machen. Auch Paul Ganz verwarf seine anfängliche Ablehnung des heutigen Zustands der »Passionsflügel« und bestätigte, eine »... genaue Untersuchung der Farben« habe ihre Ursprünglichkeit erwiesen.<sup>24</sup> Doch es sollte weitere siebenzig Jahre dauern, bis Bernd W. Lindemann 1997 das Ergebnis einer gründlichen maltechnischen Untersuchung in der Restaurierungswerkstatt der Öffentlichen Kunstsammlung mitteilen konnte, die einem vollständigen Freispruch für Nikolaus Grootth und seine Fähigkeiten als Restaurator gleichkommt: »Tatsächlich erwies sich die Malerei als besonders sorgfältig aufgebaut; sie zeigt die für Hans Holbein d. J. charakteristischen Schwundrisse. Es gibt keinerlei Anzeichen für eine spätere Überarbeitung.«<sup>25</sup>

Doch abgesehen vom Augenschein, der den für ein Gemälde des 16. Jahrhunderts hervorragenden Erhaltungszustand der Malerei der »Passionsflügel« vor allem mit Blick auf die nahezu unverletzten obersten Lasurschichten belegt, denen sich der feinmalerische Eindruck der Bilder in ganz besonderem Maße verdankt,<sup>26</sup> gibt es ein weiteres Zeugnis für die offenkundig hervorragende Arbeit, die Nikolaus Grootth bei seiner Restaurierung geleistet hat – nämlich alle übrigen Holbein-Gemälde in der Baseler Öffentlichen Kunstsammlung!

Bislang von der Forschung weitgehend unbeachtet (abgesehen von dem kursorischen Hinweis bei Woltmann und jüngst im Ausstellungskatalog »Ein schulmeister schilt vf beiden seiten gemolt« 1997),<sup>27</sup> befinden sich im Baseler Staatsarchiv Akten, die nicht nur Grootths Restauratorentätigkeit belegen, sondern die darüber hinaus interessante Einblicke in das Procedere einer solchen Restaurierungskampagne in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewähren. Vor allem aber bieten diese Unterlagen einen überraschend detaillierten Blick auf den damaligen Zustand der Baseler »Holbein-Bilder«.

Zum ersten Mal hören wir im Protokoll der Regenz der Baseler Universität vom 14. Juni 1769 von Überlegungen, »... ob nicht nöthig sey, einige Holbeiniana, die laut dem Bericht H. von Mechel albereit schadhafft, und gefahr lauffen, mit der Zeit gänztzl. ihre Schönheit zu verlieren, durch H Groot Kunstmahler repariren zu laßen.«<sup>28</sup>

Der hier genannte, undatierte »Bericht« des Baseler Kupferstechers, Kunsthändlers und Verlegers Christian von Mechel (1737–1817)<sup>29</sup> trug folgendes vor:

»Bericht Von H. Von Mechel, über die Reparation der Holbeinischen Gemällden auff der Mucken<sup>30</sup>.

P: P:

Die Sorgsamkeit die man alten Gemällden leistet, kan sich auf keine würdigeren Gegenstände, als auf die kostbaren Überreste Holbeinischer Gemälde in unserer Stadt erstrecken; Ihre Erhaltung erfordert sichtbarlich gute und angemessene Mittel, entfernt von denjenigen die eine unwissende Hand zum Schaden so vieler von treflichen Stücken oft anwendet, und bey welchen sicherlich besser wäre die Sachen im alten Stande zu lassen.

Die Übung und gründliche Kenntnuß also eines solchen Arztes, ist einzig der wichtigste Umstand, ist dieser gewiß, so werde kein eiferiger Liebhaber und Kenner wenn er davon Eigenthümer wäre, nicht einen Augenblick warten, diese Gemälde einem wirklich geübten anzuvertrauen. Seine Beweggründe darzu würden diese seyn:

1°. Sobald sich alte Gemälde heben, oder Splitter ausspringen, so ist es eine Anzeige eines nach und nach zu beföchtenden ganzen Ablösens, zu welchem ein von Jahrhunderten her darauf haftenden Staub das geradeste Mittel ist; denn bekannt ist, daß der Staub unter die beissenden Dinge gehört;

2°. Zudem hat er da auch ohne Sprünge eine andere böse Würkung, durch lange Zeiten setzt er sich mit der oft feuchten Luft vermengt, wie eine Haut festet auf die Gemälde an, verdunklet sie, und benimmt dem Auge hundert schöne Farben, Mischungen und Töne, die Kenner auf ihren Reisen ehender an den wol unterhaltenen Holbeinen, die der König in Frankreich und der Groß-Hertzog zu Florenz hat, bewundern müssen, und die bey den unseren wie unter einem Flore verstecket sind.

3°. Ein dringender Beweggrund ist auch bey Gemällden auf Holtz, wenn sie übel zusammengesetzt sind; Immer mehr gehen die Fugen auseinander, und geben einen heßlichen Anblick. Das Holbeinische Abendmahl

ist sogar in einem solchen Zustand, daß ohne vieles Bewegen und Zumuthen, Stücken daraus fallen werden, welches man erst bey dem Herunternehmen warnehmen könnte.

Der sorgfältige Besitzer also solcher Mahlereyen, würde hier Gründe genug finden, um eine rechte vollständige Reparation mit vorzunehmen; Ein Schwamm mit reinem Wasser würde diese Arbeit allein nicht verrichten, und so subtil man auch waschen würde, so würde man bey den aufgesprungenen Splittern oder Rissen, das herumhaftende vollends mitreißen, und da wo keine Splitter seyn, die alte Haut nicht einmal bewegen, und folglich mehr Böses als Gutes schaffen.

Hier erfordert es andere erweichende Mittel die mit großer Behutsamkeit müssen behandelt werden, und wenn einmal die alten Häute weg, die Risse würden reparirt und die Stücke reinlich an einander gesetzt sind, so ist eben so unumgänglich ein guter von den größten Künstlern auch gebrauchter Fürneis nöthig, so gefährlich und verworfen die meisten gewöhnliche Fürneis seynd; Aus guten Gründen wird das Eyerweiß besonders bey so alten Stücken gantz verworfen; Es zieht die Mücken an, vereinigt sich gerne mit den Farben, und muß gar zu ofte renovirt werden, da hingegen ein leichter und ohnschuldiger Fürneis eine rechte Schutzwehr vor die Gemähde wird, viele und lange Jahr dauert, und sodann wenn es höchst nöthig ohne Gefahr wieder davon kan abgenommen und frischer aufgetragen werden, sodaß die Mahlerey darunter immer vor allem sicher ist und in ihrem gantzen Werth erscheint, zu welchem Ende das Recept des Fürneisses muß mitgetheilet und nebst der leicht zu fassenden Manier ihn auf- und abzunehmen vor die Zukunft aufbehalten werden.

Ein wichtiger Vortheil nebst diesem ist noch, daß ein solcher leichter Fürneis die Farben nähret, sie zusammen hält und vor Sprüngen gänzlich verwahret, welches alte ausgetrocknete Gemähde, besonders die welche auf den sogenannten Kreyden Grund gemahlt sind, vor allen nöthig haben.

Bey so vielen schönen Holbeinischen Kunst-Stücken die unsere Vaterstadt besitzt, kan unter einheimischen und fremden Kunst-Liebhabern kein Wunsch eifriger und allgemeiner seyn, als daß sie alle in dem schönen neugebauten Saal beysammen, auch das auf dem Rathhauß befindliche dabey vereint seyn möchten, Welches letztere eben durch den Fürneis noch nichts gelitten, wol aber einige Restaurationen auch nöthig hat, in den Orten wo etwas ausgesprungenes vor dem Fürneissen war.

Diese vereinten Gemähde also würdig retablirt und in ihrem Glantz hergestellt, würden einen neuen und gantz andern Anblick als jetzo machen, und In- und Auswärtige unendlich mehr vergnügen, um so mehr, weil viele öfters aus diesem einzigen Grund unsere Stadt besuchen, und diesen Saal mit Recht als einen Beweiß des guten herrschenden Geschmacks ansehen könnten.<sup>31</sup>

Am 30. Juni 1769 beschloß die Regenz, einen »genauen Bericht« von Groot, von Mechel und »anderen Kunstverständigen« einzuholen, »...ob es nöthig einige von diesen gemälden zu repariren? Wie diese reparation solle geschehen? und Wie hoch dieselbe zu stehen käme?«<sup>32</sup> Am 6. Juli 1769 wurden diese Fragen mit den Genannten im Detail erörtert:

»Beschreibung, in was für einem Stand sich die besten gemälde auf der öffentlichen Bibliothec sich dermalen befinden, und Bericht wie dieselben könnten theils hergestellt, theils auch für in die Zukunft verwahret werden, abgefaßt den 6 Julii 1769 in gegenwart des Rectoris, Bibliothecarii H. Prof. Raillard, H. Christian von Mechel H. Groot Kunstmahler, und anderer Kunstverständiger

1<sup>o</sup> Alle nachkommende gemälde, wenn sie auch würcklich wie einige noch unbeschädiget sind, haben nöthig gesäuberet und auf eine leichte und unschuldige Weiß gefürneyßt zu werden, zur aufweckung und erhaltung der Farben.

Frag an H Groot; 1<sup>o</sup> ob mögl. den alten und heißlichen Fürneyß, der sich auf den meisten gemälden befindet ohne schaden des gemäldes wegzubringen.

2<sup>o</sup> ob H Groot sich resolvieren thäte alle reparationen auf der Bibliothec selbst, in Beyseyn derjenigen Personen, welche man dazu bescheiden wird, zu bewerckstelligen.

3<sup>o</sup>. Ob möglich die Stück des gemäldes N<sup>o</sup> 1<sup>33</sup> beßer in einander zu fügen oder die Spält und Riß zu verstopfen, ohne daß das gemäld dadurch einigen Schaden leide, und auf was art solches geschehen könne; ferners ob der Fürneyß welcher frischer Dingen darauf kommt, deren Farben nichts schade, welches auch von den übrigen gemälden zu verstehen, und endlich wie hoch die reparation eines jeden gemäldes zu stehen komme.

Antwort H. Groots auf diese Fragen 1<sup>o</sup> Daß der Fürneyß ohne schaden des gemäldes könne abgenommen werden, und daß der darauf kommende neue, der leichteste und unschuldigste seyn der die mahlerey nicht nur erhebt, sondern auch die farben erhält, auch weder springt noch gelb wird, sondern so, wie selbiger zu anfang dem Gemäld sein erstes ansehen wieder gibt, beständig bleibt, auch alle stund, jahr und in langer Zeit ohne den geringsten schaden wieder kann abgenommen werden welches aber wegen dessen Dauer nicht nötig seyn wird.

2<sup>o</sup> Daß auf der öffentlichen Bibliothec in Beyseyn deren darzu bestimmten HH. die arbeit solle vorgenommen werden Habe nichts darwieder einzuwenden, wenn solches bey 2 oder 3 stück kann endigen und ich dadurch die Prob abgelegt, daß die 2 oder 3 stück unbeschädiget geblieben; alsdann aber mir außbitte die übrige Zeit allein ungestört meine arbeit continuiren zu dörfen, weil dieselbe so difficil zu tractieren, daß wenn ich im geringsten darinnen gestört, in einem augenblick ein fehler kann geschehen; wo alsdann ich keine Schuld haben will.

3<sup>o</sup> Verspreche ich, die zusammen geleimten Stücke des gemäldes N<sup>o</sup> 1 aufzulösen, dieselbe frischer Dingen exact wiederum zusammen zu fügen, ohne den geringsten schaden Die Spält können ebenfalls, der Mahlerey eben verstopft und der Fürneyß ohne schaden, sondern vielmehr zur conservation des gemäldes darüber gezogen werden auf was art aber dieses tractiert werden muß, ist zu weitläuffig hiebey zu setzen; den Preiß eines jeden setze wie ist begehret worden an den Rand.

Folget die Beschreibung der gemälde

Holbeiniana 1<sup>o</sup> Das abendmal Christi auf Holtz gemalt mit Zehn Figuren [Tafel 57]; Dieses gemäld bestehet aus 7 ungleichen Stücken Holtz, die schon in alten Zeiten, wie der alte catalogus meldet, zerhauen und unflätig zusammen gesetzt waren, dazu ist gekommen, daß nun an den zwey vorderen Figuren die Farben der Gewänder sehr abgesprungen; deßgleichen hat die Sommer Hitz viele Farben Sprung unter dem Tisch verursacht Preiß. 3 Louis d'or

2<sup>o</sup> Der Leichnam Christi auf Holtz [Tafel 29];<sup>34</sup> ziemlich conservirt und also nur des Säuberns nöthig... 3 N(eue) th(a)l(er).

3<sup>o</sup> Ein abendmal Christi auf Tuch mit 20 Figuren [Tafel 7]<sup>35</sup> woran Vieles hin und wieder an der Farb abgesprungen, welche mängel und flecken zum teil von einer ungeschickten Hand, um sie auszubessern sind behandelt worden... 1 Louisd 2 Nthl (6 Nthl.)

4<sup>o</sup> Die Geißlung Christi auf Tuch, mit 5 Figuren [Tafel 11]<sup>36</sup> ist in gleichem Zustand wie das Vorige... 1 Louis d'or (4 Nthl.)

5<sup>o</sup> Holbeins Frau, ein Kind auf dem Schooß, und ein Bube neben ihr

[Tafel 75],<sup>37</sup> auf außgeschnittenem Papyr gemalt, welches nachwerts ziemlich ungeschickt auf Holtz aufgeklebt worden; dieses gemald hat in aufleimen hin und wieder Blasen bekommen, so durch einen ellenden Fürneyß und ist sehr unrein... 1 Louis d'or

6°. Erasmi portrait [Tafel 27]<sup>38</sup> gleichfalls auf Papyr gemalt, und aufgeklebt, in gleichem Zustand wie das Vorige... 2Nthl.

7° Bonif: Amerbach portrait [Tafel 24] auf Holtz;<sup>39</sup> hat sehr viele Riß und Farben Sprüng und einen heßlichen Fürneyß... 3 Nthl.

8° Lais corinthiaca [Tafel 53] auf Holtz;<sup>40</sup> gut erhalten, ausgenommen, daß es einen schlimmen Fürneyß hat... 1½ Nthl.

9°. Noch eine solche mit einem cupido [Tafel 54] auf Holtz;<sup>41</sup> befindet sich in einem üblen Zustand; Vieles von den Farben an dem Gewand und der Brust ist abgesprungen, und ist schlecht gefürneyßt... 2½ Nthl.

10° et 11° Ein Christus in der Ruhe, und ein Mutter Gottes Bild [Tafel 25–26],<sup>42</sup> grau in grau, gut erhalten; haben nur nöthig gesäubert und gefürneyßt zu werden, jedes à 1 Nthl... 2 Nthl.

12°. Adam und Eva [Tafel 18] auf Holtz;<sup>43</sup> wohl erhalten, nur unsauber und schlecht gefürneyßt... 2 Nthl.

13° et 14° Zwey Heiligen Köpfelein [Tafel 19–20];<sup>44</sup> gut erhalten, nur säuberens nöthig... 2 Nthl.

15° Ein Schulmeisters Schilt [Tafel 16–17] auf Holtz;<sup>45</sup> auf beyden Seiten gemalt, mit einer überschrift; Sehr verdorben und undeutl. nebst vielen Sprüngen der Farben; Könnte etwan in zwey Stück gesägt werden, und zwey gemalde darauß gemacht; der anfang könnte zu einer Prob der reparation mit diesem stück gemacht werden... 1 Louis d: 2 Nthl. (6 Nthl.)

Ambrosius Holbein

16° et 17° Zwey portraits von Kindern [Tafel 2–3] auf Holtz;<sup>46</sup> gut erhalten nur zu säubern jedes à 1 Nthl... 2 Nthl.

18° Ein sitzender Christus in Wolken [Tafel 1], nach Albrecht Dürer auf Holtz gemalt;<sup>47</sup> nur nötig zu säubern... 1½ Nthl.

N. Manuel

19°. Eine Enthaubtung Johannes auf Holtz;<sup>48</sup> mit einem sehr schlechten Fürneyß... 2 Nthl.

Von Aschaffenburg

20°. Eine Aufferstehung Christi,<sup>49</sup> gut erhalten, aber schlecht gefürneyßt... 2 Nthl.

Manuel

21° et 22° Lucretia und Bathseba auf Holtz;<sup>50</sup> auf der anderen Seite der Tod mit einem Weibsbild, mit Weiß erhöht, rothem grund; nöthig zu säubern... 2 Nthl.

23°. Zwey todten Köpf [Tafel 4]<sup>51</sup> in gleichem Fall... 1 Nthl.

Hein: Blaisy

24°. Eine H. Familien in einer Landschaft auf Holtz,<sup>52</sup> sehr übel beschaffen, und vieles abgesprungen... 2½ Nthl.

25°. Bonif: Amerbach groß, auf tuch;<sup>53</sup> zu säubern und fürneyßen... 1 Nthl.

26°. Ein klein alt Mänlein auf Holtz;<sup>54</sup> sehr übel bestellt und sehr verdorben... 2½ Nthl.

27°. Bonifac: Amerbach: klein auf Holtz<sup>55</sup> von Joh: Claussen zu säubern und zu fürneyßen... 1 Nthl.

28°. Basil: Amerbach;<sup>56</sup> zu säubern und zu fürneyßen... 1½ Nthl.

29°. Ein Muttergottes Bild auf Holtz;<sup>57</sup> in der alt Italienischen Manir gut gemalt, und wohl erhalten, nur zu säubern und fürneyßen... 2 Nthl.

30°. Zwey portraits von Barth: Saarburgh<sup>58</sup> gut erhalten und zu säubern und zu fürneyßen... 2 Nthl.

31°. Portrait eines Schwedler;<sup>59</sup> Holbeinisch gemald, von erster Hand, in einem schlechten Stand, von einem unverständigen miserabel verwaschen und noch schlechter hin und wieder übermalt. NB wäre eines zur Prob... 1L: 1Nthl.

Summa 19 Louis d: 2 Nthl.«<sup>60</sup>

Am 14. Juli 1769 beschloß die Regenz der Universität, den Bürgermeister um Zustimmung zu den von Grooth vorgeschlagenen Restaurierungsmaßnahmen zu bitten,<sup>61</sup> was unter dem Datum des 22. Juli 1769 auch geschah:

»Memoriale betreffend die Außbesserung der Holbeinischen Gemald; eingegeben 22 julii 1769

Tit(ulatur):

Nachdem E(uer) Gn(aden): schon vor etlichen jahren geruhet, die Mücke als ein unserer öffentlichen Bibliothec gewidmetes gebäude mit ziemlichen und wohlangewandten Kösten durch die gemachten renovationen und abänderungen, in einen der Ehre des Standes und dem gemeinen Nutzen so angemessen, als komlich einzurichten. So haben wir unserseits nicht ermanglet, alles dasjenige was so wohl zu fernerer Auszierung dieses gebäudes, als zu erhaltung der kostbaren Bücher Sammlung, dienlich ist, beyzutragen; Wir haben zu diesem End durch unseren fleißigen und unermüdete H. Bibliothecarius den gantzen Vorrath unserer Bücher, mit vielen und außerordentlichen Mühe und Beschwärde, in schönster Ordnung frischer Dingen aufstellen Die manuscripten, in ein besonderes Zimmer von dem selben absondern, und die Gemalde in dem für sie bestimmten Saale aufhängen lassen;

Eben diese abänderung aber hat uns natürlicher weis anlaas gegeben, dasjenige was schon ofter & so wohl von fremden als einheimischen ist bemerckt worden, frischer Dingen und deutlicher einzusehen; daß nemlich diese so berühmte Holbeinische Gemalde, und zwar die meisten davon, teils durch das alter, teils weil sie nicht erforderlich besorgt worden nicht nur schon Vieles von ihrer Schönheit und glantz verloren sondern auch wirklich gefahr lauffen in künftiger Zeit gantzlich zu grund zu gehen, wenn nicht baldigst Vorsorg gethan, und durch eine künstliche Hand diesem bevorstehenden Übel vorgebeugt werde; Da uns nun die Erhaltung dieses kostbaren Schatzes wie billich höchst angelegen, und wir es für eine Pflicht halten, denselben so viel als möglich vor seinem Verderben und Untergang zu bewahren, So haben wir diese Sach in eine reife Überlegung gezogen, und, um mit behutsamkeit & so viel Vorsicht als möglich zu werck zu gehen, von allen denjenigen, die eine rechte erkantnuß von alten gemalden besitzen, Rath deßwegen eingeholet, welcher durchgehends dahin gehet, es seye nicht nur eine zur Zierd dieser gemalde dienliche sondern auch für die Erhaltung dieser herrlichen Altertümer höchst nötige Sach, dieselbe durch eine geschickte Hand von ihrer Unsauberkeit und Rost zu reinigen, ihre Mängel und Presten wieder zu ergäntzen, und ihne ihren vorigen glantz so viel mögl. wieder zu geben; Diesem Zufolg und in Betrachtung dessen haben wir geglaubt, man könne diese arbeit niemand beßer anvertrauen als einem Mann der zum Glück für uns sich jetz hier befindet, und der nach dem einmüthigen Zeugnuß aller Kunstverständigen nicht nur dieser seltenen Kunst besitzt, alte und verdorbene gemalde ohne ihnen Schaden in ihrer ersten Schönheit wieder herzustellen, sondern der auch würlklich davon viele und deutliche Proben an kostbaren Stücken die sich hin und wieder bey Liebhabern in unserer Statt befinden zum Vermögen abgelegt;

Damit wir uns aber in diesem geschäft vor der zukunfft und ungleichen Urteilen bewahren, haben wir nicht ermangeln wollen E. Gn: dieses unser Vorhaben geziemend vorzustellen, und um dasselbe Deutlicher einzusehen eine Beschreibung derjenigen auf der Bibliothec sich befindlichen gemälde, welche einer außbeßerung allerdings bedürffen beyzufügen, aus welcher zu sehen in was für einem stand sie sich dermalen befinden auch auf was weiß diese reparation und außbeßerung geschehen können. In erwartung E: Gn: hoher baldig und beliebiger Gesinnung über dieses unser, auß wohl überlegter Vorsorg, her fließendes Vorhaben haben wir die Ehre mit Pflichten huldigster Hochachtung zu seyn,

E: gnn:

Treuehorsamer Rector und Regenten

löbl. universitaet allhier

& in deren Nahmen J. Waßler

L. t. acad: Rector.«<sup>62</sup>

Nachdem in dieser Sache zunächst noch die städtische Haushaltung gehört worden war,<sup>63</sup> genehmigte der Baseler Rat am 20. September 1769 der Universitätsregenz die Restaurierung der Gemälde.<sup>64</sup> Am 25. September 1769 beschloß diese, Groot unverzüglich mit der Arbeit beginnen zu lassen, wobei jeweils einer der Bibliothekare oder der Universitätsprofessoren anwesend sein sollte.<sup>65</sup> Bereits am 17. November 1769 meldete der Rektor der Regenz, »... es seyn nun die reparation der Holbeinischen Gemälden von H Groot Zu end gebracht, und weil dieselbe zu algemeinem Vergnüg auf das beste außgefallen, ward zugleich angefragt, ob V.V. Ampl. nicht geneigt wären, Ihme H. Groot, nebst denen laut anord schuldigen 19½ Nlouisd'or noch etwan ein present als ein Zeichen ihrer Zufriedenheit oder ein Testimonium, zukommen zu laßen.«

Daraufhin erging der Beschluß,

»Es sollen H. Groot erstlich die 19½ Louis d'or bezalt werden, ihme auch durch den Rector né Ampl. Regentia, angezeigt werden, man seye mit seiner Arbeit vollkommen zufrieden und zum Zeichen deßen, ihme eine goldene medaille von etwan 4 Ducaten verehrt werden; diesem auch, wenn er es verlange ein schriftl. testimonium beygefügt werden;

2.<sup>ten</sup> soll seinem Bediensteten welcher diese Zeit über auf der Bibliothec viele Dienst geleistet, eine erkantlichkeit von zwey neuen fr. Thaler gegeben werden.«<sup>66</sup>

Die Zufriedenheit der Regenz mit Groot's Leistungen war so groß, daß sie zwei Jahre später zu dem bereits beschriebenen Nachfolgeauftrag führte, nun auch die mittlerweile aus dem Rathaus in die Obhut der Öffentlichen Kunstsammlung gelangten »Passionsflügel« zu restaurieren. So wurde in der Sitzung der Universitätsregenz am 3. September 1771

»... durch Excell<sup>o</sup>. D<sup>no</sup>. Bibliothecarium Raillard angezeygt, daß H. Groot der Kunst Mahler erste tage von hier abzureyßen entschlossen, das fürtreffl<sup>e</sup> Holbeinische Passions Gemähd aber ./.. welches sich nun auf der Bibliotheca publ: befinde/in ansehung der unversehrten Sauberkeit von den übrigen allda sich findenden Holbeinischen Mahleryen (welche H. Groot vor 2. Jahren gesäubert und nach aller Kennern urtheil & offenbarer Einsicht in den dermaligen sehr schönen und unversehrten Stand künstl. gestellt) nach dem Befinden sowohl Frömbder als Einheimischer Liebhaber & Verständiger sehr unterschieden, anbey zu besorgen seye, daß, wenn nicht durch die habile Hand dieses H Groote dasselbe dato ebenfahls vorsichtig & künstl. gesäubert, auch hin und wieder reparirt werde, nicht nur mehrerer Gefahr der abnahme desselben bevorstehe, sondern sich auch künftigs keine so gute Gelegenheit mehr

äußern dörfte, solches mit so vieler Sicherheit, & sowohl, als dermalen zu bewerkstelligen, also ward

://: [d. h. beschlossen; JS] daß der Rector nebst Excell<sup>o</sup>. D<sup>no</sup>. Bibliothec. Raillard, und Spectab. D<sup>no</sup> Dec<sup>o</sup>. Phil. Bader belieben möchten mit H. Groot deßfalls ungesäumt erforderliches zu sprechen, und wofern Sie mit demselben wohl conveniren können, daß Er obgesagt in 8. theylen bestehend Holbeinisch Passions-Gemähd, so wohl auf das sauberst und sorgfältigst zu putzen, als auch an den schadhafte Orten, vorsichtiglich, künstlich und dauerhaft zu repariren, sich engagiren wolte, dieselben Ihme dafür 4. biß höchstens 6. N' L'dors. versprechen mögen; welche außlag sodann auch auf die nemliche weyß wie es bey der reparation der übrigen Holbeinischen Gemählde unterm 17<sup>o</sup> 9bris 1769 von A<sup>o</sup> R<sup>o</sup> Erkannte und darauf auch exsequirt worden, zu machen seyn solle.

NB. Diesem Decreto zufolge ist daraufhin würkl. den 5<sup>o</sup> dieses 7bris mit H. Groot also convenirt worden, daß derselbe obbemelte Arbeith stellige, und überdieß auch die an diesem Passions-Gemählde übel stehenden helle & hoch vergoldten leysten vermittelst seines besitzenden arcani in Matte Goldfarb bringen, dagegen aber für seine Kunst & Arbeit, in allem 5. N' L'dors zu beziehen haben solle.«<sup>67</sup>

Groot's Restaurierung der Baseler »Holbein-Bilder« wird ein letztes Mal am 13. November 1771 in den Baseler Archivalien erwähnt. Unter diesem Datum stellte der Rektor der Universität dem Künstler ein Arbeitszeugnis aus, das zugleich den Charakter eines Empfehlungsschreibens hatte: »Copia des dem Herren Niclauß Groot, Berühmter Kunst-Mahler von Stuttgart, ertheylte Attestati, wegen dessen verrichteter Arbeit und Bemühung, mit denen auf der Bibliotheca Publica sich befindenden Holbeinischen Gemählde –

Nachdem eine Hochlöbl. Regenz Unserer Hohen Schule, welcher die Besorgung der Bibliothecae Publicae anvertraut ist, in Betrachtung gezogen, daß die darzu gehörige rare und kostbare Sammlung der Holbeinischen Gemählde, durch die Länge der Zeyth von dem Staub, Rauch, c. v. Räch [?] und einem schädlichen Fürnyß sehr verdunkelt, auch einige Stücke davon hier unkennbahr geworden, und in Gefahr gestanden, von demselben nach & nach verfressen zu werden & solchergestalten gänzlich zu grund zu gehen.

So hat Dieselbe allerdings nöthig zu seyn erachtet, diesem Übel annoch in Zeiten vorzukommen, folglich sich an einen in dergleichen Künsten wolerfahrenen und accreditirten Mann umzusehen, welcher bemelte alte und auf Kreydengrund gemahlte Stücke mit gehöriger Sorgfalt, von ihrer Unsauberkeit & von dem alten, harten und garstigen Fürnyß zu reinigen, und Sie dagegen mit einem leichten unschädlichen, und zur Aufweckung und Erhaltung der Farben tauglichen und bewährten, frischerdingen zu versehen im Stand wäre.

Da nun der Berühmte Kunst Mahler, Herr Niclaus Groot von Stuttgart ./.. welcher seit bereits 10. Jahren überzeugende Proben Seiner deßfähigen Geschicklichkeit und Kunst allhier abgelegt hat ./.. Sich eben in unserer Stadt befande, So haben Wir nach reyfster Überlegung der Sache, und nach eingeholtem Rath und Bericht von anderen Kunst-Verständigen & angesehenen Liebhabern keinen Anstand getragen, bemeldtem Herrn Groot dieses delicate Geschäfte anzuvertrauen, um solches in Gegenwart Unseres Herrn Bibliothecarii & Verschiedenen Unseren Mitgliedern zu verrichten; Welches derselbe auch mit ausnehmender Geschicklichkeit und Vorsicht nicht nur glücklich sondern weit über unser Erwarten, und also ausgeführet hat, daß alle sowol hiesig- als frömde Kunstverständige und Liebhaber welche besagte Gemählde vorhin in Ihrem üblen



Zustand gesehen, eingestehen müssen, daß nunmehr das gantze Holbeinische Colorit so schön frisch, lebhaft & angenehm wiederum vorhanden seye, als wenn sämtliche Stücke erst seit kurzem aus des Meisters Händen gekommen wären.

Und da diese künstliche Arbeit schon vor 2. Jahren beendigt worden, seither aber sich nicht die mindeste Veränderung daran ergeben hat, wie auch überdieß eine schon 10. Jährige überzeugende Probe des nemlichen an anderen hiesigen Particular-Cabinetes haben, in welchen H. Grooth die gleiche Arbeit mit bestem Success verrichtet hat, so schließen wir daher billich, es werde auch diese des Herren Groothes an bemeldten Holbeinischen Gemälden sorgfältigst angewandte künstliche Bemühung von anhaltender Dauer und fortwährend seyn; So daß Wir diesem nach auch demselben nicht nur dieses der Wahrheit allerdings angemessene Zeugnuß, aus eigener Bewegung, zu Bezeugung unserer vollkommenen Zufriedenheit zu ertheylen, sondern auch Ihne aller Orten in dieser schönen Kunst bestens und geziemend zu empfehlen, Uns ein wahres Vergnügen machen, wie dann dessen zu Urkund, Ich der dißmalige Rector Universitatis, ex Decreto und Nomine A<sup>se</sup> Regentiae, Gegenwärtiges mit meiner Hand unterschreibt bekräftigt und mit dem Sigillo Academiae verwahret Ihme Herren Niclaus Grooth zugestellt habe; Basel den 13.<sup>ten</sup> Novembris. 1771.

J. R. Th. J. u. D. et Prof. Reip.<sup>ae</sup> Synd. & Acad. Basil. Rector.  
L. S.<sup>68</sup>

Die so überaus lobenden Worte des Rektors für Grooths Tätigkeit folgen natürlich damaligem Kanzleistil. Sie sind dennoch nicht als Ausdruck der Ahnungslosigkeit seitens der Verantwortlichen der Universität mißzuverstehen, die schlicht nicht bemerkt hätten, welches Desaster der »Restaurator« tatsächlich an den von ihm behandelten Bildern angerichtet hätte. Grooths detaillierte »Beschreibung, in was für einem Stand sich die besten gemälde auf der öffentlichen Bibliothec sich dormalen befinden« vom 6. Juli 1769, d. h. vor seinem Arbeitsbeginn, erlaubt eindeutige Rückschlüsse auf den Vorzustand der Bilder.

Interessanterweise befinden sich die von Grooth als gut erhalten bezeichneten Gemälde auch heute durchwegs noch in gutem Zustand, während die heutigen »Problembilder« bereits auf Grooths Liste als besondere Pflegefälle auftauchen – die Abendmahlstafel (»... schon in alten Zeiten, wie der alte catalogus meldet, zerhauen und unflätig zusammen gesetzt ... , dazu ist gekommen, daß nun an den zwey vorderen Figuren die Farben der Gewänder sehr abgesprungen; deßgleichen hat die Sommer Hitz viele Farben Sprüng unter dem Tisch verursacht« [Tafel 57]), das Abendmahl und die Geißelung aus der »Leinwand-Passion« (»... woran Vieles hin und wieder an der Farb abgesprungen, welche mängel und flecken zum teil von einer ungeschickten Hand, um sie auszubessern sind behandelt worden« [Tafel 7, 11]), das Amerbach-Bildnis (»... hat sehr viele Riß und Farben Sprüng« [Tafel 24]), Venus und Amor (»... befindet sich in einem üblen Zustand; Vieles von den Farben an dem Gewand und der Brust ist abgesprungen« [Tafel 54]) sowie das Schulmeisterschild (»Sehr verdorben und undeutl. nebst vielen Sprüngen der Farben« [Tafel 16–17]). Für das letztgenannte Gemälde gewinnen wir durch die oben zitierten Archivalien zugleich einen konkreten

*terminus ad quem* von 1769 für die Spaltung (und mutmaßlich auch für die Parkettierung) des Bildträgers.

Selbst die »... ziemlich ungeschickte« Art, in der das auf Papier ausgeführte »Familienbild« (Tafel 75) und der schreibende Erasmus (Tafel 27) auf ihre heute noch vorhandenen hölzernen Bildträger aufgeklebt worden waren, wurde schon von Grooth kritisch erwähnt. Andererseits gehören auch heute noch jene Bilder, deren Erhaltungszustand bereits Grooth ausdrücklich als besonders gut bezeichnete, zu den besterhaltenen der Baseler Holbein-Sammlung: der Tote Christus im Grabe (Tafel 29), die Lais (Tafel 53), das Diptychon mit Christus im Elend und Maria als schmerzreiche Mutter (Tafel 25–26), der Sündenfall (Tafel 18), die beiden Heiligenköpfe (Tafel 19–20), schließlich auch die Ambrosius Holbein zugeschriebenen Knabenbildnisse (Tafel 2–3) und der fürbittende Christus (Tafel 1).

Wie ist angesichts dieser Tatsachen zu erklären, daß die »Passionsflügel« seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als durch Grooths Restaurierung »... wahrscheinlich bis zur Unkenntlichkeit entstellt«<sup>69</sup> betrachtet werden konnten? Die Klärung dieser Frage ist insbesondere deshalb von Gewicht, weil schon der Augenschein den überdurchschnittlich guten Erhaltungszustand hätte bezeugen können. Die Ablehnung der »Passionsflügel« als unverfälschter Ausdruck Holbeinscher Kunst dürfte in den Schwierigkeiten begründet liegen, die die Forschung spätestens seit dem 19. Jahrhundert bei der Beurteilung dieses Werkes hatte. Sie zeigt sich besonders deutlich an dem Umstand, daß bis heute kein Einvernehmen über die Datierung der angeblich so schlecht erhaltenen Flügelbilder zu erzielen war. Die Vorschläge reichen von 1515 bis 1526 und decken damit die denkbar umfangreichste Zeitskala ab, die man sich für ein in Basel entstandenes und Hans Holbein d. J. zugeschriebenes Altarbild überhaupt denken kann: Frühestens im Jahre 1515 kommt der junge Künstler in Basel an, von 1526 bis 1528 hält er sich auswärts in England auf, und 1529 beendet der Bildersturm ohnehin jede Herstellung altgläubiger Kunst.

Der extremen Fehlbeurteilung der Baseler »Passionsflügel« als ein durch Restaurierung verdorbenes Werk steht allerdings eine andere, nicht weniger dramatische, langanhaltende Fehleinschätzung eines weiteren Hauptwerks des Künstlers gegenüber, die der »Solithurner Madonna« (Tafel 32).<sup>70</sup> Erst die im Jahre 1972 durchgeführte Restaurierung des Gemäldes machte deutlich, daß das schon bei seiner Entdeckung 1864 stark beschädigte Bild durch den Augsburger Galerieinspektor, Restaurator und selbsternannten Holbein-Kenner Andreas Eigner 1865/66 nahezu vollständig übermalt worden war.<sup>71</sup> Eigner gab der »Solithurner Madonna« dadurch ein nazarenisches Gepräge, das für ein Jahrhundert die Anschauung dieses bedeutenden Bildes bestimmen und damit verfälschen sollte (Abb. 98). So kam es zu der grotesken Situation, daß ein de facto übermaltes Gemälde wie die »Solithurner Madonna« als recht gut erhaltenes Werk betrachtet wurde, während überdurchschnittlich gut erhaltene Gemälde wie die »Passionsflügel« als bloßer Schatten ihrer selbst angesehen werden konnten. Es versteht sich von selbst, daß Kriterien, die auf Grundlage derartiger Fehlurteile entwickelt worden waren, nur bedingt zur Einordnung anderer Werke oder zur generellen Einschätzung von Holbeins künstlerischem Schaffen taugten.<sup>72</sup>

- <sup>1</sup> Zur Restaurierung von Abendmahlstafel, Schulmeisterschild und Orgelflügel vgl. CADORIN 1991/93, S. 121–136; AK EIN SCHULMEISTER SCHILT VON BEIDEN SEITEN GEMOLT 1997; URL: <<http://www.kunstmuseumbasel.ch/orgelfluegel>> (16. Juni 2004).
- <sup>2</sup> Inv. Nr. 315; siehe auch S. 204–216, 246f, 433–435.
- <sup>3</sup> Siehe S. 206–208.
- <sup>4</sup> MERIAN 1654, S. 48.
- <sup>5</sup> PATIN 1673, S. 155.
- <sup>6</sup> VON SANDRART 1675, S. 249.  
»Das allervortrefflichste und die Kron von aller seiner Kunst«, so VON SANDRART 1679, S. 82, »ist die Passion Christi/in acht Feldungen auf einer Tafel gemahlet/das zu Basel auf dem Rahthaus wol aufbewahret wird: Ein Werck/darinn alles/was Unsere Kunst vermag/zufinden ist/sowohl von Andacht/als Zier der Bilder geist- und weltlich/hoch- und nieders Stands/von Figuren/Gebäuden/Landschaffte(n)/Tag und Nacht. Diese Tafel erzehlet ihres Meisters Ehre und Ruhm/und darf ihr keine weder in Teutschland noch Italien weichen/indem sie den Lorbeerkrantz unter den Alten billich trägt.«
- <sup>7</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Protokolle, Kleiner Rat, 32, 19. Oktober 1640–29. Dezember 1641, fol. 291v.  
Im Jahre 1644 interessierte sich Maximilian für ein weiteres Holbein-Werk, die schon damals im Freiburger Münster befindlichen Flügel des »Oberried-Altars«; siehe S. 194. Zu Maximilian als Kunstsammler vgl. BACHTLER/DIEMER/ERICHSSEN 1980; DIEMER 1980.
- <sup>8</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Protokolle, Kleiner Rat, 33, 1642–43, fol. 139r bzw. 127r: Protokoll des Baseler Kleinen Rats vom 29. Mai 1642 bzw. vom 27. April 1642.
- <sup>9</sup> Bereits am 14. Januar 1718 hatte die Regenz der Universität dem Ansinnen Klinglins zugestimmt, »... gewisse Holbeinsche Bilder« aus dem Amerbach-Besitz kopieren zu lassen, wie dem Regenzprotokoll zu entnehmen ist; vgl. Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitätsarchiv B 1 III Acta et Decreta, 1712–50, S. 73: »Eodem die [14. Januar 1718] Vir Epp. D. D. Zuingerus significavit Reg. Virum Ampl. D. Klinglin Ratorem Regium Argentoratensem cupere copiam sibi fieri pictura[...] quarundam Holbenii in cimeliario nostra civitatis existentium; qua per pictorem suum in hanc Urbem eo fine mittendum posset describere: addita contestatione humanissima mutuorum [?] officiorum nostrae Academiae; ubi ipsius opera nobis utilis esse posset, praestandorum. Ampl. Reg. precibus Viri Ampl. libentissime annuit, dedit tamen negotium D. D. Bibliothecariis ut sub ipsorum oculis et in ipso aedibus ea pictura perfiatur, neq(ue) pictorialibi describenda concederetur omniuti dolus et corruptio tabularum sollicito caveatur.« (An demselben Tage zeigte Herr Zwinger der Regenz an, der hochangesehene Herr Klinglin, königlicher Rator aus Straßburg, wünsche, daß ihm eine Kopie angefertigt werde von gewissen Holbeinschen Bildern, die sich in der Schatzkammer unserer Stadt befinden; er könne sie durch seinen Maler kopieren lassen, den er zu diesem Zweck in diese Stadt schicken müsse. Hinzugesetzt war die höflichste Beteuerung, er werde unserer Akademie [d. h. der Baseler Universität; JS] im Gegenzug auch gefällig sein, wo seine Hilfe uns nützlich sein könne. Die würdige Regenz hat den Bitten des hochangesehenen Herrn bereitwillig entsprochen, hat jedoch den Herren Bibliothekaren den Auftrag gegeben, daß das Bild unter ihren Augen und im eigenen Hause angefertigt werde, daß dem Maler keine andere Kopie gestattet werde und daß jede Täuschung [d. h. wohl Verfälschung; JS] und Beschädigung der Tafeln sorgfältigst vermieden werde).  
Ob es nach der ablehnenden Haltung des Rates, die im Rathaus verwahrten »Passionsflügel« für Klinglin kopieren zu lassen, überhaupt noch dazu kam, daß die von der Regenz zuvor bewilligten Kopien nach den Werken des Amerbach-Kabinetts ausgeführt wurden, ist nicht bekannt.
- <sup>10</sup> Peter Ochs, Geschichte der Stadt und Landschaft Basel, Basel 1821, Bd. 7, S. 468f.  
Die beiden von dem Baseler Maler Niklaus Bernoulli (1687–1769) heimlich auf Leinwand angefertigten, leicht vergrößerten Kopien der Figurengruppe der Gefangennahme und des oberen Teils der Kreuzigung Christi befinden sich heute noch im Besitz der Baseler Öffentlichen Kunstsammlung, Inv. Nr. 806, 807. Vgl. auch A.-M. M., Art. »Bernoulli, Nikolaus«; in: AKL 9 (1994), S. 618.
- <sup>11</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Protokolle, Kleiner Rat, 85, 1713–14, fol. 75r: Ratsbeschluß vom 8. November 1713.
- <sup>12</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitätsarchiv B 1 IV, 1750–84, S. 539: Regenzprotokoll vom 16. November 1770.
- <sup>13</sup> Vgl. Art. »Grooth, Johann Nikolaus«; in: ThB 15 (1922), S. 86f. Ein Selbstbildnis Grooths befindet sich im Baseler Kunstmuseum, Inv. Nr. 1659; vgl. BASEL 1957, S. 170.
- <sup>14</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitätsarchiv, B 1 IV, 1750–84, S. 569f: Protokoll der Regenz der Universität vom 3. September 1771. Grooth sollte ferner die bisher hochglanzvergoldeten Rahmen mattieren.
- <sup>15</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Rep. H 1, S. 945.
- <sup>16</sup> ROTH 1959, S. 312.
- <sup>17</sup> WOLTMANN 1865, S. 17–19; DERS. 1866, S. 244; DERS. 1874, S. 168.
- <sup>18</sup> WORNUM 1867, S. 70.
- <sup>19</sup> DAVIES 1903, S. 66; ebenso GAUTHIEZ 1897/98, S. 445; CHAMBERLAIN 1902, S. 30; FORTESCUE 1904, S. 75f, 189; HUEFFER 1905, S. 38, 49f; GANZ 1912, S. 235f; CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 92f; FOUGERAT 1914, S. 35; KNACKFUSS 1914, S. 75f; CHRISTOFFEL 1924, S. 75; STEIN 1929, S. 84f; SCHMID 1924, S. 340f; DERS. 1927, o. S.; DERS. 1930a, S. 51f; DERS. 1948, S. 184; WAETZOLDT 1938, S. 90; VAN DER BOOM 1948, S. 33f; HUGELSHOFER 1948/49, S. 66f; PINDER 1951, S. 46; GROHN 1955, S. 20f; GANTNER/REINLE 1956, S. 66f; E. Treu in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 205; SALVINI/GROHN 1971, S. 93f; PARDEY 1996, S. 85.
- <sup>20</sup> CHRISTOFFEL 1924, S. 75.
- <sup>21</sup> SCHMID 1930a, S. 51.
- <sup>22</sup> SCHMID 1930a, S. 52, DERS. 1948, S. 185 (hier die Zitate); im selben Sinne auch WAETZOLDT 1938, S. 90, und GROHN 1955, S. 20f, der im wesentlichen Schmid paraphrasierte; siehe auch S. 208.  
Selbst wenn in der jüngeren Literatur die »Passionsflügel« nicht pauschal als überrestauriert abgetan wurden, bekam ihre Bewertung mit Blick auf die traditionelle Gattungshierarchie einen leicht abwertenden Beiklang: So verglich REINHARDT 1966, S. 68f, die Tafeln, die »... uns allzu grell und glänzend vorkommen«, mit der »... ungewöhnlichen Kostbarkeit in der Art französischen Maleremails, nur leuchtender in den Farben und vollkommener in der Zeichnung und Gestaltung.« Auch VON DER OSTEN 1973, S. 247, sprach von »... den emailartigen, kostbar wirkenden acht Passionsbildern... (in denen) ein südliches, kunstgewerblich-virtuoses Element« auftauche.
- <sup>23</sup> Alfred WOLTMANN, Holbein and his time, Übersetzung von F. E. Bunnett, London 1872, S. 128, unter Hinweis auf W. VISCHER, Kunsthistorische Notiz; in: Basler Nachrichten, Nr. 105, 4. Mai 1861, S. 733.
- <sup>24</sup> GANZ 1923, S. 4, Anm. 12.
- <sup>25</sup> LINDEMANN 1997, S. 219.
- <sup>26</sup> Zu den zahlreichen, während des Arbeitsprozesses ausgeführten Veränderungen an mehreren Szenen der »Passionsflügel« (deren Beobachtung vermutlich seinerzeit zu der irri- gen Annahme führte, die Tafeln seien nachträglich, d. h. von Grooth, übermalt worden) siehe S. 208–210.
- <sup>27</sup> AK EIN SCHULMEISTER SCHILT VON BEIDEN SEITEN GEMOLT 1997, S. 12 mit Anm. 3; hier wurde allerdings nur mit Blick auf das Schulmeisterschild allgemein auf den Zustandsbericht vom 6. Juli 1769 hingewiesen, so daß für die Spaltung der Tafel lediglich ein *terminus ante quem* von 1775 angegeben werden konnte. De facto wurde die Tafel schon 1769 gespalten, wie aus dem Zusammenhang der nachfolgend zitierten Archivaldokumente klar hervorgeht.  
Bereits Otto FISCHER, Geschichte der Öffentlichen Kunstsammlung; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1936, S. 44f, hatte beiläufig auf die »... Restaurierung einiger Holbeinscher Gemälde...«, die im wesentlichen eine Reinigung und Firnissung gewesen zu sein scheint, durch Grooth 1769 hingewiesen.
- <sup>28</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitätsarchiv, B 1 IV, 1750–84, S. 505.
- <sup>29</sup> Von Mechel sollte auch nach Abschluß der Restaurierungsarbeiten an den Baseler Holbein-Gemälden besonderes Interesse zeigen: Seit 1772 arbeitete er an einer vollständigen Reproduktion aller »Holbein-Bilder« in Kupferstich. Die Genehmigung auf seine Anfrage um Kopier- und Publikationserlaubnis erteilte ihm die Regenz der Universität am 14. Juli 1772. Sein Wunsch, die Gemälde in seiner Werkstatt kopieren zu dürfen, wurde allerdings abgelehnt; er hatte, wie zuvor schon Grooth, die Arbeit in der Galerie unter der Aufsicht der Bibliothekare zu leisten. Um welche Bilder es sich im einzelnen handelte, geht aus den Akten nicht hervor (Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitätsarchiv, B 1 IV [Regenzprotokolle], 1750–84, S. 610f, 624, 641–643, 647). Am 16. März 1781 erhielt von Mechel die Genehmigung zum Kopieren der Abendmahlstafel (ebd., S. 861); am 11. Februar 1784 schließlich erteilte die Regenz von Mechel ihre Zustimmung, »... einige kleinere Holbeinsche Gemälde« in der Wohnung des Bibliothekars kopieren zu lassen (ebd., S. 946).  
Die seit 1772 angefertigten Kopien nach Holbein-Werken der Baseler Sammlung dienten als Vorlagen für die Kupferstichreproduktionen in VON MECHEL 1780/90; vgl. auch WÜTHRICH 1956, DERS. 1959.
- <sup>30</sup> »Mücke« ist der Name des Gebäudes, in dem die Öffentliche Bibliothek seinerzeit untergebracht war.
- <sup>31</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Erziehungsakten DD 2, 1539–1860, Sequenz 129 II: Anlage des Schreibens der städtischen Haushaltung vom 20. September 1769 an den Bürgermeister der Stadt Basel.
- <sup>32</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitätsarchiv, B 1 IV, 1750–84, S. 506: Protokoll der Regenz vom 30. Juni 1769.
- <sup>33</sup> Abendmahlstafel, Inv. Nr. 316; siehe S. 235–246, 435f.
- <sup>34</sup> Inv. Nr. 318; siehe S. 132–140, 437f.
- <sup>35</sup> Inv. Nr. 303; siehe S. 83f, 103f, 426–428.
- <sup>36</sup> Inv. Nr. 307; siehe S. 83f, 103f, 426–428.
- <sup>37</sup> Inv. Nr. 325; siehe S. 321–332, 443f.
- <sup>38</sup> Inv. Nr. 319; siehe S. 178–184, 439.
- <sup>39</sup> Inv. Nr. 314; siehe S. 37f, 123–127, 432f.
- <sup>40</sup> Inv. Nr. 322; siehe S. 41–44, 215f, 224–232, 441f.
- <sup>41</sup> Inv. Nr. 323; siehe S. 41–44, 224–232, 441f.
- <sup>42</sup> Inv. Nr. 317; siehe S. 127–132, 436f.
- <sup>43</sup> Inv. Nr. 313; siehe S. 100f, 431f.

- <sup>44</sup> Inv. Nr. 308, 309; siehe S. 103, 428f.
- <sup>45</sup> Inv. Nr. 310, 311; siehe S. 41, 100, 429f.
- <sup>46</sup> Inv. Nr. 294, 295; siehe S. 71–73, 424f.
- <sup>47</sup> Inv. Nr. 292; siehe S. 71, 422.
- <sup>48</sup> Inv. Nr. 424; vgl. BOERLIN 1991, S. 14, Kat. Nr. 10; LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 18 (als Niklaus Manuel Deutsch).
- <sup>49</sup> Inv. Nr. 7; vgl. BOERLIN 1991, S. 16, Kat. Nr. 18; LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 21 (gilt heute als Werk eines Künstlers des Altdorfer-Umkreises).
- <sup>50</sup> Inv. Nr. 420 und 419; vgl. BOERLIN 1991, S. 13f, Kat. Nr. 8 (Lukretia) und 6f (Bathseba im Bade/Der Tod als Kriegsknecht umfasst ein junges Weib); LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 30 (Lukretia) und Anm. 31 (Bathseba) (als Niklaus Manuel Deutsch).
- <sup>51</sup> Inv. Nr. 299; siehe auch S. 351f und 425.
- <sup>52</sup> Inv. Nr. 76; vgl. BOERLIN 1991, S. 30, Kat. Nr. 52; LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 9 (als Herri met de Bles).
- <sup>53</sup> Inv. Nr. 512; vgl. BOERLIN 1991, S. 26, Kat. Nr. 42; LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 33; AK BONIFACIUS AMERBACH 1995, S. 91f, Kat. Nr. 41 (als Christoph Roman).
- <sup>54</sup> Hierbei dürfte es sich um jenes nicht näher zu identifizierende Gemälde handeln, das im Amerbach-Inventar von 1585/87 beschrieben wird als »Ein klein alt menlin (ist des alten Hans Schwei[g]ers) vatter g(e)wesen (ut puto[!]) vf holz mit ölmalen«; vgl. LANDOLT 1991, S. 145 mit Anm. 35.
- <sup>55</sup> Inv. Nr. 388; vgl. BOERLIN 1991, S. 27, Kat. Nr. 43; LANDOLT 1991, S. 146f, Anm. 47; AK BONIFACIUS AMERBACH 1995, S. 92f, Kat. Nr. 42 (als Jacob Clauser).
- <sup>56</sup> Inv. Nr. 1876 (?); vgl. BOERLIN 1991, S. 12, Kat. Nr. 1 (als Hans Bock d. Ä.).
- <sup>57</sup> Inv. Nr. 471 (?); vgl. BOERLIN 1991, S. 14f, Kat. Nr. 11 (als Meister der Lautenbacher Hochaltarflügel).
- <sup>58</sup> Inv. Nr. 538 oder 541 (?); vgl. BASEL 1957, S. 134f (als Bartholomäus Sarburgh).
- <sup>59</sup> Inv. Nr. 296, Bildnis des Jörg Schweiger (?); vgl. DÜLBERG 1990, S. 197, Kat. Nr. 72 (als Ambrosius Holbein [?]).
- <sup>60</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitäts-Archiv C 3, Archivum Academicum III (Abschriften wichtiger Aktenstücke von Behörden und Universität), 1722–71, S. 736–743: Anlage zum Schreiben von Rektor und Regenz der Universität an den Bürgermeister vom 22. Juli 1769 mit der Bitte um Zustimmung zur Reinigung der bedeutendsten Gemälde in der Öffentlichen Kunstsammlung, darunter nahezu alle Werke der Holbein-Gruppe, durch den Maler Nikolaus Grooth (Parallelüberlieferung des Anschreibens vom 22. Juli 1769, der Befragung Grooths vom 6. Juli 1769 und der Liste der zu reinigenden Gemälde mit Grooths Preisvorstellungen [sofern die dortigen Angaben von den hier wiedergegebenen abweichen, sind sie in eckigen Klammern hinzugefügt] in Staatsarchiv Basel-Stadt, Erziehungsakten DD 2, 1539–1860, Sequenz 129 I).
- <sup>61</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitäts-Archiv, B 1 IV, 1750–84, S. 507: Protokoll der Regenz vom 14. Juli 1769.
- <sup>62</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitäts-Archiv C 3, Archivum Academicum III (Abschriften wichtiger Aktenstücke von Behörden und Universität), 1722–71, S. 736–743; Parallelüberlieferung in Staatsarchiv Basel-Stadt, Erziehungsakten DD 2, 1539–1860, Sequenz 129 I.
- <sup>63</sup> Am 3. August 1769 beschloß die Haushaltung, nähere Informationen über die geplante Restaurierung einzuziehen (Staatsarchiv Basel-Stadt, Haushaltung, Protokolle, G 2 13, 1769–71, fol. 184r); vgl. auch Protokoll der Regenz vom 18. September 1769 (Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitäts-Archiv, B 1 IV, 1750–84, S. 510). In Folge der durchgeführten Gespräche beschloß die Haushaltung, die Restaurierung gutzuheißen (Protokoll der Haushaltung vom 19. September 1769; Staatsarchiv Basel-Stadt, Haushaltung, Protokolle, G 2 13, 1769–71, fol. 187v), und teilte dies dem Bürgermeister am 20. September 1769 mit (Staatsarchiv Basel-Stadt, Erziehungsakten DD 2, 1539–1860, Sequenz 129 II).
- <sup>64</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Protokolle, Kleiner Rat 142, 1769, fol. 397r: Ratsprotokoll vom 20. September 1769.
- <sup>65</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitäts-Archiv, B 1 IV, 1750–84, S. 510f: Protokoll der Regenz vom 25. September 1769.
- <sup>66</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitäts-Archiv, B 1 IV, 1750–84, S. 513: Protokoll der Regenz vom 17. November 1769.
- <sup>67</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitäts-Archiv, B 1 IV, 1750–84, S. 569f: Protokoll der Regenz der Universität vom 3. September 1771.
- <sup>68</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitäts-Archiv C 3, Archivum Academicum IV (Abschriften wichtiger Aktenstücke von Behörden und Universität), 1771–1819, S. 5–7.
- <sup>69</sup> CHRISTOFFEL 1924, S. 75.
- <sup>70</sup> Solothurn, Kunstmuseum, Inv. Nr. A 134; siehe auch S. 58–61, 148–162, 465f.
- <sup>71</sup> BRACHERT 1972, S. 6–21; VOGELSANG 1985, S. 29–31, 146–148, Kat. Nr. 82; GRIENER 1993, S. 104–120; BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 132–136.
- <sup>72</sup> Auch die Baseler Abendmahlstafel war bis zu ihrer sich seit 1960 über viele Jahre hinziehenden Restaurierung durch Paolo Cadorin vollständig übermalt (vgl. CADORIN 1991/93, S. 121–136, und siehe S. 236–238). Da das Gemälde allerdings schon im Amerbach-Inventar von 1585–87 als »...Zerhöwen vnd wider Zusammen geleimbt aber vnletig« bezeichnet worden war, war man sich des prekären Zustands dieses Werkes zu allen Zeiten bewußt.

## »Hy is in Italien niet gheweest« Der junge Holbein und Italien

Zu den ehernen Mythen um Hans Holbein d. J. zählt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Vorstellung, der junge Künstler habe entscheidende Anstöße für seine Entwicklung durch eine Reise nach Norditalien erhalten. Zwar hatte Karel van Mander in seiner Vita Holbeins im Jahre 1604 noch kategorisch behauptet: »Hy is in Italien niet gheweest«,<sup>1</sup> zwar wußte man bereits früh um die Rezeption italienischer Architektur- und Ornamentformen in Augsburg wie in Basel,<sup>2</sup> doch seit den 1850er Jahren gingen stilistische Beobachtungen an Holbeins Bildern – bzw. an Werken, die man ihm damals zuschrieb – eine wirkmächtige Verbindung mit (kunst-)ideologisch normierten Vorstellungen vom »richtigen« deutschen Renaissancekünstler ein, die die kunstgeschichtliche Forschung über lange Zeit beherrschen sollten.

Es gehört zu den ironischen Pointen der frühen Holbein-Forschung, daß in einer der bedeutendsten Sammlungen Deutschlands, der Dresdener Gemäldegalerie, ein Hauptwerk Holbeins – das vermutlich im Jahre 1534 entstandene Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette (Abb. 21)<sup>3</sup> – bis 1860 als Arbeit Leonardo da Vincis gelten konnte, während gleichzeitig eine Kopie des frühen 17. Jahrhunderts nach Holbeins »Darmstädter Madonna« als Originalwerk unseres Künstlers betrachtet wurde (Abb. 22).<sup>4</sup> Mehr noch, diese italianisierende Kopie, eine um 1635/37 entstandene Arbeit des bereits in den 1620er Jahren auch in Basel tätigen Malers Bartholomäus Sarburgh (um 1590–nach 1637),



21 Hans Holbein d. J., Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

nahm als vermeintliches *opus magnum* des »deutschen Raffael«<sup>5</sup> innerhalb der Hängung der Dresdener Galerie seit dem Jahre 1855 den Ehrenplatz gegenüber der »Sixtinischen Madonna« Raffaels ein und sollte auf diese Weise programmatisch die Gleichrangigkeit der deutschen mit der italienischen Schule demonstrieren.<sup>6</sup> So waren in Dresden exemplarisch zwei Fehlurteile zu besichtigen: das eine stillkritisch, der andere kunstideologisch untermauert.

Nur wenig früher hatten stilistische Beobachtungen auch an prominenten Baseler Holbein-Werken – der Abendmahlstafel, der »Lais Corinthica« und der Venus mit Amor sowie den »Passionsflügeln« – zur Diskussion der Frage geführt, wie deren augenscheinlicher »Italianismus« zu erklären sei. So wurde schon früh die Abhängigkeit des Baseler Abendmahls (Tafel 57)<sup>7</sup> von Leonardo da Vincis berühmtem Wandbild in S. Maria delle Grazie in Mailand (Abb. 23)<sup>8</sup> postuliert. Es war Sulpiz Boisserée, der die Ähnlichkeiten für so bedeutend hielt, daß er im Jahr 1829 die Vermutung äußerte, »... Holbein dürfte wohl auf seiner ersten Wanderschaft nach Mailand gekommen seyn.«<sup>9</sup> Die Annahme einer bewußten Auseinandersetzung Holbeins mit Leonardos Hauptwerk sollte seither nicht mehr in Frage gestellt werden.<sup>10</sup>

Die unmittelbare Kenntnis italienischer Malerei wurde auch bei Lais (Tafel 53) und Venus (Tafel 54)<sup>11</sup> vorausgesetzt. Carl Friedrich von Rumohr glaubte gar, der Schöpfer dieser beiden zuvor niemals als Werke Holbeins angezweifelte Bilder »... war nothwendig in Italien gewesen, und hatte Lionardo und dessen Nachahmer ins Auge gefasst. Andererseits hatte er im Oelmalen niederländische Methoden, Hülfswege, Manieren angenommen.« Da von Rumohr van Manders Aussage, Holbein sei nie in Italien gewesen, ernst nahm, schied für ihn Holbein als Autor beider Werke aus: »Bernhard von Orley, oder ein anderer derselben Art, Schule und Tendenz, mag diese Bilder, sei's für Holbein selbst, oder auch, nach dessen Entfernung aus Basel, nach seinen Zeichnungen für einen Besteller ausgeführt haben.«<sup>12</sup>

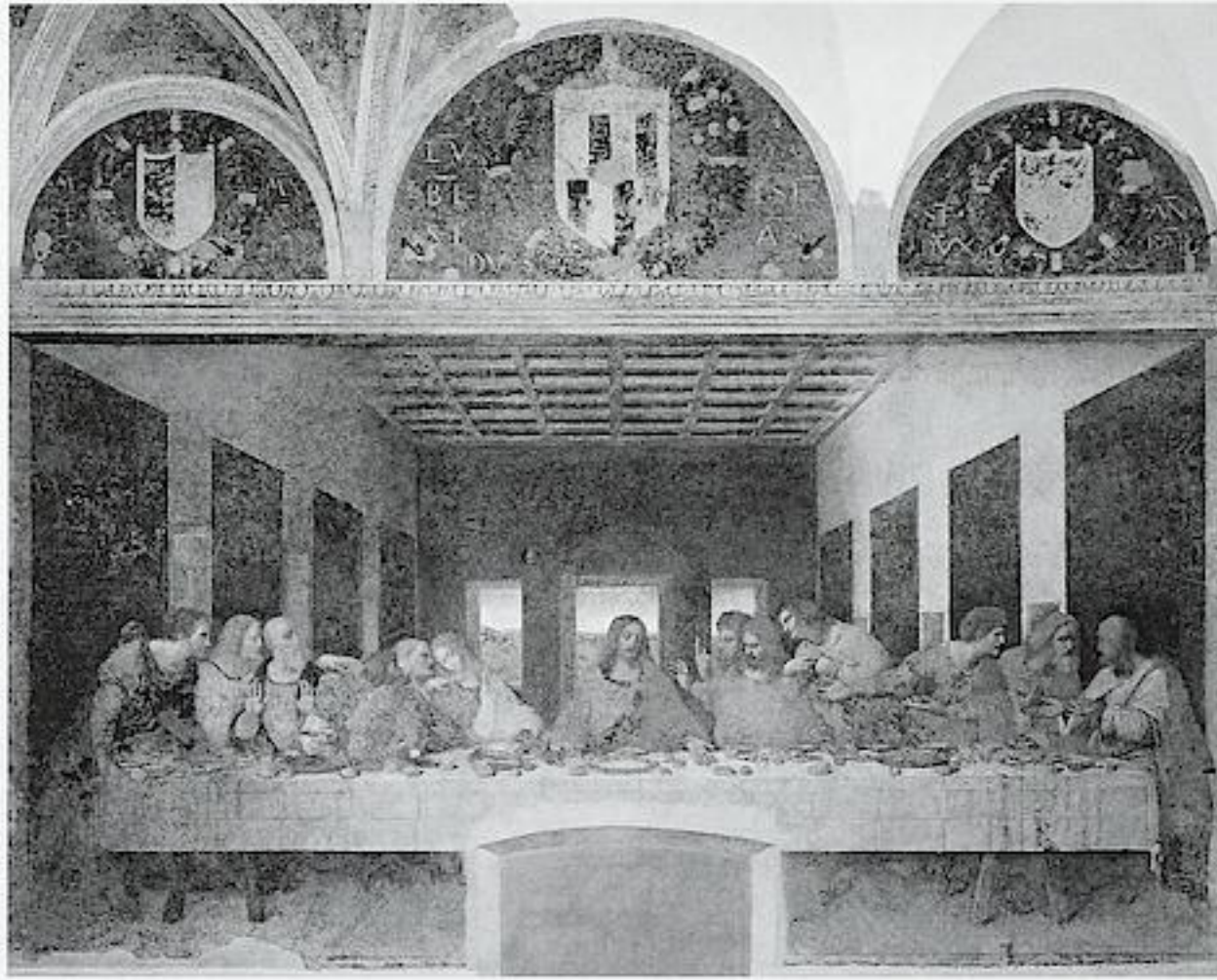
Diese Konsequenz wollte die nachfolgende Forschung allerdings nicht ziehen. So entschied man sich seit Franz Kugler – vor die Alternative gestellt, van Mander nicht zu glauben oder Lais und Venus als Holbein-Werke abzulehnen – für die erste Option und schickte den jungen Künstler auf die Reise über die Alpen.<sup>13</sup> Für eine solche Italienreise schienen schließlich auch die »... direkt mailändischen Motive« zu sprechen, die erstmals Kugler an den »Passionsflügeln« (Tafel 42)<sup>14</sup> ausgemacht hatte (und denen sich später Nachweise weiterer Zitate nach Werken von Mantegna und Raffael hinzugesellen sollten).<sup>15</sup>

Zwar konnte bis zum heutigen Tag in keinem einzigen Fall nachgewiesen werden, daß die Gestaltung einer bestimmten (frühen) Holbein-Arbeit nur durch die Originalkenntnis eines bestimmten italienischen Kunstwerks – und nicht durch die indirekte Vermittlung über Nachzeichnungen oder Reproduktionsgraphik – erklärt werden kann, doch nahm dies der Hypothese einer um 1517–19 von Luzern aus unternommenen Italienreise nichts von ihrer Popularität.<sup>16</sup> In schönstem Zirkelschluß wurden die unzweifelhaft mit italienischen Motiven und italienischen Stilelementen auftrumpfenden, jedoch undatierten »Pas-



22 Bartholomäus Sarburgh, »Dresdener Madonna«, Kopie nach Holbeins »Darmstädter Madonna«, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

»Hy is in Italien niet gheweest«. Der junge Holbein und Italien 57



23 Leonardo da Vinci, Das Letzte Abendmahl, Mailand, S. Maria delle Grazie

sionsflügel« und die Abendmahlstafel in Basel oder die Flügelbilder des »Oberried-Altars« (Tafel 36–37),<sup>17</sup> heute im Freiburger Münster, als Beweisstücke für Holbeins angebliche frühe Italienfahrt angeführt, die ihrerseits dann die Datierung der genannten Werke bald nach 1517–19 belegen sollten.<sup>18</sup> Selbst Hermann Grimms schon im Jahre 1867 veröffentlichter Hinweis, Holbein habe die Kunst Leonardos und seines Kreises auch während seines mutmaßlichen Frankreichaufenthalts im Jahre 1523/24 kennengelernt haben können,<sup>19</sup> sollte auf diese Sicht der Dinge nur bedingt Einfluß gewinnen.

Das erstaunliche Phänomen dieser Italien-Fixierung wird teils durch die romantisch grundierte Italien-Sehnsucht, teils durch die nationale Überhöhung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erklärlich. Erst die Italienreise verlieh Holbein die höchsten Weihen eines »Renaissancenkünstlers«, der sich schon deshalb auch mit den größten italienischen Künstlern messen konnte, weil seine Leistung so viel ungünstigeren Ausgangsbedingungen abgerungen worden war. So sah sich etwa Alfred Woltmann im Jahre 1866 bei Betrachtung des von ihm noch als Jugendwerk Hans Holbeins d. J. gewerteten Sebastians-Altars in der Alten Pinakothek in München (Abb. 28)<sup>20</sup> »immer« dazu gedrängt, »...Holbeins Jugendwerk mit dem berühmten Jugendwerke Rafaels, der Sposalizio, zu vergleichen, welche dieser ganz in demselben Alter gemalt. Beide Gemälde sind werth mit einander genannt zu werden. Anmuth in Form und Empfindung ist die hervorragende Eigenschaft beider. Worin der Italiener dennoch überlegen sein muß, das liegt klar vor Augen, darauf brauchen wir nicht hinzuweisen. Aber in einem Punkte gebührt auch dem Deutschen der Preis; unter der lieblichen Hülle wohnt so früh schon bei ihm entschiedenere Kraft. – Fragen wir indeß, wie beide Werke sich verhalten zu dem, was ihnen vorausgegangen und was sonst neben ihnen geleistet ward, so kann der Schritt, den der junge Rafael zurücklegt, nicht im entferntesten mit dem sich messen, welchen Holbein gethan.«<sup>21</sup> Prekärerweise mußte Woltmann allerdings schon in der Neuausgabe seines Holbein-Buchs im Jahre 1874 seine Zuschreibung korrigieren – mit dem »Sebastians-Altar« ging eines der vermeintlichen Hauptwerke des »deutschen Raffael« nun an dessen Vater, Hans Holbein d. Ä.<sup>22</sup>

War Raffael für die deutsche Holbein-Forschung des 19. Jahrhunderts der Antipode ihres Helden in Italien, so wurde die deutsche Renaissance-malerei um die beiden alles überragenden Künstlergenies Dürer und Holbein gruppiert.<sup>23</sup> Mit seiner Reise über die Alpen konnte der jüngere Holbein es nun auch in dieser Hinsicht mit dem älteren Dürer aufnehmen: Bei Dürer erwachte, wiederum Woltmann zufolge, »... das Streben nach Läuterung der Form, seine Reise nach Venedig bleibt nicht ohne Einfluß, er zuerst schafft die theoretische Grundlage für die Principien der Renaissance... Er erkennt, daß die Einfachheit der Natur die höchste Zier der Kunst sei... Endlich näherte er diesem Ziele sich wenigstens in einem Werke, den vier Aposteln, in denen er zwar nicht die vollendete Formenschönheit, wohl aber die ungetrübte, schlichte Größe des Stils gewinnt.

Wo seine Arbeit aufhörte, setzte Holbeins Thätigkeit ein. Er führte praktisch durch, was Dürer theoretisch erkannte, ihm war vom Anfang eigen, was Dürer nur im letzten Werk und auch da nur annähernd erreichte: der freie Sinn für die Schönheit der Form. Nicht der Einfluß Italiens, ob auch später fördernde Einwirkungen von dorthin hinzutreten, ist es, der Holbein diese Bahn führt, sondern selbständig vom Wege der nordischen Kunst und ihrem Realismus gelangt er dazu...

Wie er sich eine Stätte seines Wirkens im Auslande sucht, als sie ihm daheim nicht gewährt wird, so nimmt er auch fremde Bildungselemente, wo er sie findet, auf. Er versteht es, wirklichen Vortheil aus dem Studium der Italienischen Kunst zu ziehen, deren Einwirkungen Deutschen und Niederländischen Künstlern der Zeit zum Unheil ausschlugen; während diese äußerlich nachahmen statt nur zu lernen, ist sein eigener Charakter stark genug, um das Fremde wahrhaft verarbeiten zu können.«<sup>24</sup>

Woltmanns deutschnational inspirierte Sicht auf den – neben Albrecht Dürer – »größten Deutschen Künstler«, dessen ureigener »deutscher Charakter« die produktive Verarbeitung auch des übermächtigen Vorbildes der italienischen Renaissance-malerei sichergestellt hatte, sollte für Jahrzehnte die Sicht der (mehrheitlich deutschen) Holbein-Forschung beeinflussen,<sup>25</sup> auch wenn bereits im Jahre 1867 der englische Holbein-Biograph Ralph N. Wornum über Woltmanns im Vorjahr erschienenen Buch sagte, es sei zwar »... an admirable work, though it is quite German in its view and treatment.« In kritischer Auseinandersetzung mit dessen stellenweise in nationalem Überschwang verfaßten Darstellung kam Wornum zu dem Schluß: »Holbein belongs to Europe, not to Germany.«<sup>26</sup>

Die Fiktion des produktiv verarbeiteten Italienerlebnisses als Ausweis höchsten »deutschen« Renaissance-künstlertums sollte ihren nachhaltigsten Ausdruck in der kunsthistorischen Bewertung der erst 1864 wiederentdeckten »Solithurner Madonna« (Tafel 32, Abb. 98)<sup>27</sup> finden. Erneut war es Woltmann, der das Madonnenbild – »...ein Hauptwerk Holbeins..., das... eine der ersten Stellen unter Allem einnimmt, was wir von dem Meister besitzen« –<sup>28</sup> in die Forschung einführte: »Ohne von seinem nordischen Realismus irgend etwas aufzuopfern, gelangt hier Holbein zu jener Freiheit des Stils und großartigen Anordnung wie sie irgend nur in ihren Andachtsbildern Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und Raffael besitzen«,<sup>29</sup> und nur wenig später wies er darauf hin, daß Maria mit dem Kind »...nach oberitalienischer Art« throne.<sup>30</sup> Unterschiedliche Anregungen aus der italienischen Malerei sah auch Paul Ganz 1905 bei der Gestaltung von Holbeins Solothurner Madonnenstafel am Werke; so führte er im Einzelnen auf:

»Die monumentale Einfachheit der beiden Heiligenfiguren, die Schönheit der Linien und des Faltenwurfes erinnern an Andrea Solarios

Madonna mit zwei Heiligen (Brera, Mailand), der Typus der Maria, die Bewegung der Finger, das sichere Anfassen des fröhlich-würdigen Kindes und das Kolorit an Boltraffio. Dem Streben nach Vereinfachung der formalen Schönheit und der Steigerung des Kolorits entspricht eine klare, übersichtliche Komposition, die mit Hilfe geometrischer Konstruktionen aufgebaut wird. Die Erfindung geht auf Lionardo zurück und wurde auch von Raphael als Grundlage für die Gruppierung verwendet.<sup>31</sup>

Die Annahme der unmittelbaren Abhängigkeit der »Solothurner Madonna« von italienischen Vorbildern sollte die Forschung bis heute grundlegend bestimmen – die jüngste dem Gemälde gewidmete Publikation von Oskar Bätschmann und Pascal Griener trägt denn auch den programmatischen Untertitel »Eine Sacra Conversazione im Norden«.<sup>32</sup>

Die Selbstverständlichkeit, mit der die Holbein-Forschung des 20. Jahrhunderts von der Abhängigkeit dieses Gemäldes von italienischen Vorbildern ausgegangen ist, steht jedoch in bemerkenswertem Gegensatz zu den höchst vagen Angaben, welche konkreten italienischen Kunstwerke denn als tatsächliche Vorbilder für Holbein in Frage gekommen sein könnten.<sup>33</sup> So ist es das besondere Verdienst von Bätschmann und Griener, über den Hinweis auf allgemein gefaßte »Ähnlichkeiten« hinauszugehen und ein bestimmtes italienisches Kunstwerk zu benennen, das Holbein als unmittelbarer Ausgangspunkt seiner eigenen Bildformulierung gedient haben soll – die »Pala dei Mercanti« (Abb. 24) des Ferraresen Francesco del Cossa (um 1435–76/77), heute in der Pinacoteca Nazionale in Bologna.<sup>34</sup> Del Cossa hatte diese »Sacra Conversazione« mit der thronenden Madonna und den Heiligen Petronius und Johannes Ev. im Jahre 1474 für das Forum der Händler in Bologna gemalt.<sup>35</sup> Den beiden Autoren galt dieses Gemälde

»... unter den zahllosen italienischen Darstellungen der Sacra Conversazione mit dem Tor... [als das] einzige Werk, das qualifizierte Ähnlichkeiten mit der Solothurner Madonna aufweist... Die Anordnung von Figuren und Architektur, die Tiefe des Tores, die Plazierung der Madonna vor dem Portal und der Ausblick in den Himmel sind bei beiden Bildern signifikant ähnlich. Zudem ist bei Holbein der Bettler an der gleichen ungewöhnlichen Stelle plaziert wie der Stifter in del Cossas Bild«<sup>36</sup>.

Doch wie Bätschmann und Griener selbst ausführen,<sup>37</sup> war zumindest die zentrale Plazierung der Madonna mit Kind und Heiligen vor einem antiken Triumphbogen in der Augsburger Kunst spätestens seit den Sandsteinreliefs Hans Dauchers von 1518 und 1520 wohlbekannt.<sup>38</sup> Vor allem aber finden sich unter den Gemälden Hans Holbeins d. Ä. zwei Beispiele für die Verwendung des Tormotivs mit Himmelsdurchblick, die als deutlich wahrscheinlichere Kandidaten für eine Anregung der Solothurner Bildlösung gelten können: Mutmaßlich im Jahre 1517 entstand das Bildnis eines Mannes, vermutlich aus der Augsburger Patrizierfamilie Haugg, heute im Chrysler Museum in Norfolk, Virginia (Abb. 31),<sup>39</sup> während der auf 1519 datierte »Lebensbrunnen« im Lissaboner Museu Nacional de Arte Antiga (Abb. 34)<sup>40</sup> mit seiner Triumphbogenarchitektur unmittelbar auf Dauchers Relief von 1518, das sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, rekurriert.

Doch ganz abgesehen von der Tatsache, daß ein Teil der von Bätschmann und Griener als Gemeinsamkeiten von del Cossas »Sacra Conversazione« und Holbeins »Solothurner Madonna« herausgestrichenen Bildelemente bereits der Augsburger Kunst des frühen 16. Jahrhunderts wohl vertraut war, bezieht sich ihr Vergleich durchwegs auf Motive, die unschwer durch Zeichnungen – und d. h. ohne Kenntnis des Originals selbst – zu vermitteln waren. Außerdem unterscheiden sich del Cossas

und Holbeins Gemälde (wie Bätschmann und Griener selbst konzedieren) unübersehbar »... in bezug auf das Format, den Thron, die Stellung der Heiligen und das Kolorit«,<sup>41</sup> was die Annahme einer unmittelbaren Abhängigkeit der »Solothurner Madonna« von dem älteren italienischen Gemälde nicht gerade plausibler macht.

Sucht man nun nach einer Alternative, die – abgesehen von dem in Augsburg gut bekannten Tor-Motiv – ähnliche oder gar größere »qualifizierte Ähnlichkeiten« mit der »Solothurner Madonna« aufweist, als dies del Cossas Bologneser Pala tut, wird man nicht etwa in Italien, sondern in den Niederlanden fündig: So weist Jan van Eycks um die Mitte der 1430er Jahre entstandene »Madonna des Kanonikus Joris van der Paele«, ehemals in der Brügger Kirche St. Donatian, heute im dortigen Groeningemuseum (Abb. 25),<sup>42</sup> bemerkenswerte Analogien zur »Solothurner Madonna« auf. Jan van Eycks Gottesmutter thront mit dem Kind im Zentrum des Chores einer romanischen Kirche, symmetrisch flankiert zu ihrer Rechten vom Heiligen Donatian in prachtvollem blaugoldenem Brokatchormantel, zu ihrer Linken vom Heiligen Georg in schimmernder Rüstung. Ist dem Ritterheiligen bei Jan van Eyck der Stifter des Gemäldes zugeordnet, so ist bei Holbein die Figur des Bettlers dem Heiligen Martin attributiv beigegeben.

Handelt es sich bei diesen Übereinstimmungen der Holbein-Madonna mit Jan van Eycks Gemälde – wie bei ihren Analogien mit Francesco del Cossas »Sacra Conversazione« – um rein motivische Entsprechungen, die auch in diesem Falle unschwer durch die Kenntnis von Nachzeichnungen vermittelt worden sein könnten,<sup>43</sup> so gibt es darüber hinausgehend »qualifizierte Ähnlichkeiten«, die nur durch die unmittelbare Kenntnis eines altniederländischen Gemäldes, sei es von Jan van Eyck selbst oder von einem anderen Niederländer, der dessen spezifische Maltechnik pflegte, zu erklären sind.

So hat John Rowlands mit Blick auf die »Solothurner Madonna« zu Recht betont, der Künstler zeige hier zum ersten Mal in seiner Karriere »... his great gift for representing the varied and intricate texture of clothes«.<sup>44</sup> Dies gilt um so mehr, bedenkt man, welche starken Einbußen die



24 Francesco del Cossa, Maria mit Kind und den Heiligen Petronius und Johannes Ev. (»Pala dei Mercanti«), Bologna, Pinacoteca Nazionale



25 Jan van Eyck, Madonna des Joris van der Paele, Brügge, Groeningemuseum

»Solothurner Madonna« durch unsachgemäße Behandlung in der Vergangenheit bis hin zur »Restaurierung« durch Andreas Eigner im Jahre 1864 erlitten hat.<sup>45</sup> Doch selbst in seinem teilweise ruinösen Zustand zeigt das Solothurner Gemälde noch immer Holbeins stupende Fähigkeit zu präziser Beschreibung und Wiedergabe unterschiedlichster Materialien und ihrer Erscheinung bei wechselndem Licht. Holbein bringt all dies mit einer den Pinselstrich unsichtbar machenden, die Farbe gänzlich vertreibenden Malweise zur Darstellung, die auf jegliche lineare Akzentuierung des Konturs verzichtet und dennoch alle Formen mit einem Höchstmaß an Präzision wiedergibt.

Es ist diese an altniederländischer, präziser Eyckischer Tafelmalerei orientierte künstlerische Gestaltung und ästhetische Erscheinung der »Solothurner Madonna«, die neben den kompositionellen und motivischen Übereinstimmungen mit Jan van Eycks Paele-Madonna unsere besondere Aufmerksamkeit verdient: Hier wie dort spielen Licht und Schatten über unterschiedlichste Oberflächen, die in ihrer jeweiligen Materialität aufs Genaueste erfaßt und abgebildet werden; auf beiden Gemälden betten Licht und Schatten die Figuren in den Bildraum ein und verleihen ihnen ungeahnte Präsenz und Monumentalität. Das über-

einstimmende künstlerische Erscheinungsbild verdankt sich einem analogen maltechnischen Vorgehen.<sup>46</sup> Die jegliche Pinselspur verschleiende Maltechnik verleiht mit einem mehrschichtigen Aufbau von Lasurschichten über einer oder mehreren opaken Farblagen dem Gemälde eine intensive Leuchtkraft, die aus der Tiefe der Farbsubstanz zu kommen scheint. Tatsächlich dringt bei den Inkarnatpartien sowohl der Paele- als auch der Solothurner Madonna das Licht bis zu der unter der Farbschicht liegenden Grundierung durch, um von dort reflektiert zu werden. Der vom menschlichen Auge wahrgenommene Farbeindruck entspricht somit der Summe der transparenten und opaken Farblagen, die das von der Grundierung reflektierte Licht auf dem Weg zum Auge des Betrachters durchmißt.<sup>47</sup>

Das ästhetische Erscheinungsbild und seine maltechnische Realisation, Komposition und Einzelmotive – ein höherer Grad »qualifizierter Ähnlichkeiten« zwischen der Solothurner und der Paele-Madonna könnte wohl kaum erwartet werden. Dabei ist von entscheidender Bedeutung, daß ikonographische und kompositionelle Details unschwer durch Zeichnungen oder Druckgraphik vermittelt werden können, nicht aber der ästhetische Eindruck eines Gemäldes in der Art der Paele-Madonna, der nur bei einer unmittelbaren Begegnung mit dem Original erfaßbar



ist. Ob eine solche Begegnung Holbeins mit einem Werk Jan van Eycks (oder dem eines anderen, in der eyckischen Maltradition stehenden altniederländischen Künstlers) vor dem Entstehungsjahr der »Solothurnerin«, 1522, in den Niederlanden stattgefunden hat, ist ungewiß. Unser Künstler könnte ein entsprechendes Gemälde auch außerhalb der Niederlande gesehen haben, waren altniederländische Gemälde zu Anfang des 16. Jahrhunderts doch schon seit langem in ganz Europa begehrte Sammelobjekte.<sup>48</sup> Doch gleichgültig, wo Holbein Altniederländisches gesehen haben mag – die »Solothurner Madonna« belegt, daß er eyckische Kunst aus erster Hand gekannt haben muß.<sup>49</sup>

Für die Anhänger der Vorstellung einer Italienreise des jungen Hans Holbein war die »Solothurner Madonna« bisher die Kronzeugin für diese Annahme. Diese Rolle wird das Gemälde in Zukunft nicht mehr spielen

können. Doch auch unter den übrigen Werken unseres Künstlers, die mit Sicherheit vor der »Solothurner Madonna« entstanden sind, gibt es keines, das an ihre Stelle treten könnte: Motive, die letztlich aus Italien stammen, tauchen schon beim jungen Holbein vielfach auf, doch ein Werk seiner Hand, dessen Gestaltung und ästhetische Erscheinung nur durch den direkten Kontakt mit einem bestimmten, präzise identifizierbaren italienischen Kunstwerk zu erklären wäre, gibt es nicht. Wie Hermann Grimm schon 1867 vermutete:<sup>50</sup> Italienische Malerei aus erster Hand lernte Holbein offenbar erst während seiner Frankreichreise im Jahr 1523/24 kennen. Und anders als seine angeblich um 1517–19 von Luzern aus unternommene Italienreise sollte diese Begegnung mit lombardischer Kunst in Frankreich auch unübersehbare künstlerische Spuren in Holbeins Schaffen hinterlassen.<sup>51</sup>

<sup>1</sup> VAN MANDER 1618, fol. 142v; vgl. auch FLOERKE 1906, Bd. 1, S. 172, 173; MIEDEMA 1994/99, Bd. 1, S. 142f, Bd. 3, S. 113. VON SANDRART 1675, S. 249, übernahm van Manders Feststellung nahezu wörtlich, wenn er schreibt: »Soviel als mir bewust/ist er nicht in Italien gewesen...«

Worauf van Mander seine so dezidierte Aussage gründete, ist nicht bekannt, ihr Quellenwert ist daher natürlich sehr fraglich. Van Manders Versuche, von Basilius Amerbachs Neffen und Erben Johann Ludwig Iselin nähere Auskünfte über Holbein und seine Werke zu erhalten, schlugen bekanntlich fehl. So sah BÄTSCHMANN 1998, S. 143f, in van Manders Ablehnung einer Italienreise vielleicht zu Recht einen bloßen Kunstgriff: »Im Bericht über Holbeins Leben führte Karel van Mander 1604 eine Äußerung von Henrick Goltzius an, nach der Federico Zuccaro die »Triumphzüge« im Londoner Stahlhof über die Werke Raffaels gestellt hätte. Darin findet van Manders Behauptung, Holbein sei nicht in Italien gewesen, ihr triumphales Ziel: Obwohl Holbein nach seiner Auffassung in der kunstlosen Wüste Schweiz geboren wurde und nicht in Italien war, hatte er nach dem Zugeständnis eines kompetenten italienischen Malers den legendären besten Künstler Italiens übertroffen. Van Mander brauchte Holbein als ersten Künstler, der nördlich der Alpen geboren wurde, um die frühe Gleichrangigkeit der nordischen Kunst mit der italienischen zu demonstrieren.«

<sup>2</sup> Zur Italien-Rezeption in Augsburg vgl. allgemein BAER 1993; BUSHART 1994. Zur Mantegna-Rezeption in Augsburg vgl. Alfred SCHÄDLER, Zum Werk des Augsburger Bildschnitzers Hans Schwarz; in: Hamacher/Karnehm 1994, S. 59–70.

Was die materielle Überlieferung in Basel angeht, so wies FALK 1979, S. 12f, darauf hin, daß zumindest die Mehrzahl der frühen italienischen Druckgraphiken, die traditionell als Teil der Sammlung des Johannes Amerbach (um 1441–1513) betrachtet worden waren, de facto aus Neuaufgaben stammt, »... welche geschäftstüchtige venezianische Verleger in den 1560er Jahren herstellten – also gerade zu der Zeit, als der Enkel Basilius begann, sich durch Agenten Bücher und Graphiken zu verschaffen.«

<sup>3</sup> ROWLANDS 1985, S. 87, 114, 141f, Kat. Nr. 53; Harald MARX, Das Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Hans Holbein dem Jüngeren; in: ZAK 55 (1998), S. 263–280. Die Holbein-Zuschreibung scheint auf von Rumohr zurückzugehen, doch die Dresdener Galerie übernahm sie erst nach dem 1854 erfolgten Tod König Friedrich Augusts III. von Sachsen, da dieser eine Leonardo-Abschreibung untersagt hatte.

<sup>4</sup> Siehe auch S. 257–259.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu jüngst GRIENER 1998, S. 99–110, DERS. 2001, S. 211–225, und BORCHERT 2001, S. 187–209.

<sup>6</sup> BÄTSCHMANN 1996, S. 87–100; BÄTSCHMANN/GRIENER 1998a, S. 11–18, 58–69.

<sup>7</sup> Inv. Nr. 316; siehe auch S. 235–246, 435f.

<sup>8</sup> Zu dem jüngst restaurierten Werk vgl. BRAMBILLA BARCILON/MARANI 1999.

<sup>9</sup> BOISSERÉE 1829, S. 163f. Schon HEGNER 1827, S. 93, hatte vermerkt, Kenner behaupteten, »... Holbein habe sich hier am meisten italienischer Kunst genähert.«

<sup>10</sup> Umstritten blieb bis heute lediglich, ob diese künstlerische Auseinandersetzung die Kenntnis des Originals voraussetzt oder ob sie nicht auch durch die Verwendung von Nachzeichnungen oder Reproduktionsstichen zu erklären ist; vgl. hierzu AK LEONARDO'S LAST SUPPER: PRECEDENTS AND REFLECTIONS, Katalog von David Alan Brown, Washington, National Gallery of Art, 1983/84, und siehe S. 241–246.

<sup>11</sup> Inv. Nr. 322–323; siehe auch S. 41–44, 215f, 224–232, 441f.

<sup>12</sup> VON RUMOHR 1837, S. 134. Anders als bei den beiden Tafelbildern wollte VON RUMOHR 1837, S. 134, eine Zeichnung der Lais im Baseler Kupferstichkabinett als »... unzweifelhaft von Holbeins Hand« anerkennen (vgl. C. MÜLLER 1996, S. 165, Kat. Nr. 331, heute allgemein als eine um 1530/40 entstandene Kopie betrachtet).

Auch WORNUM 1867, S. 162–164, vermutete bei beiden Gemälden einen italienischen Künstler am Werke, während DAVIES 1903, S. 102, die undatierte Venus wie die auf 1526 datierte Lais dem bereits 1523 verstorbenen Leonardo-Nachfolger Cesare da Sesto zuschreiben wollte, wobei er eine teilweise Überarbeitung durch Holbein selbst für möglich hielt.

<sup>13</sup> KUGLER 1854, S. 518f.

<sup>14</sup> Inv. Nr. 315; siehe auch S. 48, 204–216, 246f, 433–435.

<sup>15</sup> KUGLER 1847, S. 279–281; DERS. 1854, S. 519 (hier das Zitat).

Franz KUGLER, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, S. 759, hatte die »Passionsflügel« allerdings Holbein noch abgesprochen und sie statt dessen einem »... schon manieristischen Nachahmer der Italiener« zuweisen wollen. Siehe auch S. 48f.

<sup>16</sup> Nur wenige Autoren wie GUSTAV SCHNEELI, Renaissance in der Schweiz, München 1896, S. 106, 108; REINHARDT 1958, S. 191; DERS. 1960b, S. 28f; DERS., Beiträge zum Werke Hans Holbeins aus dem Historischen Museum Basel; in: Historisches Museum [Basel], Jahresberichte (1965), S. 33; DERS. 1976, S. 462; DERS. 1978, S. 212; DERS. 1982, S. 259f; VON BORRIES 1988, S. 126, sowie C. MÜLLER 1996, S. 10; DERS. 1997, S. 10, sprachen sich definitiv gegen einen Italien-Besuch des jungen Künstlers vor 1520 aus.

SALVINI 1984, S. 91, hingegen wollte Hans Holbein d. J. bereits 1515/16 in Begleitung Hans Burgkmairs d. Ä. (1473–1531) über die Alpen auf eine Italienreise schicken: Er fand für diese Idee aber keine Anhänger.

<sup>17</sup> Freiburg im Breisgau, Münster, Universitätskapelle; siehe auch S. 69–71, 194–204, 451–453.

<sup>18</sup> Siehe S. 206, 211 (Passionsflügel), S. 241 (Abendmahlstafel) und S. 69–71, 196 (»Oberried-Flügel«).

<sup>19</sup> GRIMM 1867, S. 250f. Siehe auch S. 191–223.

<sup>20</sup> Vgl. BUSHART 1987, S. 118–122; AN DER HEIDEN 1998, S. 118–123; siehe auch S. 66f.

<sup>21</sup> WOLTMANN 1866, S. 172.

Zu Woltmanns Bedeutung für die frühe kunsthistorisch-kritische Holbein-Forschung vgl. jüngst GRIENER 2001, S. 211–225.

<sup>22</sup> WOLTMANN 1874, S. 89–96.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu jüngst GRIENER 1998, S. 99–110.

Ähnlich aussagekräftig wie die Gegenüberstellung von »Holbein« (de facto Bartholomäus Sarburgh) und Raffael in Dresden für den komplementär verstandenen Deutschland-Italien-Bezug ist für die Sicht auf Dürer und Holbein deren Plazierung im ikonographischen Programm deutscher Museumsbauten des 19. Jahrhunderts; vgl. hierzu allgemein Volker PLAGEMANN, Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 3), München 1967. Exemplarisch herausgegriffen sei die Alte Pinakothek in München, wo seit den 1830er Jahren Holbein unter den im Zweiten Weltkrieg zerstörten vierundzwanzig Standbildern bedeutender Künstler am Außenbau ebenso erschien wie in der gleichfalls verlorenen Ausmalung der Loggien im Innern, wo die ihm gewidmete Loggia kennzeichnenderweise mit der Raffaels korrespondierte (vgl. Gisela GOLDBERG, Die »Hl. Anna Selbdritt« von Hans Holbein dem Älteren in der Augsburger Staatsgalerie. Zuschreibungen von Bildern an Hans Holbein den Jüngeren in den königlich-bayerischen Gemäldesammlungen im 19. Jahrhundert; in: Anna Moraht-Fromm, Gerhard Weilandt (Hg.), Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag, Stuttgart/Ulm 2000, S. 312–316). Heute noch begrüßen andererseits die Statuen Dürers und Holbeins die Besucher am Haupteingang des in den Jahren 1874–78 von Oscar Sommer errichteten Mainflügels des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt (vgl. Klaus GALLWITZ [Hg.],

»Das Stadel baut an«. Wettbewerbsentwürfe für die Galerie des 20. Jahrhunderts und frühe Pläne, Frankfurt a. M. 1987, S. 32).

<sup>24</sup> WOLTMANN 1868, S. 361–368. Im selben Sinne hatte bereits FÖRSTER 1853, S. 228f, argumentiert: »... die Meister Italiens übten auf ihn nicht den zersetzenden Einfluß, wie auf Mabuse und die niederländischen Zeit- und Kunstgenossen, sondern sie hoben seine Anschauungsweise, läuterten seinen Geschmack und schärften seine Naturbeobachtung, ohne an die Quelle seines Genies zu rühren, die freilich in unvergleichlicher Kraft und Frische sprudelte... Der Grundzug aber seines hellglänzenden Kunstgeistes ist die dem deutschen Volkscharakter vorzugsweis eigene Wahrhaftigkeit, die nicht auf halbem Wege zur Wahrheit stehen bleiben mag und selbst vom Ideal sich abwendet, wenn ihm darin die lebendige Wärme, die überzeugende Kraft zu fehlen scheint.«

<sup>25</sup> In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, und nun aus unverblümt nationalistischer Sicht, wurde der (an sich nicht geleugnete) italienische »Einfluß« auf Holbeins Schaffen unmißverständlich negativ bewertet, wie dies etwa CHRISTOFFELS 1924, S. 76, Betrachtung von Lais und Venus exemplarisch zeigen kann: »Holbein entging in den letzten Jahren in Basel den Gefahren des Romanismus nicht ganz. In zwei Bildnissen der Magdalena Offenburg, einer Hetäre der Basler Gesellschaft, die er als Lais Corinthiaca und als Venus porträtierte, trieb er die Nachahmung der italienischen Schöne bis hart an die Grenze des Künstlerisch-Zulässigen. Selten wohl hat ein deutscher Künstler die feine Politur der italienischen Form so bis ins letzte nachempfinden und nachbilden können wie Holbein in der Lais Corinthiaca. Es war ein gütiges Geschick, das ihn gerade in diesem Moment von Basel wegführte und in einem gesunden Milieu vor neue, ernsthaftere Aufgaben stellte.«

<sup>26</sup> WORNUM 1867, S. 45.

Ist Woltmann mit der von Wornum kritisierten Betonung des »deutschen« Charakters des Künstlers ein typisches Kind seiner Zeit, so weist seine Holbein-Monographie methodisch doch beispielhaft in die Zukunft; vgl. WOLTMANN 1866, S. VIII–IX, Charakterisierung seiner eigenen Idealvorstellungen von kunsthistorischer Arbeit.

<sup>27</sup> Kunstmuseum, Solothurn, Inv. Nr. A 134.

Wesentliche Aspekte der nachfolgenden Diskussion der »Solothurner Madonna« wurden vom Verfasser bereits auf dem Holbein-Symposium im Juni 1997 in Basel vorgetragen, vgl. SANDER 1998, S. 123–130. Siehe auch S. 148–162.

<sup>28</sup> WOLTMANN 1868, S. VII.

<sup>29</sup> WOLTMANN 1868, S. XI.

<sup>30</sup> WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 467f.

<sup>31</sup> GANZ 1905, S. 132. Zu dem von Ganz angeführten Solario-Gemälde vgl. BROWN 1987, S. 48–60, 70f, Kat. Nr. 8; PIROVANO 1988, S. 372–376, Kat. Nr. 168.

<sup>32</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b.

Angesichts der ubiquitären, aber durchwegs sehr allgemein gehaltenen Hinweise auf die Verarbeitung italienischer Anregungen kann auf Einzelnachweise verzichtet und statt dessen praktisch auf jeden Titel der Bibliographie zur »Solothurner Madonna« verwiesen werden.

<sup>33</sup> AMIET 1879, S. 7f, machte mit Macrino d'Albas (um 1465 – vor 1528) Madonna mit Kind und den Heiligen Nikolaus und Martin, heute im Museo Capitolino, Rom, erstmals einen konkreten, wenn auch wenig überzeugenden Vorschlag für Holbeins angebliche »Vorlage« für die »Solothurner Madonna«. Weder konnte Amiet Holbeins Kenntnis dieses Gemäldes belegen, noch gibt es über die allgemeine Verwandtschaft von Heiligenauswahl und Figurenanordnung hinaus nähere Bezüge zwischen beiden Werken. Zu dem Gemälde Macrinos vgl. Edoardo VILLATA, Macrino d'Alba, Alba 2000, S. 111–114, Kat. Nr. 1.

CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 105, hatte für die Architektur und den Teppich des Solothurner Madonnenbildes auf Werke Gaudenzio Ferraris (um 1470/80–1546) wie die Geißelung Christi bzw. Christus vor Herodes im Freskenzyklus in S. Maria delle Grazie in Varallo (vgl. Vittorio VIALE, Gaudenzio Ferrari, Turin 1969, unpaginiert, Abb. 19, 21f) verwiesen. Auch GANZ 1919, S. XXII, hatte die »Solothurner Madonna«, »... ein prachtvolles Andachtsbild in der Art der Italiener«, mit bestimmten Werken oberitalienischer Künstler in Verbindung zu bringen versucht: »Das Motiv des Thrones mit vorgelegten Stufen und einem darüber hingebreiteten Perserteppich hatte Gaudenzio Ferrari auf einem Altarbild für die Dorfkirche von Pietra Rocca bei Varallo verwendet, das Holbein gesehen haben konnte, und die auf den Stufen postierten Heiligenfiguren finden sich auf einer Sacra Conversazione des Bernardino Luini von 1521, die überhaupt mit Holbeins Kompositionen manches gemein hat.« Im selben Sinne auch WAETZOLDT 1938, S. 113; sowie SALVINI 1984, S. 91f, der für das Triumphbogenmotiv zusätzlich auf eine Madonnendarstellung in der National Gallery of Scotland in Edinburgh verwies, die er für ein Werk Bernardino Butinones (um 1440–1510) hielt (Inv. Nr. 1634; vgl. Hugh BRIGSTOCKE, Italian and Spanish paintings in the National Gallery of Scotland, Edinburgh <sup>2</sup>1993, S. 60f, Tafel 34, als »Emilian, late fifteenth century«).

SUIDA 1921, S. 17f, fühlte sich motivisch an Giovanni Antonio Boltraffios (1467–1516) »Madonna Casio« im Louvre erinnert, auch wenn Holbein dieses seinerzeit in Bologna befindliche Werk seiner Meinung nach nicht im Original gekannt haben kann; vgl. Maria Teresa FIORIO, Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo, Mailand 2000, S. 110–113, Kat. Nr. A 15.

GANZ 1950, S. 206, Kat. Nr. 21, verwies demgegenüber »... besonders auf Vincenzo Foppas Madonna mit Kind, heute in der Brera zu Mailand« sowie erneut auf Gaudenzio Ferraris Altarbild in Pietra Rocca bei Varallo. Zu dem Gemälde Ferraris, das sich heute in einer Turiner Privatsammlung befindet, vgl. AK MOSTRA DI GAUDENZIO FERRARI, Vercelli 1956, S. 99, Kat. Nr. 21, Tafel 31; zu Bernardino Luinis (um 1480/85–1532) »Sacra Conversazione« vgl. PIROVANO 1988, S. 265f, Kat. Nr. 134. Bei der von Ganz erwähnten Madonna Vincenzo Foppas (um 1427/30 – um 1515/16) könnte es sich entweder um die Mitteltafel des um 1480 entstandenen »Polittico delle Grazie« oder um das 1485 datierte Fresko mit Madonna und Kind sowie den beiden Johannes' handeln; vgl. PIROVANO 1988, S. 161–172, Kat. Nr. 109, bzw. S. 172–175, Kat. Nr. 110; BALZARINI 1997, S. 169, Kat. Nr. 35. REINHARDT 1979b, S. 70, schließlich erwog die Möglichkeit, Holbein habe sich bereits bei dem die »Solothurner Madonna« vorbereitenden Entwurf für die Freiburger Stadtrechte von 1519 (vgl. C. MÜLLER 1997, S. 114, 270, Kat. 87) von einer Plakette des Paduaner Bildhauers Moderno (1467–1528) inspirieren lassen, die gleichfalls die thronende Madonna zwischen zwei stehenden Heiligen zeigt, und die mit dem Amerbach-Kabinett ins Historische Museum Basel gekommen ist (vgl. Hans REINHARDT, Beiträge zum Werke Hans Holbeins d. J. im Historischen Museum; in: Jahrbuch des Historischen Museums Basel [1965], S. 35, Abb. 8).

<sup>34</sup> Carla BERNARDINI u. a., La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale delle opere esposte, Einführung von Andrea Emiliani, Bologna 1987, S. 66, Kat. Nr. 98, Farbtafel XXVIII; BALZARINI 1997, S. 181, Kat. Nr. 53.

<sup>35</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 124f; DIES. 1998b, S. 84, gingen nicht davon aus, daß Holbein del Cossas Pala selbst gesehen haben muß; sie erwogen vielmehr eine Vermittlung der Komposition durch Johannes Gerster, den Stifter der »Solothurner Madonna«, der allerdings schon im Jahre 1510, d. h. zwölf Jahre vor der Entstehung des Bildes, auf einer diplomatischen Reise auch Bologna besucht hatte. BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 84f, Abb. 87, verwiesen zusätzlich noch auf einen ins Jahr 1517 datierten Holzschnitt eines unbekannt venezianischen Künstlers, der die thronende Madonna mit Kind zwischen Johannes d. T. und dem Heiligen Gregor d. Gr. vor einer Architektur mit Rundbogen zeigt: »Möglicherweise waren für Holbein die Schmucklosigkeit der Architektur, das Fehlen des Thrones und die Beibehaltung der Thronstufe wichtig.« Andererseits wollten BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 96, die Möglichkeit einer Italienreise Holbeins zwischen 1517 und 1519, bei der er auch Bologna besucht haben könnte, nicht ausschließen.

<sup>36</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 123f (hier das Zitat); DIES. 1998b, S. 82f.

<sup>37</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 126–134; DIES. 1998b, S. 92f.

<sup>38</sup> Vgl. ESER 1997, S. 80–91, Kat. Nr. 1 (Wien, Kunsthistorisches Museum), S. 99–105, Kat. Nr. 4 (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen). Wie ESER 1997, S. 95, 191, vermutete, handelte die Holbein-Familie möglicherweise mit Gipsabgüssen nach Originalwerken Dauchers, was zum einen die Herkunft der »Baseler Gipse« (ESER 1997, S. 190–199, Kat. Nr. 22–25) erklären könnte, zum andern die Vertrautheit Hans Holbeins d. J. mit Daucher-Werken, die erst nach seiner Übersiedlung nach Basel entstanden waren. Das Motiv der unter einer Triumphbogenarchitektur sitzenden Madonna steht möglicherweise mit Albrecht Dürers auf 1509 datierten Zeichnung der »Heiligen Familie in der Halle« im Baseler Kupferstichkabinett in Zusammenhang (vgl. Walter L. STRAUSS, The complete drawings of Albrecht Dürer, Bd. 2, New York 1974, S. 1080, Kat. Nr. 1509/4). Sie könnte im Zusammenhang mit Dürers Entwürfen für die Fugger-Kapelle in Augsburg entstanden sein (vgl. BUSHART 1994); zumindest aber war sie in Augsburg bekannt, wie ihre Verwendung in Jörg Breus d. Ä. (um 1475/80–1536) um 1512–15 entstandener Aufhausener Tafel (vgl. Andrew MORRALL, Jörg Breu the Elder. Art, culture and belief in Reformation Augsburg, Aldershot 2001, S. 33–37, 76f, Tafel 3) belegt. Insofern könnten sich Hans Holbein d. Ä. und Daucher auch unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage bezogen haben; vgl. auch ESER 1997, S. 86–91.

<sup>39</sup> Vgl. BUSHART 1987, S. 124f; siehe auch S. 67f.

<sup>40</sup> Vgl. BUSHART 1977, S. 45–70; siehe auch S. 68.

<sup>41</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 123f.

<sup>42</sup> Vgl. Aquilin JANSSENS DE BISTHOVEN, M. MAES-DONDEYNE, D. DE VOS, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Groeningemuseum) Brugge, Bd. 1 (De Vlaamse Primitieven, I. Corpus van de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de zuidelijke Nederlanden, 1), Brüssel 1981, S. 194–233, Kat. Nr. 9.

Als Beispiel für die Rezeption der »Sacra Conversazione« im Norden hatten bereits BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 107; DIES. 1998b, S. 43f, die Paele-Madonna angeführt.

<sup>43</sup> So geht etwa die Zeichnung mit der Königsanbetung von Hans Holbein d. Ä. im Baseler Kupferstichkabinett (vgl. FALK 1979, S. 79, Kat. Nr. 164) auf Hugo van der Goes' Monforte-Altar zurück. Ob der ältere Holbein seine Vorlage aus eigener Anschauung oder nur durch Nachzeichnungen vermittelt kannte, ist nicht sicher zu entscheiden; vgl. auch SANDER 1999, S. 246, und S. 198–200.

<sup>44</sup> ROWLANDS 1985, S. 51. Ähnlich bereits GANZ 1912, S. XXII, der betonte: »Eine verblüffende Leistung ist die Darstellung des Stofflichen, die nicht allein die äußerliche Erscheinung, sondern auch seine sonst nur dem Tastgefühl wahrnehmbaren Eigenschaften wiedergibt. Im kalten Eisen des blanken Panzers spiegelt die rote Fahne einen weichen Widerschein. Schwer fällt der dunkelblaue Mantel der Maria über die Stufen herab, wäh-

rend das steife Brokatgewand des Bischofs und die reich mit Stickerei geschmückte Casula in starrer Pracht glänzen. Am hervorragendsten sind die figürlichen Stickereien auf der Mitra und dem breiten Mantelstreifen mit Perlen, Goldfaden und farbiger Seide, plastisch greifbar, da der kleinste Stich Licht und Schatten erhalten hat.»

<sup>45</sup> In welchem Umfang Eigners Maßnahme eine Übermalung im Geschmack des 19. Jahrhunderts war, wissen wir erst seit der 1972 durchgeführten Freilegung des Bildes; vgl. BRACHERT 1972; siehe auch S. 152–156. Wie sehr Eigner den Geschmack des 19. Jahrhunderts getroffen hatte, zeigt exemplarisch die Aussage von H. KNACKFUSS, Holbein der Jüngere, Bielefeld/Leipzig<sup>2</sup> 1896, S. 54: »Der Kopf der Maria ist das holdeste und lieblichste Frauengesicht, das Holbein ersonnen hat.«

<sup>46</sup> Zur Maltechnik der »Solothurner Madonna« vgl. BRACHERT 1972. Beim Vergleich gilt es indes, die sehr unterschiedlichen Erhaltungszustände der beiden Gemälde zu berücksichtigen: Während die Paele-Madonna sehr gut erhalten ist, sind die Lasuren bei der »Solothurner Madonna« auf weite Strecken massiv verputzt; ferner ist die Farbschicht hier an vielen Stellen durch eine extreme Craquelé-Bildung gestört. Dieser an ein »Frühschwund-Craquelé« erinnernde Befund ist bei zahlreichen »Holbein-Bildern« vor allem bei dunkleren Farbtönen zu beobachten und dürfte auf die besondere Zusammensetzung der verwendeten Bindemittel zurückzuführen sein.

<sup>47</sup> Ganz anders ist die maltechnische Gestaltung – und damit auch die ästhetische Wirkung – der Inkarnatpartien bei Holbeins vier Jahre nach der »Solothurner Madonna« entstandener »Lais Corinthiaca« (siehe S. 224–232): Die Fleischtöne sind hier mit einem hohen Bleiweißanteil ausgemischt, so daß das Licht, das auf die Malerei trifft, bereits von der Farboberfläche reflektiert wird, ohne tiefer in sie einzudringen; dies erklärt den emailartigen Glanz der Farbe, der sich einerseits deutlich von früheren Werken Holbeins unterscheidet und der andererseits zu einem »Markenzeichen« seiner seit der Mitte der 1520er Jahre entstehenden Tafelbilder wurde.

<sup>48</sup> Zwei unbezweifelte Werke Jan van Eycks befanden sich zu Holbeins Lebzeiten im nahegelegenen Herzogtum Burgund: die Madonna des Kanzlers Rolin, heute im Louvre in Paris, war in Autun, wahrscheinlich in der als Kapelle Rolins genutzten Sakristei der dortigen Kirche Notre-Dame du Chastel, zu sehen (vgl. Micheline COMBLEN-SÖNKES, Philippe LORENTZ, Musée du Louvre, II. Avec la collaboration de l'Institut royal du Patrimoine artistique et du Laboratoire de recherche des musées de France [Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle, 17], Brüssel 1995, S. 11–80), die Verkündigung an Maria, heute in der National Gallery of Art in Washington, befand sich vermutlich in der Kartause von Champmol vor

den Toren von Dijon (vgl. John Oliver HAND, Martha WOLFF, Early Netherlandish painting [The collections of The National Gallery of Art. Systematic catalogue], Washington 1986, S. 75–86).

Das Sammeln niederländischer Kunst des 15. und frühen 16. Jahrhunderts ist für Italien sehr viel besser erforscht als für Deutschland; vgl. LORNE CAMPBELL, Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries; in: Burlington Magazine 123 (1981), S. 467–473; Michael ROHLMANN, Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento, Alter 1994; Jeffrey Chipps SMITH, Netherlandish artists and art in Renaissance Nuremberg; in: Simiolus 20 (1990–91), S. 153–167; zu dem Augsburger Kaufherrn Lukas Rem (1481–1541), der bei seinen Aufenthalten in den Niederlanden zwischen 1508 und 1518 mehrere Gemälde des Antwerpener Malers Joachim Patenier (um 1475/80–1524) erwarb, vgl. Robert A. KOCH, Joachim Patinir, Princeton 1968, S. 9–12.

<sup>49</sup> Diese Sicht wird inzwischen auch von BÄTSCHMANN 2001, S. 42, geteilt, der die »Solothurner Madonna« jüngst als das Resultat der Verbindung von »... a Northern epitaph and a Southern sacra conversazione with the technical skills of early Netherlandish painting« charakterisierte. Ähnlich bereits BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 88, sowie BUCK 1999, S. 38.

<sup>50</sup> GRIMM 1867, S. 250f.

<sup>51</sup> Siehe S. 191–223.

In diesem Zusammenhang verdient auch der Umstand Erwähnung, daß ein in nicht allzu großer Entfernung von Basel – in Besançon nämlich – befindliches Altarbild eines italienischen Künstlers keinerlei Eindruck auf Holbein gemacht zu haben scheint: Schon im Jahre 1511 wurde Fra Bartolomeo (1472–1517) »Sacra Conversazione« mit Heiligen, dem Stifter Ferry de Carandolet und der Marienkrönung in der Familienkapelle der Carandolet in der Kathedrale Saint-Etienne aufgestellt (vgl. André CHASTEL, Fra Bartolomeo's Carandolet altarpiece and the theme of the »Virgo in nubibus« in the High Renaissance; in: Peter Humfrey, Martin Kemp [Hg.], The altarpiece in the Renaissance, Cambridge u. a. O. 1990, S. 129–141).

Es erscheint uns übrigens durchaus denkbar, daß Holbein irgendwann nach seiner Rückkehr aus Frankreich tatsächlich von Basel über die Alpen nach Oberitalien gegangen ist. Die mutmaßliche Kenntnis von Antonio della Gaias Schutzmantelmadonna bei Holbeins Gestaltung der »Darmstädter Madonna« könnte für eine solche Reise via Ascona schon um 1525 sprechen, siehe S. 269f. Eine derartige Reise könnte allerdings auch noch später stattgefunden haben, siehe S. 223, Anm. 144.

## Vater und Bruder: Vorbilder, Mitarbeiter, Konkurrenten?

Versucht man, den »frühen« Hans Holbein zu fassen, geraten zwangsläufig auch sein Vater und sein älterer Bruder Ambrosius in den Blick. Angesichts einer problematischen Überlieferungssituation wurde die Interpretation der Verhältnisse, in denen sie zum jungen Hans gestanden haben, zu einem weiteren Ausgangspunkt für zählige Holbein-»Mythen«.

Unser Künstler traf – etwa 17jährig – vermutlich im Lauf des Jahres 1515 in Basel ein.<sup>1</sup> Den Gepflogenheiten der Künftlerausbildung jener Zeit folgend, befand er sich auf der Wanderschaft. Nach dem erfolgreichen Abschluß der Lehrzeit wollte er seine Ausbildung nun als Geselle in auswärtigen Künstlerwerkstätten vervollkommen, um schließlich in der Zunft seiner Vaterstadt oder auswärts die selbständige Meisterschaft zu erlangen. Der jüngere Hans kann nicht als »unbeschriebenes Blatt« nach Basel gekommen sein, sondern dürfte in Augsburg zuvor eine solide künstlerische Ausbildung absolviert haben.

Fragt man also nach seinen frühesten Werken – seien sie in Basel oder schon zuvor entstanden –, so wirft dies zugleich die Frage nach den künstlerischen Erfahrungen auf, die er noch in Augsburg gewonnen haben muß. Da kein anderer Lehrherr überliefert ist, werden wir zwangsläufig auf Person und Werk des Vaters, Hans Holbein d. Ä., verwiesen.<sup>2</sup> Doch nicht nur angesichts von Hans' umstrittenen künstlerischen Anfängen stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zu seinem Vater; die Forschung hat auch bei einer Reihe von späteren Gemälden des Sohnes die Mitarbeit des Vaters vermutet, so daß man sich mehrfach mit dem Problem einer möglichen Händescheidung konfrontiert sieht. Da das Todesjahr des älteren Holbein, 1524, urkundlich gesichert ist, würde der sichere Nachweis seiner Mitarbeit bei einem undatierten Werk seines Sohnes natürlich einen willkommenen *terminus ante quem* für dessen Ausführung liefern.

Für die frühen Baseler Jahre des jüngeren Hans steht ferner die Möglichkeit einer Zusammenarbeit mit seinem älteren Bruder Ambrosius zur Diskussion, der allerdings nach dem Jahre 1519 nicht mehr faßbar ist.<sup>3</sup> Ob Ambrosius in diesem Jahr starb oder an einen Ort fortzog, an dem er keine für uns erkennbaren urkundlichen oder künstlerischen Spuren hinterließ, ist ungewiß.

### Die Augsburger Holbein-Werkstatt bis 1514

Person und Werk Hans Holbeins d. Ä., den schon Joachim von Sandrart in seiner 1675 erschienenen »Teutschen Academie« würdigte,<sup>4</sup> ist im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte erst allmählich aus dem Schatten seines großen Sohnes herausgetreten. Hatte Alfred Woltmann in der ersten Ausgabe seiner Holbein-Monographie von 1866 noch fast alle nach dem Jahr 1510 in der Augsburger Holbein-Werkstatt entstandenen Gemälde und Zeichnungen dem genialen Sohn zugewiesen, so mußte er bereits in der zweiten Auflage seines Buches von 1874 diese Meinung zumindest teilweise revidieren.<sup>5</sup> Seither hat sich die Emanzipation des Vaters vom Sohn oder, anders ausgedrückt, die Anreicherung des väterlichen Œuvres durch die Ausdünnung der dem Sohn zugeschriebenen

Werkgruppe fortgesetzt. Doch insbesondere in der Zeit von etwa 1515 bis zum Tod Hans Holbeins d. Ä. im Jahre 1524 steht die Forschung bei dem Versuch der Rekonstruktion seines Lebensweges vor ebenso großen Problemen wie bei der Suche nach sicher mit dem älteren Holbein zu verbindenden Werken.<sup>6</sup> Dieser Umstand erhält durch die schon erwähnte Annahme einer wiederholten Zusammenarbeit von Vater und Sohn in genau diesem Zeitraum besondere Brisanz.

Über die künstlerischen Anfänge des gegen 1465 in Augsburg geborenen älteren Hans Holbein ist nichts Näheres bekannt; während seiner Wanderjahre wird er zumindest bis Köln, vermutlich aber bis in die Niederlande gekommen sein.<sup>7</sup> Das erste erhaltene, datierte und signierte Werk, die Flügel des Afra-Altars von 1490, heute zwischen dem Baseler Kunstmuseum und der Bischöflichen Hauskapelle in Eichstätt aufgeteilt, entstand wahrscheinlich in Augsburg für das dortige Reichskloster



26 Hans Holbein d. Ä., Selbstbildnis mit den Söhnen Ambrosius und Hans, Ausschnitt aus der Basilika-Tafel San Paolo fuori le mura, Augsburg, Staatsgalerie

St. Ulrich und Afra.<sup>8</sup> Im Jahre 1493 begegnen wir »Hanssen Holbain dem maler« vorübergehend in Ulm,<sup>9</sup> wo er gemeinsam mit dem Bildhauer Michel Erhart (zwischen 1469 und 1522 in Ulm tätig) einen Marienaltar schuf. Von diesem vielleicht für die Benediktinerabtei Weingarten bestimmten Altarwerk haben sich nur Holbeins Flügelbilder, heute im Augsburger Dom, erhalten.<sup>10</sup> Spätestens im darauf folgenden Jahr kehrte Holbein nach Ausweis der Steuerakten nach Augsburg zurück, wo er sich familiär und beruflich endgültig etabliert zu haben scheint: Im Jahre 1494 oder 1495 wurde der erste Sohn, Ambrosius, vermutlich Ende 1497<sup>11</sup> der zweite Sohn, Hans, geboren. Im Frühsommer 1496 erwarb der Künstler ein Haus am Vorderen Lech, im gleichen Jahr vermelden die Zunftakten die Annahme eines Lehrlings, Stephan Kriechbaum (tätig zwischen 1495 und 1525) aus Passau.<sup>12</sup> Bereits 1497 beschäftigte er »zwei Knechte«, vielleicht seinen jüngeren Bruder Sigmund (1460 oder 1469–1540) und den Augsburger Leonhard Beck (um 1475/80–1542), die zumindest beide 1501 als seine Gehilfen in Frankfurt belegt sind.<sup>13</sup>

Um 1500 zählte Hans Holbein d. Ä. neben dem älteren Ulrich Apt (1460–1532) und Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531) zu den führenden Künstlern in Augsburg.<sup>14</sup> Zu seinen lokalen Auftraggebern gehörten neben den Benediktinern von St. Ulrich und Afra die dem Patriziat eng verbundenen Dominikanerinnen von St. Katharinen, vermutlich auch das Karmeliterkloster St. Anna, das Chorherrenstift St. Moritz und schließlich das Augsburger Domkapitel.<sup>15</sup> Sein Ruf reichte weit über Augsburg und Schwaben hinaus, wie der Großauftrag zeigt, den ihm die Frankfurter Dominikaner in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts für ihre Kirche erteilten: Zur Ausführung der Flügel des zweifach wandelbaren Hochaltars, die heute zwischen den Museen in Frankfurt, Hamburg und Basel aufgeteilt sind, siedelte Holbein in den Jahren 1500/01 mit seinem Bruder Sigmund und Leonhard Beck als Gesellen vermutlich vorübergehend an den Main über.<sup>16</sup> Wieder in Augsburg entstand 1502 der Hochaltar des Zisterzienserklosters Kaisheim, diesmal in Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Gregor Erhard (1470 – um 1540) und dem Kistler Adolf Daucher (um 1465–1523/24), dessen Flügelbilder sich heute in der Alten Pinakothek in München befinden.<sup>17</sup> Im selben Jahr lieferte Holbein die Entwürfe für Glasmalereien im Mortuarium des Eichstätter Doms.<sup>18</sup> Um 1504 ist die Basilikatafel S. Paolo fuori le mura für das Augsburger Dominikanerinnenkloster entstanden, heute in der dortigen Staatsgalerie, die ein Selbstbildnis des Künstlers mit seinen beiden Söhnen enthält (Abb. 26).<sup>19</sup> In diesem Jahr sind auch die höchsten Steuerzahlungen Holbeins angefallen.<sup>20</sup> Im Jahre 1508 malte er das mit »HH« monogrammierte Votivbild des Ulrich Schwarz, heute gleichfalls in der Augsburger Staatsgalerie.<sup>21</sup>

Zwischen 1508 und 1510 erhielt Holbein einen der prestigeträchtigsten Aufträge, den seine Vaterstadt Augsburg zu vergeben hatte: Es handelte sich – neben der Deckplatte des Fronaltars – um die Flügelbilder des silbernen Hochaltars des Domes, die indes schon im Bauernkrieg untergingen.<sup>22</sup> Wie prestigeträchtig dieser Auftrag des Domkapitels war, zeigt übrigens der – erfolglose – Versuch des Augsburger Bischofs sowie des Stadtschreibers Konrad Peutinger vom 2. Mai 1509, auch Holbeins Konkurrenten Hans Burgkmair an dem Werk zu beteiligen.<sup>23</sup>

Aus dem Beschlußbuch des Domkapitels vom 30. April 1509 geht hervor, daß Holbein im Sommer dieses Jahres ins Elsaß reisen wollte, ohne daß indes der eigentliche Anlaß erkennbar wird.<sup>24</sup> Gleichfalls 1509 versuchte der Prior des Benediktinerklosters Hirsau, den »... hochbegabten Künstler der Malkunst... Holpain« für einen Auftrag zu gewinnen.<sup>25</sup>

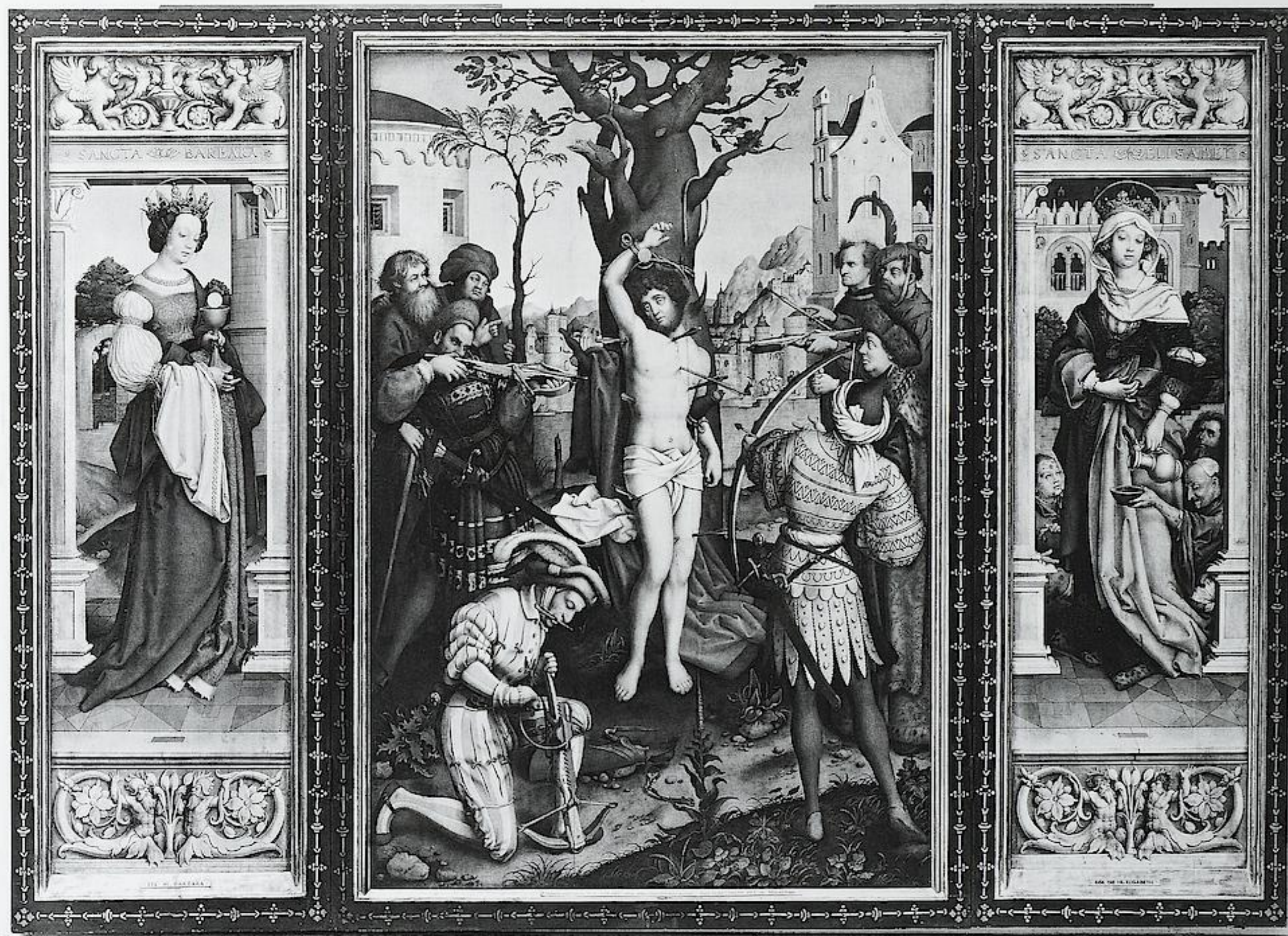


27 Hans Holbein d. Ä., Anna Selbdritt, Tafel aus dem Katharinen-Altar, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen

Im Jahre 1512 entstand im Auftrag von Veronika Welser, der Priorin des Augsburger Dominikanerinnenklosters, der Katharinen-Altar, heute in der Augsburger Staatsgalerie (Abb. 27).<sup>26</sup> Hannelore Müller vermutete bei diesem Altarbild – dem letzten datierten Werk des älteren Holbein vor dem mutmaßlichen Wegzug seiner beiden Söhne Ambrosius und Hans um 1515 – die Mitarbeit des älteren Ambrosius, allerdings ohne dies näher zu begründen.<sup>27</sup> Der einzige urkundliche Hinweis auf die Mitarbeit wohl des Ambrosius in der väterlichen Werkstatt stammt bereits vom 16. März 1508, als der »sun« des Malers einen Gulden Trinkgeld erhielt, während seinem Vater die Restzahlung für den bereits im Jahre 1537 untergegangenen Frühmeßaltar der Augsburger St. Moritzkirche ausgehändigt wurde.<sup>28</sup>

### Das Werk Hans Holbeins d. Ä. nach dem Wegzug seiner Söhne

Während Aufenthalt und Tätigkeit des älteren Hans Holbein in Augsburg bis zum Jahr 1514 durch die dortige Archivüberlieferung und dank einer Reihe von datierten und signierten (oder zumindest durch externe Anhaltspunkte in ihrer Zuschreibung gesicherten) Werken relativ gut belegt ist, gilt dies für sein letztes Lebensjahrzehnt nicht mehr. So wird der Maler seit 1514 für einige Jahre in den Augsburger Steuerlisten nicht mehr genannt.<sup>29</sup> Möglicherweise war er zumindest zeitweise von der Steuer befreit (hierauf könnte der von Kaiser Maximilian ausgestellte



28 Hans Holbein d.Ä., Sebastians-Altar, München, Alte Pinakothek

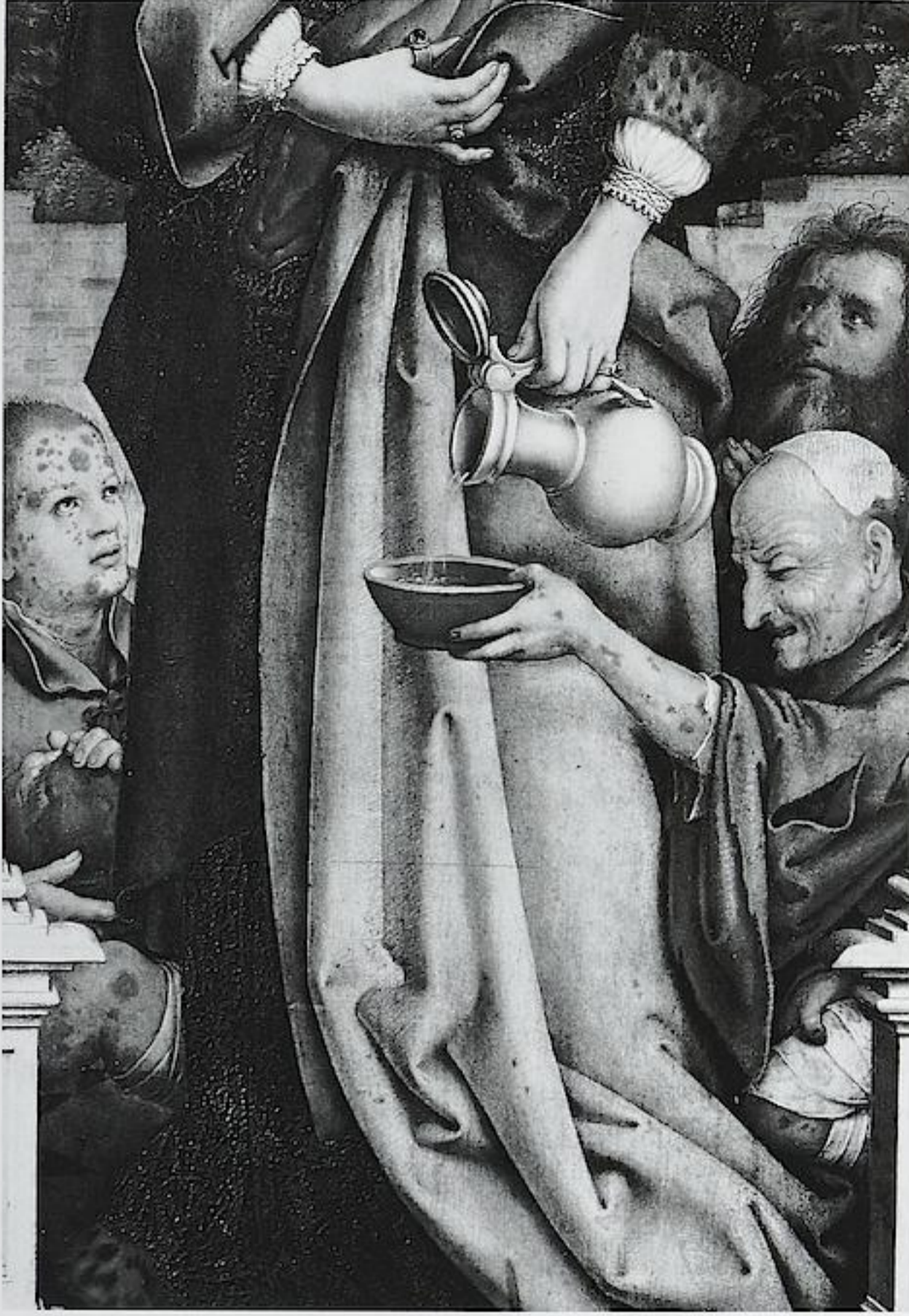
»Freiheitsbrief« hindeuten, der 1545 im Nachlaß der Witwe Hans Holbeins d. J. in Basel erwähnt wird, und der sich, da Maximilian bereits im Jahre 1519 starb, nur auf Hans Holbein d.Ä. bezogen haben kann);<sup>30</sup> möglicherweise ging er aber auch weiterhin auswärtigen Aufträgen nach. Zeitweilige Abwesenheiten von Augsburg könnten auch die sich seit 1515 häufenden Klagen wegen meist geringfügiger Schulden erklären,<sup>31</sup> die indes keinesfalls den Schluß zulassen, der Künstler habe etwa wegen finanziell zerrütteter Verhältnisse mit seiner Familie die Stadt dauerhaft verlassen müssen.<sup>32</sup>

Im Winter 1516/17 erhob Sigmund Holbein gegen seinen Bruder Klage vor dem Augsburger Gericht. Es ging zum einen um Schuldsachen, zum andern darum, daß Hans nicht mit ihm nach »Eysznen« gezogen sei, wobei unklar bleibt, wer mit wem dorthin ziehen wollte.<sup>33</sup> Auch die Frage, welcher Ort mit »Eysznen« gemeint ist, ist mit letzter Sicherheit nicht zu klären. Da Hans Holbein d. J. im Jahre 1526 versuchte, Malgerät und -material seines Vaters von den Antonitern in Isenheim zurückzuerhalten, das dieser dort zurückgelassen hatte,<sup>34</sup> könnte es sich bei »Eysznen« um diesen Ort gehandelt haben, doch ist nicht auszuschließen, daß statt dessen Isny im Allgäu gemeint war.<sup>35</sup> Seit 1517 wurde Holbein in den Augsburger Steuerlisten unter den auswärts weilenden Bürgern geführt, seit demselben Jahr war auch das Haus der Familie am Vorderen Lech vermietet. Doch zumindest im Steuerjahr 1517/18 ließ Holbein die

Kopfsteuer durch die Herren von St. Martin entrichten, und 1524 wurde sein Tod ausdrücklich im Augsburger Malerbuch vermerkt.<sup>36</sup>

Wie immer man diese spärlichen und einander zum Teil widersprechenden urkundlichen Zeugnisse zu Tätigkeit und Aufenthaltsort des älteren Holbein nach 1514 auch interpretieren will, die wenigen in diesen Jahren geschaffenen Arbeiten, die urkundlich oder durch Signatur und Datierung unzweifelhaft mit ihm in Verbindung zu bringen sind, bieten nur wenige zusätzliche Anhaltspunkte. Das jüngste dieser Werke, der sogenannte »Lebensbrunnen« im Museu Nacional de Arte Antiga zu Lissabon (Abb. 34), stammt bereits aus dem Jahre 1519. Aus dem letzten Lebensjahrhundert des älteren Hans Holbein sind somit keine Arbeiten erhalten geblieben, die ihm anders als auf stilkritischem Wege zuzuschreiben wären.<sup>37</sup>

Der alte – ursprüngliche? – Rahmen des Sebastians-Altars, der sich heute in der Alten Pinakothek zu München befindet (Abb. 28), trug bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts angeblich die Bezeichnung »HANS HOLBEIN 1516«.<sup>38</sup> An der Zuschreibung des Triptychons an den älteren Hans Holbein kann kein Zweifel bestehen, hat er doch zahlreiche Köpfe, Haltungsmotive und weitere Details in gleichfalls erhaltenen Einzelzeichnungen vorbereitet, darunter auch sein Selbstbildnis als Bettler zu Füßen der Heiligen Elisabeth auf der Innenseite des rechten Flügels (Abb. 29).<sup>39</sup>



29 Hans Holbein d. Ä., Selbstbildnis und Bildnis des Sohnes Hans als Bettler, Ausschnitt aus dem rechten Flügel des Sebastians-Altars, München, Alte Pinakothek

Doch noch ein weiteres Familienmitglied ist hier im Porträt festgehalten worden, denn das Modell für den aussätzigen Knaben zur Rechten der Elisabeth dürfte nach Ausweis von Holbeins Berliner Silberstift-Doppelbildnis von 1511 (Abb. 30)<sup>40</sup> sein jüngerer Sohn Hans gewesen sein – man vergleiche den Kontur des auf beiden Darstellungen gleichartig ins Dreiviertelprofil gewendeten Kopfes, das kugelige Kinn, die vollen, leicht zum »Schmollmund« aufgeworfenen Lippen, die kurze Nase mit den ausgeprägten Nasenflügeln, schließlich die relativ nahe beieinanderstehenden Augen.<sup>41</sup>

Wiederholt ist zwischen den Figuren der Mitteltafel und jenen der Flügelinnenseiten ein stilistischer Unterschied beobachtet worden, so jüngst erneut durch Rüdiger an der Heiden, der bei den Tafeln mit Barbara und Elisabeth von »wesentlicher Werkstattbeteiligung« ausgehen wollte.<sup>42</sup> Das Datum 1516 ist, wie schon erwähnt, nur apokryph überliefert, doch wenn es zutreffen sollte, dürfte es den Termin der Fertigstellung markieren – ein Arbeitsbeginn schon im Jahre 1515 wäre damit nicht unwahrscheinlich. So könnte man grundsätzlich auch nach einer Beteiligung der beiden Holbein-Söhne an der Ausführung des Sebastians-Altars fragen. Daß beide von ihrem Vater im Rahmen ihrer Ausbildung bei größeren Aufträgen herangezogen wurden, dürfte nicht zu bezweifeln sein. Für die Identifikation ihres jeweils möglichen Anteils fehlt uns aber jeder Anhaltspunkt, da es bisher nicht einmal möglich gewesen ist, die spezifische »Handschrift« der dokumentierten langjährigen Gehilfen Sigmund



30 Hans Holbein d. Ä., Bildniszeichnung der beiden Söhne Ambrosius und Hans, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Holbein oder Leonhard Beck – etwa am Frankfurter Dominikaner-Altar – sicher zu identifizieren.<sup>43</sup>

Als das Bildnis eines Mannes vor einem Architekturrahmen, heute im Chrysler Museum in Norfolk, Virginia, zu Anfang der 1920er Jahren auftauchte, wurde auch dieses (leider stark verputzte) Gemälde zunächst Hans Holbein d. J. zugeschrieben (Abb. 31).<sup>44</sup> Das auf 151[??] datierte Bild wurde von Paul Ganz zunächst als Porträt des Luzerner Schultheißen Jakob von Hertenstein betrachtet – jenes Mannes also, der in den



31 Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Mannes, Norfolk, Chrysler Museum



32 Hans Holbein d.Ä., Bildnis eines Mannes aus der Augsburger Patrizierfamilie Haugg (?), Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Jahren zwischen 1517 und 1519 sein Luzerner Stadthaus bemalen ließ.<sup>45</sup> Spätestens seit Wolfgang Pfeiffers Entdeckung, daß der in Norfolk Dargestellte – einschließlich seiner Haube und des pelzverbrämten Rocks – auch auf einer Silberstiftzeichnung des älteren Hans Holbein im Berliner Kupferstichkabinett wiedergegeben ist (Abb. 32),<sup>46</sup> geriet nicht nur die Zuschreibung des Gemäldes an den jüngeren Holbein in Zweifel, sondern auch die Identifikation des Dargestellten: Die Berliner Zeichnung trägt eine Beischrift, die als »Hawg« aufgelöst werden kann und die somit auf die Herkunft des Mannes aus der Augsburger Patrizierfamilie Haugg hindeutet.<sup>47</sup> An der Ausführung des Porträts in Norfolk durch den älteren Hans Holbein wird heute nicht mehr gezweifelt.

Wegen ihres schlechten Erhaltungszustands ist die ins Jahr 151[9?] datierte und »HANS HOLBAIN« signierte Madonna unter einer Renaissanceportikus (Abb. 33),<sup>48</sup> ehemals Sammlung Schäfer, heute im Besitz der Kunstsammlungen der Veste Coburg, kaum sicher zu beurteilen. Durch ihren Architekturhintergrund ist diese Tafel allerdings eng mit einem weiteren, anscheinend aus dem gleichen Jahr stammenden Gemälde verwandt.<sup>49</sup> Zwar ist die Bezeichnung »IOANNES HOLBEIN FECIT 1519« auf dem sogenannten »Lebensbrunnen« in Lissabon (Abb. 34)<sup>50</sup> zumindest in ihrer heutigen Form unecht. Doch das verschiedentlich als »... eines der schönsten Gemälde der altdeutschen Malerei«<sup>51</sup> bezeichnete Werk läßt sich bis in die Kunstsammlung Kurfürst Maximilians I. von Bayern (1591–1651) zurückverfolgen. Bereits in dessen um 1628 entstandenem

Inventar als »Hanns Holpain a° 1519« bezeichnet,<sup>52</sup> wird man der Datierung Vertrauen schenken dürfen. Zunächst als Werk des jüngeren Hans betrachtet, geht die heute allgemein akzeptierte Zuschreibung an den Vater auf Wilhelm Schmidt zurück.<sup>53</sup> Bruno Bushart hat in dem Gemälde schließlich zahlreiche »Anspielungen auf Maximilians Friedenskaiser-tum« erkannt. Der programmatische Bezug auf den Kaiser wird durch die Auswahl der dargestellten jungfräulichen Heiligen unterstrichen, da diese offensichtlich auf Maximilians weibliche Familienangehörige Bezug nehmen.<sup>54</sup> Es ist vor allem Busharts Verdienst, erstmals auf die beiden am Sockel der Ehrenpforte dargestellten Wappen hingewiesen zu haben, die ihm die Identifizierung der bis dahin unbekanntem Stifter des »Lebensbrunnens« ermöglichten: Georg Königsberger und seine Frau Regina Arzt, die – mit den Fuggern verschwägert – beide aus führenden Augsburger Geschlechtern stammten. Damit war die seit Curt Glaser vielfach vertretene Annahme, der ältere Holbein habe dieses Gemälde fern von Augsburg, etwa in Isenheim, gemalt, endgültig widerlegt.<sup>55</sup>

### Der ältere Hans Holbein als Mitarbeiter seines jüngeren Sohnes?

Obwohl einige der erhaltenen Werke Hans Holbeins d.Ä. – wie das Haugg-Bildnis von 151[??] oder der »Lebensbrunnen« von 1519 – mit Blick auf ihre mutmaßlichen Auftraggeber nachdrücklich für die Anwe-



33 Hans Holbein d.Ä. (?), Madonna mit Kind, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg





34 Hans Holbein d. Ä., »Lebensbrunnen«, Lissabon, Museu de Arte Antiga

senheit des Malers in Augsburg sprechen und obgleich keine seiner übrigen Arbeiten, seien sie im Original erhalten oder nur literarisch überliefert, seine längerfristige Abwesenheit von dort zwingend erforderlich macht, hat auch die jüngere Forschung zum älteren Holbein teilweise an der Vorstellung festgehalten, der Künstler habe als »Haupt eines wandernden Familienbetriebs« teils in Augsburg allein, teils am Oberrhein mit seinen Söhnen zusammengearbeitet.<sup>56</sup> Der Grund hierfür ist weniger im Werk Hans Holbeins d. Ä. zu suchen als vielmehr in den mannigfachen Schwierigkeiten, die das Œuvre seines Sohnes dessen kunsthistorischen Bearbeitern bis heute bereitet: Vater Holbein dient in jenen Fällen, die sich einer einfachen historischen oder stilistischen Einordnung entziehen, als willkommener »deus ex machina«.

Dies betrifft nicht nur die Frage, wer jener »Hanns Holbein der maler« war, der bereits um 1517/19, d. h. zu jener Zeit, in der Hans Holbein d. J. im Auftrag des Luzerner Schultheißen Jakob von Hertenstein dessen Stadthaus bemalte, als »Meister« in die Luzerner Lukasbruderschaft aufgenommen wurde.<sup>57</sup> Dies betrifft auch die – nicht nur – zwischen Vater und Sohn umstrittene Autorschaft von Gemälden wie den Heiligen Ursula und Georg in der Staatlichen Kunsthalle zu Karlsruhe (Tafel 58–59),<sup>58</sup> der fragmentierten Baseler Abendmahlstafel (Tafel 57)<sup>59</sup> oder dem Bildnis einer unbekanntenen Frau im Mauritshuis in Den Haag (Tafel 55).<sup>60</sup>

Blieben die kunsthistorischen Schlußfolgerungen in den genannten Fällen zumindest umstritten, so war sich die gesamte jüngere Forschung zu Hans Holbein d. Ä. wie zu seinem Sohn im Falle des sogenannten »Oberried-Altars«, ursprünglich wohl für die Klein-Baseler Kartause bestimmt und heute im Freiburger Münster befindlich (Tafel 36–37),<sup>61</sup> bemerkenswert einig: Vater und Sohn sollten bei diesen Gemälden Seite

an Seite gearbeitet haben. Während der jüngere Hans für die beiden Hauptbilder mit Geburt Christi und Königsanbetung verantwortlich gezeichnet habe, seien die Stifterbildnisse das Werk seines Vaters. Da der Auftraggeber des Altars, der aus Freiburg im Breisgau stammende Hans Oberried d. Ä. (seit 1492 Baseler Bürger, † 1543), als Baseler Ratsmitglied und zeitweiliger »Dreierherr« in den Jahren 1521/22 Hans Holbein d. J. für seine Arbeiten zur Ausmalung des Baseler Ratssaals entlohnt hatte, vermutete man ferner, der »Oberried-Altar« sei um dieselbe Zeit entstanden.<sup>62</sup>

Es war Alfred Woltmann, dem zum ersten Mal die Stilunterschiede zwischen den italianisierend-idealisiert gegebenen biblischen Haupt- szenen (Tafel 40–41) und den detailrealistisch auftrumpfenden Stifter- bildnissen auffielen, zugleich allerdings auch die deutlichen Qualitäts- unterschiede innerhalb der Bildnisreihe der Stifterfamilie (Tafel 38–39). Woltmann schrieb nur das Porträt des älteren Hans Oberried Hans Hol- bein d. J. selbst zu; die übrigen Figuren waren seines Erachtens »... geringe Arbeiten von anderer Hand«, die drei Enkelsöhne am linken Rand der Tafel mit der Geburt Christi schließlich spätere Hinzufügungen (Abb. 35).<sup>63</sup> Zwar konnte auch die nachfolgende Forschung kein Einver- nehmen in der Frage erzielen, welche Stifterfiguren welchem Maler zuzu- schreiben seien,<sup>64</sup> doch Woltmanns Annahme der nachträglichen Aus- führung der Enkel sollte bis in die allerjüngste Vergangenheit als unbezweifelte Tatsache akzeptiert werden.<sup>65</sup>

Hatte man aber zunächst wenigstens bei den Figuren Oberrieds, seiner Frau und den ältesten Söhnen die eigenhändige Ausführung durch Hans Holbein d. J. mehrheitlich nicht bezweifelt, so wurde dieses Einverneh- men durch Heinrich Alfred Schmid im Jahre 1924 nachhaltig in Frage gestellt, wollte er in ihnen doch eher den »Charakter« des älteren Hans Holbein wiedererkennen.<sup>66</sup> Seither galten die gelungensten der Stifterfi- guren als überaus typische Produkte seiner Bildniskunst; die Enkel als nachträgliche Zutat von dritter Hand.<sup>67</sup> Da der alte Holbein im Jahre 1524 starb, ergab sich auf diese Weise eine willkommene Bestätigung der traditionellen Datierung der »Oberried-Flügel« in die frühen 1520er Jahre.

Dieser Konsens der Holbein-Forschung geriet erst kürzlich durch Beobachtungen von Daniel Hess ins Wanken.<sup>68</sup> Wie Hess auf der Grund- lage von Autopsie und Infrarot-Reflektographie (Abb. 36–37) nachwei-



35 Hans Holbein d. J., Die Enkelsöhne des Hans Oberried d. Ä., Ausschnitt aus dem linken Flügel des »Oberried-Altars« (Streiflicht), Freiburg, Münster, Universitätskapelle



36 Hans Holbein d.J., Die männlichen Mitglieder der Stifterfamilie Oberried, Infrarot-Befund, linker Flügel des »Oberried-Altars«, Freiburg, Münster, Universitätskapelle



37 Hans Holbein d.J., Die Enkelsöhne Oberrieds, Infrarot-Befund, linker Flügel des »Oberried-Altars«, Freiburg, Münster, Universitätskapelle

sen konnte, ergeben sich »... sowohl maltechnisch wie stilistisch ... keinerlei Anhaltspunkte für eine Händescheidung zwischen den Stiftern und den übrigen Partien. In der Unterzeichnung, im dünnen Farbauftrag, im Pinselduktus und in der Farbpalette stehen die Stifter in vollkommenem Einklang mit den übrigen Figuren. Neben Details, die wie die minuziös gemalten Pelzbesätze im Gewand Hans Oberrieds und des knienden Königs deutlich für ein und dieselbe Hand sprechen, gehen die Pinselstriche bei den Konturen der Stifter nahtlos in die Malerei ihrer

unmittelbaren Umgebung über. Wäre hier ein anderer Maler tätig geworden, hätte dies auf Grund der dünnen Malschichten an den Umrissen seine Spuren hinterlassen. Gleiches gilt für die laut bisheriger Forschung nachträglich hinzugemalten drei Enkel in der Tafel der Geburt Christi. Betrachtet man die dünne Malschicht und die nur an den Konturen sich im Streiflicht deutlich abzeichnenden Farbwülste des Pinselrandes, ist auch diese Partie in einem Guss entstanden ... Wären die Enkel erst später hinzu gemalt worden, müsste die im Streiflicht zwischen den Köpfen deutlich sichtbare vordere Mauerkante durch die dünnen Inkarnate durchlaufen. Da alle Stifterbilder eine mit den übrigen Partien vollkommen übereinstimmende Pinselführung zeigen und mit diesen maltechnisch in einem Zuge entstanden sein müssen, wie selbst die Farbigkeit und der Befund bei ultraviolettem Licht nahelegen, ist eine Händescheidung ... nicht gegeben.«<sup>69</sup>

Die Tatsache, daß die Enkelsöhne von Anfang an zum Figurenbestand des Altarbildes gehört haben, hat nicht nur weitreichende Konsequenzen für die Datierung der »Oberried-Flügel«, sondern erledigt zugleich auch die Annahme der Ausführung der Stifterbildnisse durch den bereits im Jahre 1524 verstorbenen Hans Holbein d. Ä. Zwar bereitet die Altersbestimmung von (Klein-)Kindern, die auf frühneuzeitlichen Gemälden bildnishaft dargestellt sind, ganz besondere Schwierigkeiten, doch wird man bei allen drei Enkelsöhnen Oberrieds davon ausgehen können, daß sie zum Zeitpunkt ihrer Darstellung dem Säuglingsalter bereits entwachsen waren. Doch selbst wenn man annimmt, daß es sich bei den beiden älteren Knaben um frühverstorbene und daher urkundlich nicht nachweisbare Oberried-Enkelsöhne handelt und den jüngsten mit dem allein urkundlich faßbaren, 1523 geborenen Jakob identifiziert, so kommt man auf ein Entstehungsdatum der Freiburger Flügelbilder, das keinesfalls vor dem Jahr 1525 liegen kann. Der *terminus ante quem* ist der Frühling des Jahres 1529 – im Zuge von Baseler Bildersturm und Reformation kam es

zur Entfernung des altgläubigen Hans Oberried aus dem Baseler Rat, zu seiner Aufkündigung des Baseler Bürgerrechts und seiner Rückkehr in seinen Geburtsort Freiburg im Breisgau, wohin er die Flügelbilder seines Altars mitnahm. Angesichts seiner Beobachtungen stellte sich für Hess die weitergehende Frage, »... ob die Flügel noch vor oder erst kurz nach Holbeins erster Englandreise, also um 1525/26 oder zur Jahreswende 1528, entstanden. Dass in Basel während des Bildersturms bereits im Frühjahr 1528 die ersten Bildwerke aus den Kirchen entfernt wurden, spricht zwar zunächst gegen einen Altarauftrag am Jahresende 1528. Vielleicht aber rechnete Oberried in Sachen Reformation noch nicht mit dem Schlimmsten, zumal die Kartause – der wahrscheinliche Bestimmungsort des Altars – bis zum 10. Februar 1529 vom Bildersturm verschont blieb. Für eine Datierung um 1528 spricht ferner die Tatsache, dass die Arbeiten am Altar mit den Flügelinnenseiten plötzlich abbrechen und die zur Bemalung vorbereiteten Flügelaussenseiten leer bleiben. Hätte Holbein den Altar noch vor seiner Englandreise in Angriff genommen, wäre nach seiner Rückkehr wie bei der Meyer-Madonna wohl noch genügend Zeit für eine Vollendung geblieben. Andererseits ist zu überlegen, ob der Altar auf Grund der turbulenten Ereignisse von 1528/29 Fragment bleiben musste, da an seine Aufstellung in einer der Basler Kirchen zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zu denken war.«<sup>70</sup>

Doch wann auch immer man die Ausführung der »Oberried-Flügel« im Einzelnen zeitlich ansetzen will (und wir kommen auf diese Frage noch zurück)<sup>71</sup> – Hans Holbein d. Ä. scheidet als Mitarbeiter seines Sohnes bei diesem Werk definitiv aus.<sup>72</sup> Der Ausschluß der Oberried-Bildnisse aus dem Œuvre des alten Holbein stellt indes nicht nur die bisherigen Prämissen der Forschung zu dessen Spätwerk grundsätzlich in Frage. Er wirft zugleich die Frage auf, wer, wenn nicht Hans Holbein d. J. selbst, die qualitativ besten Porträts der Oberrieds ausgeführt hat. Doch gleichgültig, ob man den jüngeren Hans als ihren Schöpfer betrachten will oder einen anonymen Mitarbeiter seiner Werkstatt – die Abschreibung der Oberried-Bildnisse als Werke des Vaters, dazu die Umdatierung des »Oberried-Altars« als Ganzes um immerhin ein halbes Jahrzehnt, erzwingt natürlich auch eine Überprüfung der Grundannahmen, die dem Bild von Hans Holbeins d. J. künstlerischer Entwicklung und künstlerischer Eigenart in den 1520er Jahren zugrunde liegen.

## Ambrosius Holbein

Was für Hans Holbein d. J. nur vermutet werden kann – Ausbildung und anfängliche Mitarbeit in der väterlichen Werkstatt in Augsburg –, das läßt sich bei seinem schon im Jahre 1494 oder 1495 geborenen älteren Bruder Ambrosius zumindest einmal, im März 1508, durch die zufällige Überlieferung der Auszahlung eines Trinkgeldes mit einiger Wahrscheinlichkeit belegen.<sup>73</sup> Doch wie schon betont, lassen sich an den Gemälden, die vor etwa 1515 die Augsburger Holbein-Werkstatt verließen, dem älteren Ambrosius oder gar seinem Bruder Hans keine Anteile mit irgendeiner Wahrscheinlichkeit zuordnen.

Selbst der Zeitpunkt, zu dem Ambrosius seine Heimatstadt verließ, um auf Wanderschaft zu gehen, ist nicht näher überliefert. Seine erste urkundliche Erwähnung in Basel – am 26. Juli 1516 – verdankt sich einem Streit unter Malergesellen, der während eines Essens im Hause des angesehenen Baseler Künstlers Hans Herbst (1470–1552) ausgebrochen war und der anschließend gerichtskundig wurde; »Ambrosy Holbein von augspurg, ein maler«, wurde über die Vorgänge als Zeuge vernommen.<sup>74</sup>

Ambrosius' Teilnahme an dem Essen bei Herbst ist der einzige urkundlich gesicherte Beleg eines Kontaktes zwischen den beiden; es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß die beiden Holbein-Brüder zeitweilig mit Herbst zusammengearbeitet haben, doch schlüssig beweisbar ist dies nicht.<sup>75</sup> Am 24. Februar 1517 wurde Ambrosius Holbein Mitglied der Baseler Zunft »Zum Himmel«, am 5. Juni 1518 erwarb er das dortige Bürgerrecht.<sup>76</sup> Doch bereits im darauffolgenden Jahr verschwindet Ambrosius aus der geschichtlichen Überlieferung – ein früher Tod ist die wahrscheinlichste, wenn auch nicht urkundlich abgesicherte Erklärung.<sup>77</sup>

In noch stärkerem Maße als für Hans Holbein d. J. gilt für unsere Vorstellung vom tafelmalerischen Schaffen seines Bruders Ambrosius die Definitionsmacht des Amerbach-Inventars, denn Ambrosius hinterließ – anders als sein jüngerer Bruder – kein einziges voll signiertes Gemälde.<sup>78</sup> Alle Zuschreibungen gruppieren sich daher um jene drei unbezeichneten Bilder, die schon in der Amerbach-Sammlung als Arbeiten seiner Hand galten:

»Ein krützgeter Christus in welchem Albrecht Dürer nochgemacht durch Ambrosi Holbein sambt Got dem vater vnd vil engeln, mit olfarben vf holtz ... Item Zwei kneblin mit gelben kleidern vf holz mit Ölfarben, Ambrosi Holbein.«<sup>79</sup>

Alle erhaltenen und dem Ambrosius zugewiesenen Gemälde sollen nach seinem Weggang aus Augsburg entstanden sein, etliches auf dem Weg nach Basel, die Mehrzahl der Bilder aber während seiner kurzen Tätigkeit in Basel selbst.

Die Tafel mit dem bei Gottvater fürbittenden Christus im Baseler Kunstmuseum (*Tafel 1*)<sup>80</sup> eignet sich nur bedingt für den Versuch, Ambrosius' künstlerische Eigenheiten zu erfassen, ist sie doch das Ergebnis einer Neukombination unterschiedlicher Vorlagen: Folgt der »krützgete Christus«, wie schon Amerbach erkannte, eng Dürers entsprechender Figur auf dem Titel der »Großen Holzschnitt-Passion« von etwa 1511,<sup>81</sup> so dürften die Anregungen für die mit den Passionswerkzeugen spielenden Putten, die Lichterscheinung und die Figur Gottvaters von Gemälden Hans Baldung Griens herrühren – stellvertretend sei an Baldungs zwischen 1513 und 1516 entstandene Flügelbilder für den Hochaltar des Freiburger Münsters oder an sein 1513 datiertes Gemälde der Mutter Gottes mit dem Schmerzensmann im dortigen Augustinermuseum erinnert.<sup>82</sup>

Verglichen mit dem Fürbittenden Christus sind die »Zwei kneblin mit gelben kleidern«, ebenfalls im Baseler Kunstmuseum (*Tafel 2–3*),<sup>83</sup> sehr viel eigenständiger und origineller. So überrascht es nicht, daß sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als die Kernstücke des schmalen tafelmalerischen Werks des älteren Holbein-Bruders betrachtet werden. Interessant ist allerdings ihre bis heute ambivalente Beurteilung, die geradezu lehrbuchhaft bereits der Holbein-Forscher Alfred Woltmann im Jahre 1866 vertrat: Als Werke des Ambrosius sind die Bildnisse wegen ihres »... kindlich-liebenswürdigen Ausdrucks... ungemein ansprechend«; werden sie hingegen mit Arbeiten des Bruders Hans verglichen, so verwandeln sie sich flugs in »... ziemlich unbedeutende, ganz gefällige aber flache und etwas trübe kleine Bilder«.<sup>84</sup>

Da die Baseler Bildnisse der beiden Knaben (wie auch die vorbereitenden Zeichnungen im Baseler Kabinett und der Albertina in Wien [*Abb. 38–39*])<sup>85</sup> weder datiert noch durch externe Anhaltspunkte datierbar sind, verteilen sich die Vorschläge zur zeitlichen Ansetzung dieser Werke nahezu über die gesamte bekannte, wenn auch sehr kurze Schaffenszeit des Künstlers. Doch nicht nur die Frage der Datierung der bei-



38 Ambrosius Holbein, Bildnis eines dunkelhaarigen Knaben, Silberstiftzeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



39 Ambrosius Holbein, Bildnis eines blonden Knaben, Silberstiftzeichnung, Wien, Graphische Sammlung Albertina

den Bildnisse ist bis heute umstritten geblieben; kontrovers diskutiert wird auch, ob die beiden Tafeln (zusammen mit dem Baseler Gemälde der beiden Totenschädel in einer Fensternische [Tafel 4])<sup>86</sup> ursprünglich ein Diptychon gebildet haben, oder ob es sich um »unabhängige Gegenstücke« gehandelt hat, die unter Umständen sogar zu unterschiedlichen Zeiten entstanden sind.<sup>87</sup> Prekärerweise besteht aber selbst unter den Anhängern der Vermutung einer zeitversetzten Entstehung der Baseler Knabenbildnisse keine Einigkeit darüber, welches der beiden Gemälde das frühere sei.<sup>88</sup>

Paul H. Boerlin vermutete, beide Bildnisse seien um 1515/16 entstanden, orientierten sich möglicherweise aber an unterschiedlichen Vorbildern: Während er im Profilbildnis des nach rechts gewandten, dunkelhaarigen Knaben eine unmittelbare Reaktion auf das dem älteren Hans Holbein zugeschriebene Porträt eines 52jährigen Mannes mit Pelzmütze von 1513, gleichfalls im Baseler Kunstmuseum (Abb. 40),<sup>89</sup> sehen wollte,<sup>90</sup> betonte er beim »Gegenstück« die Nähe zu Hans Holbeins d. J. Meyer-Kannengießer-Doppelbildnis von 1516 (Tafel 21–22):<sup>91</sup>

»Die vorderen Balustersäulen beim blonden Knaben und die Art, wie sein linker Arm die Säule überschneidet, entsprechen so deutlich der Bürgermeister-Tafel, dass man sich fragt, ob Ambrosius von Hans oder Hans von Ambrosius beeinflusst war. Andererseits reflektiert das 1518 datierte Jünglingsbildnis von Ambrosius Holbein in Leningrad mit seinem Tonnengewölbe offensichtlich das Meyer'sche Doppelbildnis. Da die beiden Knabenbildnisse davon nichts erkennen lassen, könnten sie Hans Holbeins Meyer-Diptychon vorausgehen.«<sup>92</sup>

Wie immer man das Verhältnis der beiden Knabenbildnisse zu den genannten, Vater bzw. Bruder zugewiesenen Werken auch beurteilt – bei näherer Betrachtung lassen die beiden Gemälde, ihrer engen Verwandtschaft ungeachtet, doch bemerkenswerte Unterschiede erkennen.<sup>93</sup> Dies betrifft schon die jeweiligen Bildträger; das Porträt des dunkelhaarigen Knaben ist auf Fichten-, das des blonden Knaben auf Tannenholz gemalt.<sup>94</sup> Auch die Unterzeichnung der beiden Bilder weist Differenzen auf. Zwar ist sie in beiden Fällen mit Pinsel und einem dünnflüssigen Zeichenmedium ausgeführt, doch variiert bereits bei den Figuren der Pinselduktus: Beim dunkelhaarigen Knaben ist die Unterzeichnung rein linear gestaltet und markiert mit hoher Sicherheit die Konturen und die wesentliche Binnenzeichnung von Gesicht und Wams (Abb. 41). Beim blonden Knaben vermittelt die Unterzeichnung demgegenüber den Eindruck einer gewissen Detailverliebtheit und Befangenheit. So kommen nur bei diesem Gemälde Parallelschraffuren zum Einsatz, um die verschatteten Stoffstauungen am Wams zu kennzeichnen. Auch die Unterzeichnung des Gesichts weist leichte Unsicherheiten auf, wie etwa die mehrfach neu ansetzenden Konturlinien der Nase oder des Kinns zeigen (Abb. 42).<sup>95</sup>

Während die Farbausführung beim dunkelhaarigen Knaben weitgehend opak ist und die Unterzeichnung – wohl als Ergebnis der Alterung der Farbschicht – nur vereinzelt erkennbar wird, ist die Malschicht beim blonden Knaben derart dünn, daß die Unterzeichnung überall deutlich durchscheint. Im Bereich der rahmenden Architektur ist dieser Effekt so ausgeprägt, daß er nur das Resultat einer bewußten Gestaltungsabsicht

des Künstlers sein kann. Dies belegt auch der Umstand, daß auf der sandfarbenen Lasur, die über der Unterzeichnung liegt und die die Grundfarbe der Architektur angibt, zwar reichlich weißliche Lavierungen und Höhungen sitzen, aber keine dunkel- oder schwarzfarbenen Konturen oder Lavierungen. Stattdessen gehören alle dunklen Linien, die bei der den blonden Knaben rahmenden Architektur Konturen oder Binnenzeichnung angeben, zu der durch die Farbe durchscheinenden Unterzeichnung (Tafel 5, Abb. 43).

Ganz anders ist das Vorgehen bei der den dunkelhaarigen Knaben hinterfangenden Architektur (Tafel 6, Abb. 44). Zwar ist die Unterzeichnung der beiden Pfeilerkapitelle und der Putten auf dem Architrav wie bei der Figur mit Pinsel und flüssigem Zeichenmedium ausgeführt, doch ist dies mit bloßem Auge fast nicht auszumachen. Erst die Infrarot-Reflektographie macht deutlich, daß die eigentliche, rein linear gestaltete Unterzeichnung durch eine flotte Pinselzeichnung in schwarzer Tusche überlagert wird, die schon zur malerischen Ausführung des Bildes gehört, denn sie liegt bereits auf der bräunlichen Farbschicht, die den Architekturteilen ihr Kolorit verleiht. Diese – zweite – Pinselzeichnung behält zwar die jeweilige Grundkonzeption der Unterzeichnung bei, verändert die Formen im Detail aber häufig auf sehr freie Weise. Die Einzelformen werden darüber hinaus eher angedeutet als detailliert ausgeführt; dichte Schraffuren markieren Schattenzonen. Die zweite Pinselzeichnung liegt ihrerseits weitgehend unter einer dünnen, weißlichen, lasierend aufgetragenen Farbschicht, auf die wiederum feiner ausgeführte Weißhöhungen aufgebracht sind, um damit Lichter anzugeben. Der auf diese Art erzielte Grisailleeffekt wird noch durch die vollfarben ausgeführten Blatt- und Fruchtgirlanden verstärkt, zwischen denen sich die Putten tummeln.

Mögen die handschriftlichen Unterschiede in der Gestaltung der Unterzeichnung bei den Figuren marginal erscheinen, der so verschiedenartige Einsatz der Unterzeichnung für die Gesamtwirkung des jeweiligen Bildes macht – ebenso wie die Verwendung unterschiedlicher Hölzer für die Bildträger – die Annahme einer gleichzeitigen Entstehung eher unwahrscheinlich.<sup>96</sup> Gleiches gilt indes auch für die Darstellung der Kinderfiguren, wie sie die »fertigen« Gemälde zeigen.<sup>97</sup> Beim dunkelhaarigen Knaben fällt das Bildlicht von vorn links herein, wie insbesondere an den belichteten bzw. verschatteten Architekturteilen ablesbar ist. Auch die Figur des Jungen wird von diesem Licht erfaßt, welches Gesicht und Körper klar modelliert: Der belichtete, uns zugewandte Ärmel seines Wamses tritt durch die ihn begleitenden Schattenzonen im Rücken und unterhalb der Brust deutlich hervor; einige Lichter auf dem uns abgewandten und daher fast ganz im Schatten liegenden Ärmel befördern auch hier den Eindruck der körperhaften Entfaltung der Figur. Auch bei dem fast ins Profil gewandten Gesicht hebt das Bildlicht Schläfe, Wange, Nasenspitze, Oberlippe und Kinn anatomisch schlüssig hervor.

Ganz anders bei der Darstellung des blonden Knaben: Das Licht flutet hier eher diffus von vorn rechts heran; es gliedert die vielteilige Architektur daher kaum durch Licht und Schatten – am linken Bildrand haben daher die Balustersäule und der hintere, den rückseitigen Bogen abfangende Pfeiler fast den gleichen Farbton, was eher den Eindruck von geschichteten Raumfolien hervorruft als den einer sich klar im Raum entwickelnden Architektur. Auch auf dem Gesicht und der Kleidung des blonden Knaben liegen nur unbestimmte Lichtflecken, die – ganz ähnlich wie bei der Architektur – die Figur tendenziell eher verflächigen, als daß sie ihr die Möglichkeit zu einer kraftvollen Entfaltung ihres Körpervolumens gäben.



40 Hans Holbein d.Ä., Bildnis eines Mannes mit Pelzmütze, Basel, Kunstmuseum

Gerade die zuletzt genannten Unterschiede in der Farbausführung der beiden Knabenbildnisse dürften eine gleichzeitige Entstehung der beiden Gemälde ausschließen. Sie legen ferner die Überlegung nahe, ob wir es hier nicht mit zwei unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten zu tun haben. Der Vergleich mit den beiden Seiten des Schulmeisterschildes drängt sich auf, die seit den 1960er Jahren überwiegend als Gemeinschaftswerk der Holbein-Brüder betrachtet werden. Demnach soll die Gesellschule eine Arbeit des jüngeren Hans sein, die Kinderschule hingegen von Ambrosius stammen.<sup>98</sup> Doch wie auch immer man die hier zusammengetragenen Beobachtungen an den Baseler Knabenbildnissen bewerten will (zur Auswahl steht die deutliche zeitliche Trennung beider Bildnisse innerhalb des Gesamtwerks des Ambrosius oder die Zuschreibung des dunkelhaarigen Knaben an seinen Bruder Hans),<sup>99</sup> es dürfte deutlich geworden sein, daß bereits der schmale Kern des Ambrosius Holbein seit Amerbachs Tagen zugeschriebenen Œuvres weniger homogen ist, als bisher angenommen wurde. Noch problematischer wird das Geschäft der Zuschreibungen an den älteren Holbein-Bruder, wenn man sich weiter von diesen »Referenzwerken« entfernt.

Als im Jahre 1876 die Öffentliche Kunstsammlung Basel ein auf das Jahr 1514 datiertes Madonnenbild (Abb. 279)<sup>100</sup> erwarb, das angeblich aus der unmittelbaren Umgebung von Konstanz stammen sollte, wurde dieses Gemälde nicht nur sogleich Hans Holbein d. J. zugeschrieben, sondern – neben dem anfänglich in Zürich entstanden geglaubten »Holbein-Tisch«



41 Ambrosius Holbein, Bildnis eines dunkelhaarigen Knaben, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



42 Ambrosius Holbein, Bildnis eines blonden Knaben, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



43 Ambrosius Holbein, Architektur, Ausschnitt aus dem Bildnis eines blonden Knaben, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

(Tafel 12)<sup>101</sup> – als materielles Zeugnis seines Wanderweges von Augsburg nach Basel betrachtet. Nachdem es Fredegar Mone dank der auf dem Madonnenbild dargestellten Wappen gelungen war, den Auftraggeber als den Konstanzer Kanoniker und Humanisten Johann von Botzheim (um 1480–1535) zu identifizieren,<sup>102</sup> begann die Suche nach weiteren Arbeiten, die Hans, aber auch Ambrosius (dem das Baseler Madonnenbild seit den 1920er Jahren überwiegend zugeschrieben wurde), auf ihrer mutmaßlichen Wanderung in Richtung Basel produziert haben sollten.

Bereits Mone glaubte, in Stein am Rhein fündig geworden zu sein:<sup>103</sup> Unter den Figuren des in den Jahren 1515–16 von der Werkstatt des Schaffhausener Malers Thomas Schmid (tätig zwischen 1504 und 1550/60) ausgemalten Festsaals im dortigen St. Georgenkloster<sup>104</sup> befindet sich in einer Folge von Tugendvorbildern auch eine Artemisia, die als Schmuck u. a. ein Halsband trägt, das die Buchstabenfolge »NAMBRO«

ziert (Abb. 45).<sup>105</sup> Mone löste diese als »[HOLBEI]N AMBRO[SIUS]« auf und glaubte damit den Beweis der Mitarbeit zumindest des älteren Holbein-Bruders<sup>106</sup> in der Schmid-Werkstatt und an der Ausmalung des Festsaals erbracht zu haben. Die Forschung ist Mone in dieser Einschätzung bis heute überwiegend gefolgt, da in den 1920er Jahren auf einem weiteren, stark beschädigten Bildfeld der Ausmalung des Festsaals ein weiteres auf Ambrosius Holbein gedeutetes Monogramm entdeckt worden war: Die übereinander angeordneten Buchstaben »A« und »H« befinden sich neben dem Stundenglas, das der Tod hinter einer Lautenspielerin emporreckt (Abb. 46).<sup>107</sup> Es ist zwar immer wieder darauf hingewiesen worden, daß der Stil dieser Ambrosius Holbein zugewiesenen Figuren in Stein am Rhein wenig mit dem gemein hat, was man als dessen spätere Werke betrachtet.<sup>108</sup> Doch erst in jüngster Zeit hat Bernd Konrad aus diesem Umstand die Konsequenz gezogen und mit Andreas Haider († 1544/45 in Ravensburg) einen alternativen Zuschreibungsvor-



44 Ambrosius Holbein, Architrav, Ausschnitt aus dem Bildnis eines dunkelhaarigen Knaben, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum





45 Mitarbeiter des Thomas Schmid, Artemisia, Wandgemälde, Stein am Rhein, Festsaal des St. Georgenklosters

schlag unterbreitet.<sup>109</sup> Dabei sind wir allerdings mit der grundsätzlichen Schwierigkeit konfrontiert, daß dessen Werk noch weniger zu fassen ist als das des Ambrosius Holbein.

Ähnlich wie im Falle von Hans Holbein d. J. und Hans Herbst,<sup>110</sup> stehen wir also auch bei Ambrosius Holbein und Andreas Haider vor einem möglichen künstlerischen »Doppelgänger« mit identischem Monogramm. Dieser Umstand verdient besondere Beachtung, wenn man die wenigen mit »AH« bezeichneten Gemälde, Zeichnungen und Entwürfe für den Baseler Buchdruck in den Blick nimmt, die traditionell Ambrosius Holbein zugeschrieben werden.<sup>111</sup> Wurde bereits der jüngere Hans



46 Mitarbeiter des Thomas Schmid, Der Tod und die Lautenspielerin, der Narr und die Dirne, Wandgemälde, Stein am Rhein, Festsaal des St. Georgenklosters

Holbein als ein »Unbekannter« bezeichnet,<sup>112</sup> so gilt dies für Person und Werk seines Bruders Ambrosius in noch stärkerem Maße. Dies ist besonders prekär, wenn man bedenkt, daß – ähnlich wie Vater Holbein – auch der ältere Bruder immer dann gern von der Forschung zur Mitarbeit bei Hans Holbein d. J. herangezogen worden ist, wenn aus unterschiedlichsten Gründen ein Werk nicht recht ins etablierte Bild des Holbein-Ceuvres zu passen scheint.<sup>113</sup>

- <sup>1</sup> Siehe S. 29, Anm. 16.
- <sup>2</sup> Zu Hans Holbein d. Ä. siehe KRAUSE 2002 (mit ausführlicher Bibliographie der älteren Literatur).
- <sup>3</sup> Zu Ambrosius Holbein vgl. HIS 1880b, S. 724f; DERS. 1903, S. 242–246; DERS. 1908a, S. 72f; HES 1911; GLASER 1912, S. 471–473; KOEGLER 1922, S. 159f, 164; DERS. 1924a, S. 327–332; DERS. 1924b, S. 45–66; FISCHER 1937, S. 306–313; Boerlin und Wyß in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 113–163; C. MÜLLER 1996, S. 9f, 45–49.
- <sup>4</sup> VON SANDRART 1675, S. 249.
- <sup>5</sup> WOLTMANN 1866, S. 145–175; DERS. 1874, S. VII, 78–100.
- <sup>6</sup> Den Sachverhalt romantisch überhöhend, formulierte noch REINKING 1966, S. 60, »... daß die Bilder dieser Zeit [im Spätwerk Hans d. Ä.; JS] gleichsam eine Identifikation mit dem Frühwerk des Sohnes darstellen und beide in ihrem Ende und Neubeginn gleichgesetzt werden können.«
- <sup>7</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 17f; KRAUSE 2002, S. 68–71.  
LIEB/STANGE 1960, S. 9f, 18, erwogen für die Jahre um 1500 einen neuerlichen Aufenthalt am Niederrhein und in den Niederlanden, während REINHARDT 1960b, S. 21, angesichts der Gestaltungseigenarten des Lissaboner »Lebensbrunnens« eine weitere, um 1519 unternommene niederländische Reise Hans Holbeins d. Ä. in die Diskussion brachte. Zu Hans Holbein d. Ä. Vertrautheit mit südniederländischer Malerei vgl. jüngst Didier MARTENS, Die Würde des Kopisten oder Hans Holbein d. Ä. Auseinandersetzung mit einem flämischen Vorbild; in: Stadel-Jahrbuch 18 (2001), S. 165–182.
- <sup>8</sup> AK HANS HOLBEIN DER ÄLTERE 1965, S. 59–61, Kat. Nr. 2–4; STANGE/LIEB 1970, S. 160f, Kat. Nr. 746; KRAUSE 2002, S. 26–31. Der »Afra-Altar« ist auf dem Weihwasserkessel des Marientodes mit der erneuerten Inschrift »HOLBAIN LEO C« bezeichnet und auf den Nimbis zweier Apostel »1490« datiert.  
Das letzterschienene Gesamtverzeichnis der Werke Hans Holbeins d. Ä. – STANGE/LIEB 1970 – führt, außer den von uns im Haupttext erwähnten, folgende signierte bzw. monogrammierte Gemälde des Künstlers auf:  
Anna Selbdritt, Schweizer Privatbesitz; bezeichnet an der Thronbank rechts »HH« (STANGE/LIEB 1970, S. 160, Kat. Nr. 744); Marientod, Museum der Bildenden Künste, Budapest; auf dem Weihwasserkessel »HANS. HOLPAIN« sowie »1. 4. [90?]« (A. PIGLER, Katalog der Galerie Alter Meister. Museum der Bildenden Künste Budapest, Bd. 1, Tübingen 1968, S. 315; STANGE/LIEB 1970, S. 160, Kat. Nr. 745; Susanne URBACH, Beobachtungen zur Marientod-Tafel von Hans Holbein dem Älteren in Budapest; in: Hamacher/Karnehm 1994, S. 71–83); »Graue Passion«, Fürstlich Fürstenbergische Gemäldegalerie, Donaueschingen; auf den Siegeln des Sarkophags der Auferstehung Christi »H. H.« (STANGE/LIEB 1970, S. 163f, Kat. Nr. 754; GRIMM/KONRAD 1990, S. 63–68, 167–169, Kat. Nr. 35; KRAUSE 2002, S. 119–139); Madonna mit Kind und zwei Engeln, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; auf der Vase links unten »HANS. HOLBON. 1499« (STANGE/LIEB 1970, S. 164, Kat. Nr. 757; LÖCHER 1997, S. 275–277); Basilika S. Maria Maggiore, Staatsgalerie, Augsburg; auf den Glocken der Kirche »HANS HOLBA/1499« (STANGE/LIEB 1970, S. 164f, Kat. Nr. 758; SCHAWÉ 2000, S. 24–27); Kaisheimer Kreuzaltar, Staatsgalerie, Augsburg; auf dem Salbgefäß in der Grablegung »Hans Holbai« (STANGE/LIEB 1970, S. 167f, Kat. Nr. 762); Thronende Madonna, von Engeln bekrönt, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; auf dem Lesezeichen im Buch »S. HOLL-PAIN. M« (STANGE/LIEB 1970, S. 170, Kat. Nr. 765; LÖCHER 1997, S. 278–280); Christus und Maria auf Golgatha, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover; links unter dem Kreuz »H« (STANGE/LIEB 1970, S. 170f, Kat. Nr. 766; WOLFSON 1992, S. 80–82, Kat. Nr. 25); Flügel des Hohenburger-Altars, Nationalmuseum, Prag; am Gewandsaum des Augustinus »HA[N]S«, an dem des Ambrosius »HOLBAIN« (STANGE/LIEB 1970, S. 172, Kat. Nr. 770; STARÉ EVROPSKÉ UMĚNÍ 1988, S. 130f, Kat. Nr. 295f); »Madonna Montenuovo«, Sammlung Bentinck-Thyssen (?) [auf der Auktion OLD MASTER PAINTINGS AND WORKS OF ART FROM THE BENTINCK-THYSSEN COLLECTION, Sotheby's, London, 6. Dezember 1995, o. S., als Lot-Nr. 64 angeboten, aber nicht zugeschlagen]; auf dem rechten Kapitell der Hintergrundarchitektur »JOHANNES HOLBAIN IN AUGUSTA BINGEWAT« (STANGE/LIEB 1970, S. 173, Kat. Nr. 773; von BOERLIN 1982, S. 34–36, und erneut von KRAUSE 2002, S. 8f, zurecht als Pasticcio nach Hans Holbein d. Ä. bezeichnet).
- <sup>9</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 101–103. Der Passus von »Hanssen Holbain dem maler, yetzo burger zu Ulme« findet sich in einem Augsburger Kaufvertrag vom 18. Mai 1493. Er wird fast gleichlautend in einem weiteren Augsburger Kaufvertrag vom 6. November 1499 wiederholt (BEUTLER/THIEM 1960, S. 104–106). Da es sich bei diesem zweiten Vertrag um den neuerlichen Verkauf derselben Immobilie wie im Jahre 1493 handelt und Holbein immer noch Zinsansprüche darauf hatte, dürfte es sich um eine mechanische Textübernahme aus dem älteren Vertrag handeln, die keine Aussage über den aktuellen Aufenthaltsort des Künstlers im Jahre 1499 zulässt; vgl. H. MÜLLER 1965, S. 17f; BUSHART 1987, S. 12.
- <sup>10</sup> AK HANS HOLBEIN DER ÄLTERE 1965, S. 63–65, Kat. Nr. 7–10; STANGE/LIEB 1970, S. 162, Kat. Nr. 751; KRAUSE 2002, S. 15–23. Der Flügel mit der Darbringung im Tempel ist auf den Gürtelenden des Mädchens am linken Bildrand bezeichnet »MICHEL ERHART PILDHAUER 1493 HANNS HOPLBAIN MALER«.
- <sup>11</sup> Siehe auch S. 29, Anm. 7.
- <sup>12</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 103. Kriechbaum wurde auch im Jahre 1497 der Zunft als Lehrknabe »vorgestellt«.
- <sup>13</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 106. Sigmund Holbein blieb bis gegen 1515 Gehilfe in der Werkstatt seines Bruders, verließ um 1518 anscheinend Augsburg und starb 1540 in Bern; vgl. BEUTLER/THIEM 1960, S. 116–121. Zu Leonhard Beck vgl. AKL 8, S. 142–144.
- <sup>14</sup> Vgl. jüngst KRAUSE 1998, S. 111–122, und DIES. 2002, S. 91f.
- <sup>15</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 101–116; KRAUSE 2002, S. 184–188.
- <sup>16</sup> STANGE/LIEB 1970, S. 166f, Kat. Nr. 760; KRAUSE 2002, S. 170–180; Bodo BRINKMANN, Stephan KEMPERDICK, Deutsche Gemälde im Stadel, 1500–1550 (Kataloge der Gemälde im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, V), Mainz 2005 (im Druck). Auf der linken Flügelaußenseite auf den Bodenfliesen bezeichnet: »ANO A PARTU VIRGINIS SALUTIFERO M<sup>o</sup> V<sup>c</sup> PRIMO PRESIDENTE IN LOCO ISTO R[EVERE]NDO PRE[DICATORUM] F[RATRE] J[OHANN] W[ILNAU] HANS HOLBAYN DE AUGUSTA ME PINXIT«; auf der Darbringung im Tempel: »ANNO DOMINI TAUSENT FUNF HUNDERT WARD DIS...«.  
Ob Holbein tatsächlich seine Werkstatt vorübergehend an den Main verlegt hat, oder ob er die in Augsburg angefertigten Flügelbilder lediglich nach Frankfurt geliefert und dort installiert hat, geht aus der Quellenlage nicht eindeutig hervor.
- <sup>17</sup> STANGE/LIEB 1970, S. 168f, Kat. Nr. 763; KRAUSE 2002, S. 160–166, 180–184; AN DER HEIDEN 1998, S. 516. Bezeichnet am Torbogen der Ecce homo-Darstellung »DEPICTUM PER IOHANNEM HOLBAIN AVGVSTENSEM 1502«, auf dem Siegel des Sarkophags in der Auferstehung »H«, auf der Vase in der Verkündigung »HANN. HOLBON.«.
- <sup>18</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 107, 182–188; BUSHART 1987, S. 13; bezeichnet im Gewand des rechts Knienden und am Gürtel der Heiligen Margarete (erneuert) »HOLBON« bzw. »HOLBAIN«.
- <sup>19</sup> STANGE/LIEB 1970, S. 169, Kat. Nr. 764; KRAUSE 2002, S. 291–299; SCHAWÉ 2000, S. 70–73; siehe auch S. 66f.
- <sup>20</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 107; BUSHART 1987, S. 13.
- <sup>21</sup> STANGE/LIEB 1970, S. 171f, Kat. Nr. 769; KRAUSE 2002, S. 235.
- <sup>22</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 110–112; LIEB/STANGE 1960, S. 24. Holbeins zerstörte Flügelbilder wurden 1554 durch Christoph Ambergers Gemälde ersetzt, das sich thematisch eng an das ältere Werk angeschlossen haben muß, wie der Vergleich mit den erhaltenen Entwurfszeichnungen belegt; vgl. H. MÜLLER 1965, S. 20; AK HANS HOLBEIN DER ÄLTERE 1965, S. 106f, Kat. Nr. 77; KRAUSE 1998, S. 117.
- <sup>23</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 111; H. MÜLLER 1965, S. 19f; BUSHART 1987, S. 13, 18.
- <sup>24</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 110f.  
Möglicherweise hielt er sich im Kloster Hohenburg auf dem Odilienberg bei Straßburg auf; die heute in der Prager Nationalgalerie befindlichen Altarflügel, u. a. mit Wunder szenen der Heiligen Otilie, könnten dort entstanden sein; vgl. H. MÜLLER 1965, S. 19; STANGE/LIEB 1970, S. 172, Kat. Nr. 770; STARÉ EVROPSKÉ UMĚNÍ 1988, S. 130f, Kat. Nr. 295f; BUSHART 1987, S. 13, 18, 106–108.
- <sup>25</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 111 (Brief des Subpriors Zimmermann des St. Ulrich und Afra-Klosters in Augsburg vom 20. Juli 1509 an den Prior von Hirsau: »In re mihi a reverendo patre praelato vestro commissa sciatis me omni illico diligentia operam dedisse ab ingenioso pingendi artis artifice (vulgariter Holpain) tale recepisse responsum, quod iamiam nimiis circumventus negotiis laborem vestri operis subire nequeat, revoluto vero anni unius cursu hoc, vestrae si placuerit charitati, assumere pacto, quod totum et omne id, quod ad opus (nil excepto) pertineret, vestro in monasterio perficere velit; super quo et se literis certiorum reddi expetiit.« [Ihr sollt wissen, daß ich mich in der Angelegenheit, die mir Euer verehrungswürdiger Vater Prälat aufgetragen hat, auf der Stelle mit aller Sorgfalt bemüht und von dem hochbegabten Künstler der Malkunst (bekanntlich Holbein) die Antwort bekommen habe: Da er schon mit zu vielen Aufträgen belastet sei, könne er die Arbeit Eures Werks nicht übernehmen. In einem Jahr jedoch [könne er den Auftrag; JS] annehmen, wenn es Euer Liebden recht ist, unter der Voraussetzung, daß er all und jedes, was zur Arbeit gehört, ausnahmslos in Eurem Kloster vollenden wolle. Er hat gebeten, auch schriftlich darüber benachrichtigt zu werden]); BUSHART 1987, S. 13.
- <sup>26</sup> Vgl. STANGE/LIEB 1970, S. 172f, Kat. Nr. 771; KRAUSE 2002, S. 237.
- <sup>27</sup> H. MÜLLER 1965, S. 20.
- <sup>28</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 109. Gleichzeitig erhielt auch Holbeins Frau fünf Gulden als »Leikauf«, d. h. zum Zeichen wechselseitigen Einverständnisses über den abgeschlossenen Handel.
- <sup>29</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 112.
- <sup>30</sup> BUSHART 1987, S. 15; Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv, K 10, Schultheißengericht der mehrern Stadt, Beschreibbüchlein, 1545–51, fol. 213r.
- <sup>31</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 112f. Die letzte Schuldenklage vom 21. Januar 1521 betraf die geringe Summe von 40 Kreuzern.
- <sup>32</sup> LIEB/STANGE 1960, S. 4f; H. MÜLLER 1965, S. 18.
- <sup>33</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 113.
- <sup>34</sup> Siehe S. 19.
- <sup>35</sup> H. MÜLLER 1965, S. 21; BUSHART 1987, S. 15f.

REINKING 1966, S. 61–66, warf die Frage auf, ob das von den Isenheimer Antonitern in Auftrag gegebene Altarbild angesichts der Zeitumstände und der Zurücklassung seiner Malutensilien durch den älteren Hans überhaupt zum Abschluß kam.

<sup>36</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 113.

<sup>37</sup> In diesem Zusammenhang ist beispielsweise an die kürzlich von der Berliner Gemäldegalerie erworbene »Madonna Böhler« zu erinnern, die üblicherweise in die zweite Hälfte der 1510er Jahre gesetzt wird (vgl. STANGE/LIEB 1970, S. 174, Kat. Nr. 774; Wilhelm H. KOEHLER, *Holbein in der Berliner Gemäldegalerie. Zur Neuerwerbung eines Gemäldes von Hans Holbein d. Ä.*; in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 29 [1992], S. 321–354; RASCH 1999), oder an das ins Jahr 1522 datierte Bildnis des Augsburger Patriziers Martin Weiss im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt (vgl. STANGE/LIEB 1970, S. 177, Kat. Nr. 785a; KRAUSE 2002, S. 265–269; Bodo BRINKMANN, Stephan KEMPERDICK, *Deutsche Gemälde im Städel, 1500–1550* (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, V), Mainz 2005 [im Druck]).

<sup>38</sup> Vgl. STANGE/LIEB 1970, S. 174f, Kat. Nr. 777; AN DER HEIDEN 1998, S. 118–123; RASCH 1999, S. 41–55; KRAUSE 2002, S. 242–250. Zu der Überlieferung des Datums 1516 vgl. Wilhelm SCHMIDT, *Kleine Holbeinforschungen*; in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 4 (1871), S. 232.

Gegen die Authentizität der Signatur – sofern sie denn in ihrer Schreibweise getreu überliefert ist – würde bereits die Schreibweise »Holbein« sprechen, signierte Hans Holbein d. Ä. doch sonst durchwegs »Holbain«.

Ob der Sebastians-Altar mit einem archivalisch dokumentierten Auftrag für die neuerichtete, im November 1517 geweihte Kirche des Augsburger Dominikanerinnenkloster zu identifizieren ist, ist höchst ungewiß, vgl. RASCH 1999, S. 41f.

<sup>39</sup> Vgl. SALM/GOLDBERG 1963, S. 103. Hans Holbein d. Ä. hat sein Selbstbildnis bis hin zu der nur aus der Komposition des Heiligenflügels erklärlichen Kopfhaltung in einer Silberstiftzeichnung im Musée Condé in Chantilly vorbereitet; vgl. BUSHART 1987, S. 21, 120. Dennoch kam diese Zeichnung erst zum Einsatz, nachdem eine völlig anders gestaltete Bettlerfigur auf der Elisabeth-Tafel bereits unterzeichnet worden war. An ihre Stelle trat dann das Selbstbildnis des älteren Hans Holbein und die Gestalt des seine Schlüssel vorweisenden Bettlers.

<sup>40</sup> Vgl. AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 78–80, Kat. Nr. 8. 11.

<sup>41</sup> Vgl. jüngst KRAUSE 2002, S. 248. Für die Wiedergabe der Züge des jüngeren Hans in der gemalten Figur des jungen Aussätzigen spricht (neben der grundsätzlichen physiognomischen Übereinstimmung) auch der Umstand, daß diese ebenso wie das Selbstbildnis Hans Holbeins d. Ä. erst nachträglich in die Darstellung aufgenommen worden ist (vgl. RASCH 1999, S. 53f, Abb. 10f) – die beiden zunächst unterzeichneten Köpfe von Vater und Sohn Holbein stimmen in ihrer physiognomischen Überspitzung, die fast karikaturhaft wirkt, mit der Unterzeichnung der dritten Bettlerfigur vollkommen überein. Doch während diese dritte Figur in der Farbausführung den Vorgaben der Unterzeichnung präzise folgt, sind die Köpfe des Aussätzigen (Hans Holbein d. J.) und des Vollbärtigen (Hans Holbein d. Ä.) schon während des Unterzeichnungsprozesses vom Typen- zum Porträthaften korrigierend verändert worden. Dieser Vorgang fand dann in der Ausführung der Malerei seine Fortsetzung.

Holbeins Entscheidung, seinen Sohn als aussätzig darzustellen, ist schwierig zu erklären, galt doch Aussatz u. a. auch als Ausweis eines moralisch zweifelhaften Lebenswandels; vgl. A.-H. MURKEN, G. BINDING, G. KEIL, *Art. »Aussatz«*; in: *LexMA* 1, 1980, Sp. 1249–1257; Ruth MELLINKOFF, *Outcasts: Signs of otherness in Northern European art of the late Middle Ages*, Bd. 1, Berkeley u. a. O. 1993, S. 163–178. Möglicherweise spielt hier die Erinnerung an eine der Wundertaten der Heiligen Elisabeth eine vermittelnde Rolle, die einen Aussätzigen zur Pflege in ihr Ehebett legte, der sich später ihrem darob erzürnten Gatten als Christus selbst zu erkennen gab (vgl. K. HAHN, F. WERNER, *Art. »Elisabeth von Thüringen«*; in: *LCI* 6, Sp. 138f, sowie das kürzlich von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe erworbene Elisabeth-Triptychon vom Meister der Gewandstudien [vgl. AK SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN 2001/02, S. 279f, Kat. Nr. 156]), bzw. an ihre Krankenfürsorge allgemein (vgl. Renate KROOS, *Zu frühen Schrift- und Bildzeugnissen über die heilige Elisabeth als Quellen zur Kunst- und Kulturgeschichte*; in: *AK Sankt Elisabeth. Fürstin, Dienerin, Heilige. Aufsätze, Dokumentation, Katalog. Ausstellung zum 750. Todestag der hl. Elisabeth, Marburg, Landgrafenschloß und Elisabethkirche, 1981/82*, S. 184f).

Das Graphische Kabinett des Fogg Art Museum, Cambridge, Mass., bewahrt eine Hans Holbein d. J. zugeschriebene Zeichnung eines jungen Aussätzigen, 1523 datiert (schwarze und farbige Kreiden, aquarelliert und mit Feder übergangen, auf rötlich weißem Papier, 20,5 x 15,2 cm), in der Gisela Hopp in *AK KÖPFE DER LUTHERZEIT*, Hamburger Kunsthalle 1983, S. 178, Kat. Nr. 75, versuchsweise ein Bildnis des Ambrosius Holbein sehen wollte. Dies allerdings würde bedeuten, daß Ambrosius im Jahre 1523 noch am Leben gewesen wäre, will man nicht die Möglichkeit eines posthumer Porträts erwägen. So dürfte es sich wohl eher um eine zufällige physiognomische Ähnlichkeit handeln.

<sup>42</sup> AN DER HEIDEN 1998, S. 118–123; vgl. auch SALM/GOLDBERG 1963, S. 103.

<sup>43</sup> Zum Dominikaner-Altar siehe S. 78, Anm. 16.

LIEB/STANGE 1960, S. 65, Kat. Nr. 23, hatten noch eine Geburt Christi in der Fürstenbergischen Gemäldesammlung in Donaueschingen als eine um 1500/04 entstandene Arbeit

Hans Holbeins d. Ä. betrachtet, die »...um 1514 (?) oder etwas später von Hans Holbein d. J. teilweise übermalt (breite, farbige Fittiche der Engel, ursprünglich hohe, spitz geschlossene Flügel) und vollendet...« worden sein sollte, da sie die (nachträgliche) Bezeichnung »HANS HOLBAIN DER JVNG 19 JAR. A« und das Datum »1514« trägt; vgl. hierzu aber korrigierend GRIMM/KONRAD 1990, S. 61–63, 164–166, Kat. Nr. 34; KRAUSE 2002, S. 25f.

<sup>44</sup> Vgl. GANZ 1921b, S. 210–221; KRAUSE 2002, S. 263–265.

<sup>45</sup> Siehe S. 16, 80, Anm. 57.

<sup>46</sup> Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 102; Silberstift, weiß gehöht und mit Rotstift gehöht, 13,9 x 9,2 cm.

<sup>47</sup> PFEIFFER 1966, S. 140–146. Ablehnend zu dieser Identifizierung KRAUSE 2002, S. 263.

<sup>48</sup> Vgl. STANGE/LIEB 1970, S. 174, Kat. Nr. 776; RASCH 1999, S. 70–83; BUSHART 1985, S. 89f, Kat. Nr. 16.

Das Bild war noch von GANZ 1950, S. 199, Kat. Nr. 2, und von LIEB/STANGE 1960, S. 32, als angeblich ins Jahr 1515 datiertes Jugendwerk Hans Holbeins d. J. betrachtet worden. Die gesamte jüngere Forschung sieht es als Arbeit Hans Holbeins d. Ä. Die Lesung der Datierung als »1519« statt »1515« wurde erstmals von BUSHART 1985, S. 90, vorgeschlagen und von RASCH 1999, S. 80, bestätigt.

Der Zustand der von Holz auf Leinwand übertragenen Malerei ist insbesondere im Bereich der Figuren nach wie vor durch ausgedehnte lasierende Übermalungen beeinträchtigt (vgl. RASCH 1999, S. 76–80), die die jüngst von RASCH 1999, S. 71, vermerkte stilistische Fremdheit beider Köpfe im Werk Hans Holbeins d. Ä. erklären, zugleich aber jeden Vergleich mit dessen übrigen Arbeiten außerordentlich erschweren. KRAUSE 2002, S. 9, bezeichnete das Gemälde als Fälschung.

<sup>49</sup> Die Hintergrundarchitektur des Bildnisses in Norfolk steht teilweise, die der Ehrenpforte auf dem Lissaboner Gemälde weitestgehend mit Hans Dauchers Reliefdarstellung der Heiligen Familie von 1518 im Wiener Kunsthistorischen Museum (vgl. ESER 1996, S. 80–91, Kat. Nr. 1) in Zusammenhang. Zur Frage der wechselseitigen Abhängigkeit Holbeins und Dauchers oder ihrer gemeinsamen Bezugnahme auf eine auf Albrecht Dürer zurückgehende Vorlage siehe S. 62, Anm. 38.

<sup>50</sup> Vgl. STANGE/LIEB 1970, S. 175, Kat. Nr. 778; BUSHART 1977, S. 45–70; Didier MARTENS, *Entre l'Italie et les Flandres: la »Virgo inter virgines« de Hans Holbein l'Ancien et ses sources*; in: *Revue de l'art* 117 (1997), S. 36–47; RASCH 1999, S. 55–69, 80–83; AK DIE GROSSEN SAMMLUNGEN VIII: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA LISSABON, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1999, S. 118, Kat. Nr. 41; KRAUSE 2002, S. 95–99.

<sup>51</sup> So etwa von Hans REINHARDT, *Hans Holbein der Ältere*; in: *Bushart/Reinking/Reinhardt 1966*, S. 102; BUSHART 1977, S. 45, 64.

<sup>52</sup> Vgl. BACHTLER/DIEMER/ERICHSEN 1980, S. 242f; DIEMER 1980, S. 139f, 161.

<sup>53</sup> W. SCHMIDT 1903, Sp. 493.

<sup>54</sup> BUSHART 1977, S. 45–70.

Es verdient in diesem Zusammenhang hervorgehoben zu werden, daß eine weitere Fassung des Daucherschen Madonnenreliefs (siehe S. 62, Anm. 38), ins Jahr 1520 datiert und heute in den Städtischen Kunstsammlungen in Augsburg verwahrt, durch das auf diesem Stück angebrachte portugiesische Wappen mit der Heirat der Schwester Karls V., Eleonore, mit Manuel von Portugal im Vorjahr in Verbindung zu bringen ist; vgl. ESER 1996, S. 99–105, Kat. Nr. 4.

<sup>55</sup> Isenheim als Entstehungsort des Lissaboner »Lebensbrunnens« vermuteten im Anschluß an GLASER 1908, S. 10, 100–106, 157f, 160; DERS. 1924a, S. 299f; DERS. 1924b, S. 335, auch WAETZOLDT 1938, S. 17; PINDER 1940, S. 228; STRIEDER 1947, S. 11f; REINHARDT 1982, S. 257. REINHARDT 1954/55, S. 12, 16f, 18; DERS. 1960b, S. 21; H. MÜLLER 1965, S. 21, erwogen wegen der Seelandschaft im Bildhintergrund die Entstehung des Gemäldes in Luzern. Hatte es zuvor schon gelegentlich Zweifel an der Ursprünglichkeit von Landschaft und Himmel gegeben, so glaubte BUSHART 1977, S. 47, mit Anm. 17f, 57f, am Röntgenbefund erkennen zu können, »... daß die Landschaft stellenweise sogar vor der Architektur ausgeführt« worden sei, ferner »... daß die Landschaft anfänglich sogar über die seitlichen Anbauten der Hintergrundarchitektur hinaus bis an die Außenkanten der beiden ornamentierten Pfeiler reichen sollte. Die Anbauten wurden in einem zweiten Arbeitsgang darüber angelegt und nach erneuter Korrektur schließlich ausgeführt.« Allerdings konzedierte Bushart die Existenz früher Retuschen im Bereich des Himmels. Doch auch Holbein selbst könnte die seitlichen Anbauten erst nachträglich über die bereits angelegte, ursprüngliche Landschaft hinaus erweitert haben; die Röntgenaufnahmen lassen hier letztlich keine Entscheidung zu. Andererseits spart der Himmel die äußeren Strebpfeiler der Architektur aus, d. h. er setzt sie voraus. Diese Strebpfeiler geben sich jedoch auf den Infrarot-Photographien ihrerseits als nachträgliche Ergänzung der ursprünglichen Architektur zu erkennen. Es scheint also, als würde auch der gemälde-technologische Befund gegen die Ursprünglichkeit der heutigen Landschafts- und Himmelsgestaltung sprechen.

Stilistisch gesehen kann es sich bei der Landschaftsdarstellung nur um das Ergebnis einer vollständigen Übermalung im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert handeln; dem entsprechen auch motivische Details wie die manieristischen Ruinencapricci hinten rechts. Angesichts der Tatsache, daß sich der Lissaboner »Lebensbrunnen« im frühen 17. Jahr-

hundert in der Kunstsammlung Kurfürst Maximilians I. von Bayern in München befunden hat, dürfte auch dieses Gemälde damals durch partielle Übermalungen »modernisiert« worden sein; vgl. Gisela GOLDBERG, Veränderungen von Bildern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Versuch einer Interpretation; in: Städel-Jahrbuch 9 (1983), S. 151–182.

Ich bin Bruno Bushart für die Ausleihe der in den 1970er Jahren angefertigten Infrarot- und Röntgenaufnahmen des Lissaboner Gemäldes sehr zu Dank verpflichtet. Die oben skizzierten Überlegungen zur Entstehungsgeschichte und zur nachfolgenden Überarbeitung des Bildes sind das Ergebnis der gemeinsamen Diskussion der gemäldehistorischen Untersuchungsergebnisse vor dem Original mit Katharina Krause, der hierfür herzlich gedankt sei. Gelegenheit dazu bot die Ausstellung »Die großen Sammlungen, VIII. Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon« in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 1999, die auch den »Lebensbrunnen« nach Bonn brachte (AK S. 118f, Kat. Nr. 41).

<sup>56</sup> So zuletzt BUSHART 1987, S. 17. Erst von KRAUSE 2002 wurde diese Meinung nicht mehr vertreten.

<sup>57</sup> In der Forschung unbestritten ist Hans Holbeins d. J. Tätigkeit bei der Außenbemalung des Hertensteinhauses (vgl. C. MÜLLER 1996, S. 69–71, Kat. Nr. 96f; HESSE 1999, S. 19–21, 172–183), unstrittig auch, daß die nur in schwachen Kopien des frühen 19. Jahrhunderts überlieferten Bilder im Innern des Hauses (vgl. GANZ 1912, S. 155–158, 246) nicht von seiner Hand gestammt haben können. Da von den vier urkundlichen Nennungen eines Künstlers »Holbein« in Luzern (je eine im Oktober und Dezember 1517, je eine im April und Mai 1519) nur eine mit der Bezeichnung »meyster« versehen ist (die vom 30. April 1519), da ferner Hans Holbein d. J. erst am 25. September 1519 in Basel zünftiger Meister wurde und da schließlich die Anwesenheit des älteren Hans nach 1515 in Augsburg nicht kontinuierlich belegt ist, nahm man seit Th. VON LIEBENAU, Hans Holbein d. J. Fresken am Hertenstein-Hause in Luzern nebst einer Geschichte der Familie Hertenstein, Luzern 1888, S. 127–149, an, »Meister Hanns Holbein« in Luzern sei niemand anderes als Vater Holbein gewesen. Dieser habe seinen noch minderjährigen – und daher noch nicht als Meister zugelassenen – Sohn nach Luzern begleitet, um ihm auf diese Weise unter Beachtung der Zunftregeln den Auftrag des Jakob von Hertenstein zu sichern. Lediglich eine einzige Baseler Zeichnung mit der Darstellung der Vierzehn Nothelfer, die Hans Holbein d. Ä. zugeschrieben wird (vgl. FALK 1979, S. 85, Kat. Nr. 182), dient den Befürwortern dieser Annahme als Beleg für die väterliche aktive Teilnahme an der Innenausmalung des Hertensteinhauses, hatte es in der Hauskapelle doch gleichfalls ein Vierzehnheiligen-Bild gegeben (vgl. GANZ 1912, S. 158).

Selbst wenn – wie zuletzt von BUSHART 1987, S. 17 – nicht nur die Zuschreibung der Baseler Zeichnung mit den Vierzehnheiligen an den älteren Holbein, sondern auch dessen Autorschaft für die Fresken im Innern des Hertensteinhauses bezweifelt wurde, wurde doch an der Hypothese festgehalten, Vater Holbein habe zumindest aus zunftrechtlichen Gründen für seinen Sohn in Luzern »firmiert«. So wollte auch BUSHART 1987, S. 26, an einer nicht näher definierten Beteiligung des Vaters an der Innenausmalung des Hertensteinhauses festhalten.

Siehe auch S. 16.

<sup>58</sup> Siehe S. 247–249, 454.

<sup>59</sup> Siehe S. 235–246, 435f.

<sup>60</sup> Siehe S. 232–235, 446f.

<sup>61</sup> Münster, Universitätskapelle, Freiburg im Breisgau; siehe auch S. 194–204, 451–453.

<sup>62</sup> KRAUSE 1890, S. 14, brachte erstmals eine Zahlung vom 14. September 1521, die Holbein als Salär für seine Ratssaal-Ausmalung zustand, die jedoch angeblich nicht an ihn, sondern an Oberried ausgezahlt worden sei (siehe S. 17), mit Verzögerungen bei der Ausführung der Freiburger Gemälde in Verbindung. Dieser bis dato allgemein anerkannten Lesart der Dokumente widersprach jüngst HESS 1998, S. 185 mit Anm. 14, nachdrücklich. Er wies zugleich darauf hin, daß der betreffende Zahlungsbeleg keinerlei Rückschlüsse auf die Entstehungszeit der »Oberried-Flügel« zuläßt; siehe auch S. 194–204, 415–453.

<sup>63</sup> WOLTMANN 1874, S. 176–178.

<sup>64</sup> Vgl. hierzu S. 451–453 die den Literaturangaben angehängten Zuschreibungsvorschläge.

<sup>65</sup> Nachdem GANZ 1914; DERS. 1923; DERS. 1943a, S. 29f; DERS. 1943b, S. 341–344; DERS. 1950, S. XIXf, 202, 203–206, Kat. Nr. 16, die Baseler Archive auf nähere biographische Angaben zu den einzelnen dargestellten Mitgliedern der Familie Oberried durchforstet hatte, glaubte er auf Grund der Geburtsdaten der Enkelsöhne (und wegen Holbeins Abwesenheit von Basel in den Jahren 1526–28 und erneut ab 1532) die Ausführung ihrer Bildnisse – als nachträgliche Ergänzung von Hans Holbein d. J. selbst – in die Jahre 1529 bis 1532 datieren zu können (ebenso HÜBNER 1957, S. 51–57; ÜBERWASSER 1957, S. 53–60; TREU in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 184–186, Kat. Nr. 156).

Die angeblich hinzugefügten Figuren unterschieden sich GANZ 1923, S. 5f, zufolge durch den Gebrauch einer »fettigen, undurchsichtigen Ölfarbe«: »Trotz des dicken Farbauftrages schimmert der dunklere Grund der Mauer durch die helleren Partien, die Gesichter und das Hemd des mittleren Knaben durch; sie tritt auch überall da zutage, wo sich Risse gebildet haben«. Infolge der Restaurierung der »Oberried-Flügel«, die zur Beseitigung der Auslagerungsschäden nach Ende des Zweiten Weltkriegs erforderlich wurde, sind die von Ganz beschriebenen Befunde nicht mehr nachzuvollziehen. Bei der

von ihm beobachteten »fettigen, undurchsichtigen Ölfarbe« könnte es sich gut um eine Übermalung gehandelt haben, die im Zuge der Reinigung 1945/46 abgenommen wurde; vgl. HÜBNER 1957, S. 51–57, und dessen unpublizierten Restaurierungsbericht in der Restaurierungswerkstatt des Freiburger Augustinermuseums. Ich bin Christoph Müller, dem dortigen Chefrestaurator, für die Möglichkeit dankbar, in diese Unterlagen Einsicht zu nehmen.

Unter allen Autoren, die sich bis Ende des 20. Jahrhunderts mit diesem Problem beschäftigen sollten, sprach sich allein KRAUSE 1890, S. 12, Anm. 1, angesichts der allgemeinen »Disposition der Bildnisse« gegen die Annahme einer späteren Hinzufügung der Enkel aus.

<sup>66</sup> SCHMID 1924, S. 339; im selben Sinne STEIN 1929, S. 62.

<sup>67</sup> Vgl. hierzu S. 451–453 die den Literaturangaben angehängten Zuschreibungsvorschläge.

<sup>68</sup> HESS 1998.

<sup>69</sup> HESS 1998, S. 184f.

<sup>70</sup> HESS 1998, S. 185.

<sup>71</sup> Siehe S. 194–204.

<sup>72</sup> Diese Position wurde auch von KRAUSE 2002 eingenommen.

<sup>73</sup> Siehe S. 65.

<sup>74</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv D 22, Schultheißengericht der mehrern Stadt, Kundschaften 1514–18, fol. 142r. Siehe auch S. 83.

<sup>75</sup> Siehe S. 83, 102.

<sup>76</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Zunftarchive, Himmelszunft, Rotes Buch, fol. 44v; Staatsarchiv Basel-Stadt, Ratsbuch, P 1 (1486–1520), fol. 94.

Als Bürge beim Erwerb des Baseler Bürgerrechts diente der gleichfalls aus Augsburg stammende Goldschmied Jörg Schweiger (in Basel tätig zwischen 1507 und 1533/34), der vor seiner Niederlassung in Basel im Jahre 1507 auch in Kontakt mit der Werkstatt des älteren Hans Holbein gestanden hatte; vgl. FALK 1979, S. 101f.

<sup>77</sup> REINHARDT 1982, S. 258.

Zu der von Gisela Hopp versuchsweise als Bildnis des Ambrosius Holbein gedeuteten Zeichnung eines aussätzigen jungen Mannes aus dem Jahre 1523 im Graphischen Kabinett des Fogg Art Museum, Cambridge, Mass., siehe S. 79, Anm. 41.

<sup>78</sup> Zu den »AH« monogrammierten und Ambrosius Holbein zugewiesenen Zeichnungen bzw. Druckgraphiken siehe S. 81, Anm. 111.

<sup>79</sup> LANDOLT 1991, S. 145f (»Inventar D« von 1585–87).

<sup>80</sup> Inv. Nr. 292; siehe auch S. 422.

<sup>81</sup> Vgl. STRAUSS 1980, S. 99, Kat. Nr. 4 (117); DERS. 1981, S. 238, Kat. Nr. 1001.204 (B. 4 [117]).

<sup>82</sup> Vgl. VON DER OSTEN 1983, S. 99–118, Kat. Nr. 26, Tafel 64–87 (Hochaltarflügel), S. 91–93, Kat. Nr. 22, Tafel 59 (Muttergottes mit Schmerzensmann).

<sup>83</sup> Inv. Nr. 294–295; siehe auch S. 424f.

<sup>84</sup> WOLTMANN 1866, S. 188f bzw. S. 321, Anm. \*.

<sup>85</sup> Vgl. C. MÜLLER 1996, S. 45, Kat. Nr. 1, sowie Hans TIETZE, Erika TIETZE-CONRAT, Otto BENESCH, Karl GARZAROLLI-THURNLACKH, Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, 4), Wien 1933, S. 42.

<sup>86</sup> Inv. Nr. 299; siehe auch S. 425.

<sup>87</sup> Die Diptychon-Rekonstruktion wurde erstmals von WOLTMANN 1874, S. 134, vorgeschlagen; vgl. dazu zuletzt LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 2, 25; als »unabhängige Gegenstücke« betrachtete die Knabenbildnisse Boerlin im AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 117f, Kat. Nr. 82f; BOERLIN 1991, S. 17, Kat. Nr. 20f.

<sup>88</sup> So vermutete FRÖLICHER 1909, S. 11f, im Profilbildnis des nach rechts gewandten Knaben das früher entstandene Werk, »... das schlechter gezeichnet und ausdrucksloser ist als das zweite [Bildnis; JS]«. Demgegenüber kam KOEGLER 1922, S. 159f; DERS. 1924a, S. 328f; DERS. 1924b, S. 62, was die Datierung der beiden Bildnisse angeht, zu dem entgegengesetzten Schluß.

<sup>89</sup> Vgl. GEELHAAR 1992, S. 41.

<sup>90</sup> BOERLIN 1982, S. 37; ähnlich schon BENESCH 1966, S. 156.

<sup>91</sup> Inv. Nr. 312; siehe auch S. 107–116 und 430f.

<sup>92</sup> Boerlin im AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 117f, Kat. Nr. 82f; BOERLIN 1991, S. 17, Kat. Nr. 20f (hier das Zitat). Zu dem Bildnis in St. Petersburg siehe S. 81, Anm. 111.

<sup>93</sup> Nur am Rande sei auf eine nachträgliche, bisher nicht erkannte Veränderung beider Bildnisse hingewiesen. Sie beeinträchtigt insbesondere beim Gemälde mit dem dunkelhaarigen Knaben die ästhetische Erscheinung empfindlich: Der in dunklem Marmor eingelegte Spiegel des in die Tiefe fluchtenden Pfeilers links ist nachträglich und von anderer Hand grob übermalt, wie der Vergleich mit den beiden sorgfältig marmorierten bildparallelen Pfeilerspiegeln beweist. Bei diesem Eingriff wurde auch der architektonisch unlogische, bildparallele Wandvorsprung im Rücken des Knaben ausgeführt, der diesen unschön bedrängt. Zur gleichen Zeit wurde beim blonden Knaben die grobe rotbraune Füllung des Wandpfeilers rechts ausgeführt.

<sup>94</sup> Siehe S. 424f.

Die Tafelmaße stimmen ebenso weitgehend überein wie die Behandlung der Rückseiten: Die Tafel mit dem dunkelhaarigen Knaben mißt 33,5 x 28,0 x 0,7 cm, die mit dem blon-

den Knaben 33,5 x 27,0 x 0,6 cm. Beide Bildträger sind rückseitig oben und unten abgefast und sekundär schwarz überstrichen, wobei die Farbe allseits über die darunter klar erkennbaren ursprünglichen Grundiergrate zieht; bei beiden Tafeln befindet sich an der oberen Tafelkante mittig eine Druckstelle mit Holzverlust, die wohl auf eine frühere Aufhängung hindeutet.

<sup>95</sup> Beide Gemälde sind direkt und freihändig – bei der Architektur auch unter Einsatz eines Lineals und, bei dem Doppelbogen über dem blonden Knaben, eines Zirkels – auf der Grundierung unterzeichnet worden; für eine mechanische Übertragung (die andernfalls die gewisse Unsicherheit in der Strichführung erklären könnte, vgl. etwa S. 224–229) gibt es keinerlei Anhaltspunkte.

<sup>96</sup> In dieser Frage sollen die unterschiedlichen Architekturformen nicht überbewertet werden, doch ist unübersehbar, daß den eher spätgotischen Bauformen beim Bildnis des blonden Knaben eher antikische Architekturelemente auf dem anderen Porträt gegenüberstehen.

<sup>97</sup> Auf den unterschiedlichen Farbton der Bildgründe hat bereits KOEGLER 1924b, S. 62, hingewiesen.

<sup>98</sup> Siehe S. 41, 100.

An eine Zusammenarbeit der Holbein-Brüder wurde verschiedentlich auch bei den fünf Darstellungen der Baseler »Leinwand-Passion« gedacht, allerdings ohne daß sich die Anhänger dieser Vorstellung darüber hätten verständigen können, welchem der beiden Brüder welche Anteile zuzuweisen wären; siehe auch S. 83f, 103f, 433–435.

<sup>99</sup> Im einen wie im anderen Fall steht man vor dem Phänomen, daß zumindest die beiden Silberstiftzeichnungen, die zur Vorbereitung der beiden Knabenbildnisse angefertigt wurden, stilistisch überaus homogen wirken. Doch auch ihre nie angefochtene Zuschreibung an Ambrosius Holbein beruht im wesentlichen auf der Feststellung, daß sie jene Tafeln vorbereiten, die seit Amerbach als »Ambrosius« gelten; vgl. C. MÜLLER 1996, S. 45, Kat. Nr. 1.

<sup>100</sup> Inv. Nr. 302; siehe S. 348–350, 425f.

<sup>101</sup> Siehe S. 84–87, 101, 468.

<sup>102</sup> Vgl. NEMARGEDORF 1897, S. 417, 419.

<sup>103</sup> F. J. MONE, Hans Holbein d. J. in Konstanz 1514; in: Diözesanarchiv von Schwaben 17 (1899), S. 111.

<sup>104</sup> Vgl. SCHMID 1936 (3. Auflage 1950); Reinhard FRAUENFELDER, Der Bezirk Stein am Rhein (Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen, 2), Basel 1958, S. 121–142; KONRAD 1992a.

<sup>105</sup> KONRAD 1992a, S. 77, wies ferner darauf hin, daß oberhalb des 1516 datierten Postaments auf der Darstellung des Marcus Curtius die Buchstabenfolge »AHO NM TS« (vgl. SCHMID 1950, Tafel XVIII) erscheint. Dabei wollte er »AHO« auf Ambrosius Holbein auflösen.

<sup>106</sup> KONRAD 1990, S. 256f, wollte auch Hans Holbein d. J. in Stein am Rhein am Werk sehen, da er annahm, die beiden Brüder seien gemeinsam von Augsburg nach Basel gezogen und dort gegen Ende des Jahres 1515 angekommen.

<sup>107</sup> Wie KONRAD 1992a, S. 77, hervorgehoben hat, ist es fraglich, ob neben den Buchstaben AH zusätzlich noch MH (ligiert) mit darunter gestelltem »A« oder »M« erscheint (vgl. SCHMID 1950, Tafel XVII, XXII, Abb. 27).

<sup>108</sup> So schon SCHMID 1930a, S. 11f; DERS. 1931, S. 45–47; DERS. 1948, S. 49, der dieses Problem mit der Annahme zu umschiffen suchte, Ambrosius habe hier strikt nach den Entwurfsvorgaben des Werkstattleiters Schmid arbeiten müssen.

<sup>109</sup> KONRAD 1988, S. 70f; DERS., Rudolf Stahel und seine Werkstatt; in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 26 (1989), S. 84; DERS. 1992b, S. 93f, 100; DERS. 1992a, der nun (S. 93) allerdings in den Wandbildern der unteren Abtstube

eine Beteiligung des älteren Hans Holbein erkennen zu können glaubte, und deshalb vermutete, dieser habe seine beiden Söhne 1515 auf dem Weg nach Basel begleitet. Konrads Zuschreibung einer Assistenzfigur in der Aussetzung von Romulus und Remus an den älteren Holbein kann allerdings nicht recht überzeugen.

Zu Andreas Haider vgl. Vincent MAYR, Art. »Haider«; in: DicArt 14 (1996), S. 49f.

<sup>110</sup> Siehe S. 64–71, 82–95.

<sup>111</sup> Das einzige (allerdings »ABH«) monogrammierte Gemälde, das Ambrosius zugeschrieben wird, ist das 1518 datierte Porträt eines jungen Mannes in der Staatlichen Eremitage in St. Petersburg; vgl. P.-H. Boerlin in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 118–120, Kat. Nr. 84; Frank HIERONYMUS, Marginalien zur Basler Buchillustration des 16. Jahrhunderts; in: Gutenberg-Jahrbuch 55 (1980), S. 258–269; ders. in AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, S. XIX; NIKULIN 1987, S. 79f, Kat. Nr. 37.

In Entsprechung zum »ABH« monogrammierten Petersburger Bildnis sind auch einige ebenso bezeichnete Zeichnungen Ambrosius zugewiesen worden, vgl. Boerlin in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 139, Kat. Nr. 99 (Bildnisstudie eines Säuglings, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 4, 10), S. 140, Kat. Nr. 100 (Brustbildnis eines Bischofs mit Pastorale, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3250).

Mit »AH« monogrammiert sind die ins Jahr 1517 datierte Bildniszeichnung eines jungen Mannes im Baseler Kabinett (vgl. C. MÜLLER 1996, S. 46, Kat. Nr. 4) und die beiden 1518 datierten Zeichnungen im Rund mit Herkules und Antäus sowie Pyramus und Thisbe im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe (vgl. Boerlin in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 137f, Kat. Nr. 96f). Zu den gleichfalls »AH« monogrammierten, in ihrer Zuschreibung an Ambrosius aber nicht unumstrittenen Zeichnungen siehe ROWLANDS/BARTRUM 1993, S. 136, Kat. Nr. 297, Tafel 194 (Studie zu einem nach links blickenden Säugling, London, British Museum), Boerlin in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 141, Kat. Nr. 101 (Brustbildnis eines Jünglings mit bebändigtem Barett, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 298), S. 141f, Kat. Nr. 102 (»Spaziergang«, Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1909.16).

Zu den »AH« bezeichneten Entwürfen für den Baseler Buchdruck vgl. A. Wyß in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 154, Kat. Nr. 117 (Titeleinfassung: Weibermacht, erstmals Juli 1517 im Druck nachweisbar), S. 154, Kat. Nr. 119 (Titeleinfassung mit der Verleumdung des Apelles, im Holzschnitt 1517 datiert). Die übrigen, in 18 Katalognummern erfaßten Holzschnitte sind unbezeichnet und damit nur auf stilkritischer Grundlage Ambrosius Holbein zugeschrieben; vgl. auch AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, Register.

Das Monogramm »AH« sowie die Jahreszahl 1517 zeigte auch eine Darstellung des Pflugscharwunders der Heiligen Kunigunde im südlichen Kreuzgangflügel des Klein-Baseler Klosters Klingental, der 1860 abgebrochen und nur in den Zeichnungen von Emanuel Büchel von 1767 überliefert ist. Dieses und stilistisch zugehörige Wandbilder gelten als Arbeiten des Ambrosius Holbein, die dieser als Mitarbeiter des Hans Herbst als dem mutmaßlichen Hauptauftragnehmer für die Ausmalung dieses Kreuzgangflügels ausgeführt haben soll; vgl. SCHMID 1950, S. 66f; Rudolf RIGGENBACH, Die Wandbilder des Klingentals; in: Maurer 1961, S. 123–129.

<sup>112</sup> WILSON 1996.

<sup>113</sup> Da Ambrosius nach 1519 nicht mehr greifbar ist, betrifft dies natürlich vor allem Hans Holbeins d. J. frühe Werke bzw. das, was man traditionell dafür hält bzw. gehalten hat: den Züricher »Holbein-Tisch« von 1515 (siehe S. 84–87, 101, 468), sowie die Madonna von 1514 (siehe S. 73–76, 348–350, 425f), das Schulmeisterschild von 1515 (siehe S. 41, 100, 429f), und die undatierte »Leinwand-Passion« (siehe S. 83f, 103f, 426–428), alle im Baseler Kunstmuseum.



72jährigen mit dem Baseler Buchdrucker Johannes Amerbach (um 1440–1513), Bonifacius' Vater, zutrifft und sofern es sich bei dem ausführenden Künstler tatsächlich um den Meister des Lautenbacher Hochaltars gehandelt hat, so hätte Amerbach sich für seinen Bildnisauftrag nicht etwa an einen lokalen, sondern an einen vermutlich in Straßburg tätigen Künstler gewandt.<sup>7</sup>

Angesichts dieser Überlieferungssituation überrascht es nicht, daß zumindest das 1513 datierte Bildnis des Bernhard Meyer zum Pfeil zunächst Hans Holbein zugeschrieben worden war, bevor es aus stilistischen und chronologischen Gründen dessen »Œuvre« ausgegliedert wurde.<sup>8</sup> Aus demselben Reservoir der traditionell »Holbein« zugeschriebenen Werke stammen auch die wenigen Gemälde, die darüber hinaus in den letzten Jahrzehnten mit unterschiedlichem Erfolg zwei namentlich bekannten, in Basel tätigen Malern – dem 1492 aus Straßburg nach Basel übersiedelten Hans Herbst (1470–1552)<sup>9</sup> und dem 1503 aus Zürich gekommenen Hans Dyg (tätig zwischen 1503 und 1529)<sup>10</sup> – zugewiesen worden sind. Weshalb die Wahl unter den zahlreichen, in der Vorreformationszeit in der Stadt nachgewiesenen Künstlern ausgerechnet auf diese beiden fiel, erklärt sich erneut aus der lokalen Tradition der Holbein-Zuschreibungen. Dies wird an der ebenso wechsellvollen wie verworrenen Geschichte der Attribution der sogenannten »Leinwand-Passion« besonders anschaulich.

### Die Baseler »Leinwand-Passion«

Die Öffentliche Kunstsammlung bewahrt fünf auf Leinwand gemalte Passionsdarstellungen – Abendmahl, Gebet am Ölberg, Gefangennahme, Christus vor Pilatus und Geißelung (Tafel 7–11).<sup>11</sup> Während Abendmahl und Geißelung schon im Amerbach-Inventar als Frühwerke Hans Holbeins d. J. aufgeführt sind, galten die drei übrigen Bilder bei ihrem Auftauchen im Jahre 1836 als Arbeiten seines Vaters. Angesichts der stilistischen wie qualitativen Unterschiede wurden die fünf Gemälde schon im 19. Jahrhundert als Produkte einer Werkstattgemeinschaft betrachtet – einer Werkstattgemeinschaft, über deren Zusammensetzung allerdings ebenso wenig Einigkeit bestand wie über die Identität ihres Leiters: Hans Holbein d. Ä., Hans Holbein d. J. und Ambrosius Holbein standen gleichermaßen zur Diskussion.

Zur gleichen Zeit wurde in den Baseler Archiven nach Nachrichten über die Holbein-Familie gesucht.<sup>12</sup> Zu den damals aufgefundenen Dokumenten gehört auch der schon erwähnte früheste Nachweis für die Anwesenheit des Ambrosius Holbein in Basel. Dieser nahm am 25. Juli 1516 an einem Essen in »meister Hanns Herbstens hus« teil, bei dem auch Sebastian Lebzelter, ein Sohn des aus Ulm zugewanderten Bildschnitzers Martin Lebzelter (in Basel tätig zwischen 1492 und 1520), anwesend war. Im Verlauf des Essens kam es zu einem Streit, der schließlich vor Gericht endete: Die Feiernden hatten einen »knaben« zum Weinholen geschickt, der bei seiner Rückkehr über Schmähreden des später beklagten Andres Huber berichtete:

»... warumb zert [ißt; JS] bastian Leptzelter nit mit mir, was wil er by den onmechtigen swaben tun, sy werden jm noch den Lon geben, [da; JS] sprach der züg [d. h. Ambrosius Holbein; JS] zu sinen gesellen: also verachtet vns Andres.«<sup>13</sup>

Der im Gerichtsprotokoll gebrauchte Plural »onmechtige swaben« wurde schon bald nach der Entdeckung dieser Quelle als Beleg für die Anwesenheit nicht nur irgendeines anderen »Schwaben«, sondern des



49 Meister des Lautenbacher Hochaltars, Bildnis eines 72jährigen Mannes (Johannes Amerbach?), Basel, Kunstmuseum

jüngeren Hans Holbein gewertet; ja, aus der verbürgten Anwesenheit des Ambrosius und der vermuteten seines Bruders Hans wurde darüber hinaus geschlossen, beide Künstler seien unmittelbar nach ihrer Ankunft in Basel als Gesellen in der Werkstatt des Hans Herbst tätig geworden.<sup>14</sup> So spekulativ diese Annahme mit Blick auf die faktische Überlieferung auch ist, so hat sie doch in der Forschung allgemeine Anerkennung gefunden.

Die Mitarbeit der Holbein-Brüder in der Herbst-Werkstatt wurde damit seit dem späten 19. Jahrhundert auch eine beliebte Option in der problematischen Frage der Zuschreibung der »Leinwand-Passion«. Doch weiterhin blieb umstritten, wer für den Entwurf, wer für die Ausführung einzelner Szenen verantwortlich zu machen sei – neben den Holbein-Brüdern wurden nun Hans Herbst oder weitere, unbekannte Mitarbeiter seiner Werkstatt genannt. Selbst als François Maurer die fünf Leinwandbilder mit einer ursprünglich 16 »Stücke« umfassenden Passionsfolge in Zusammenhang bringen wollte, die der urkundlichen Überlieferung zufolge Hans Dyg im Jahre 1516 für den Lettner der Baseler Peterskirche ausgeführt hatte,<sup>15</sup> blieb der Auftrag sozusagen »in der Familie«: Dyg war Hans Herbsts Schwager, und so glaubte man an der Zuweisung der Geißelung, vielleicht auch des Abendmahls, an den jüngeren Hans bzw. an Ambrosius Holbein festhalten zu können, die in diesem Fall quasi aus hilfswiese an dem Großprojekt des Schwagers ihres Meisters mitgearbeitet haben sollten.

Die Gleichsetzung der erhaltenen Bilder der »Leinwand-Passion« mit Hans Dygs Zyklus für die Peterskirche ist freilich ebenso hypothetisch wie die Annahme der Gesellentätigkeit von Ambrosius und Hans Holbein bei Herbst, und so überrascht es nicht, daß es auch weiterhin Anhänger einer Zuschreibung der gesamten Gemäldefolge (oder zumindest von Teilen davon) an Hans Holbein d. J. gab. So plädierte Christian Müller bei Abendmahl und Geißelung kürzlich erneut für den jüngeren Hans, zumindest was die in der Unterzeichnung dokumentierte Entwurfsphase anbelangt (Abb. 50).<sup>16</sup>

Bis heute ist es der Forschung nicht gelungen, Einvernehmen über die Zuweisung bestimmter Teile der »Leinwand-Passion« an deutlich faßbare, durch ihre Handschrift oder ihren Stil unverwechselbare Künstlerpersönlichkeiten zu erzielen – von einer gesicherten Zuordnung an namentlich bekannte Maler ganz zu schweigen: So viele Autoren, so viele Meinungen.<sup>17</sup> Vor diesem Hintergrund versteht es sich von selbst, daß die »Leinwand-Passion« kein erfolgversprechender Ausgangspunkt für die Identifizierung von »Baseler« Künstlern der Vorreformationszeit sein kann.

## Der »Holbein-Tisch« im Züricher Landesmuseum

Größerer Erfolg bei diesem Bemühen war Lukas Wüthrich mit seiner Neuzuschreibung des sogenannten »Holbein-Tischs« (Tafel 12)<sup>18</sup> an Hans Herbst beschieden. Die bemalte Tischplatte, heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, ist auf das Jahr 1515 datiert und mit dem Allianzwapen der Baseler Familien Baer und Brunner versehen, was die Identifikation der Auftraggeber und die Bestimmung der Entstehungsumstände ermöglicht hat. Der erst seit kurzem mit Barbara Brunner verheiratete Baseler Kaufmann Hans Baer verließ bereits am 25. Juni als Fähnrich des zweiten Kontingents der für Oberitalien bestimmten Truppen seine Vaterstadt. Nur wenig später, am 13./14. September 1515, fiel er in der Schlacht von Marignano. Angesichts der scheinbar burleskheiteren Thematik erschien fast allen Autoren, die sich mit dem »Holbein-Tisch« ausführlicher beschäftigt haben, seine Entstehung im Zusammenhang mit der Eheschließung des jungen Paares, sicher aber vor Baers Tod, als wahrscheinlich.<sup>19</sup>



50 Hans Holbein d. J. (?), Geißelung Christi, Infrarot-Befund, Ausschnitt, Basel, Kunstmuseum



Das bemalte Tischblatt zeigt in der Mitte mehr als 120 Gebrauchsgegenstände, die – augentäuschend wiedergegeben – in raffinierter Weise mit zwei in der profanen Kunst des Spätmittelalters weitverbreiteten Bildmotiven kombiniert sind: Auf der einen Seite sitzt »Niemand« (St. Nemo) inmitten zerbrochener Gegenstände, vor seinem Mund ein Schloß, so daß er nicht verraten kann, wer den Schaden angerichtet hat. Auf der anderen Seite wird ein schlafender Krämer von einer Affenschar ausgeraubt, so daß die über die Tischplatte verstreuten Objekte auch als seine von den Affen achtlos weggeworfene Handelsware betrachtet werden kann. Den Mittelteil der Tischplatte umgeben allseits vier trapezförmige Bildfelder mit Jagd- und Turnierszenen. Auf amüsante und zugleich zeitkritische Weise wird hier etwa die Vogeljagd mit dem »Mädchenfang« durch einen Mönch kombiniert.

Der »Holbein-Tisch« wird erstmals im Jahr 1633 urkundlich faßbar, als ihn der aus Bern stammende Maler Hans Jacob Dünz d. J. (1603–68) der Burger-Bibliothek in Zürich zum Geschenk machte. Er galt schon zu diesem Zeitpunkt als Werk Hans Holbeins. Als solches wird er auch von Joachim von Sandrart erwähnt, der erstmals auf den Brief, »... worauf Holbeins Name geschrieben«, aufmerksam machte.<sup>20</sup> So las denn auch Friedrich Salomon Vögelin die auf dem Papiersiegel und dem Petschaft angebrachte Signatur »... ganz deutlich« als »HANS HO...« bzw. als »HH«, als er das zuvor in Vergessenheit geratene Tischblatt im Jahre 1870 »wiederentdeckte«.<sup>21</sup> Vögelin ergänzte die Signatur zu »Hans Holbein«, obwohl ihm durchaus bewußt war, daß die (zudem nur schlecht erhaltene) Malerei des »Holbein-Tischs« mit keinem anderen Holbein zugeschriebenen Werk vergleichbar ist.

Bis zur Mitte der 1960er Jahre sollte die Autorschaft des jungen Hans Holbein nicht in Frage gestellt werden. Dank seiner Datierung ins Jahr

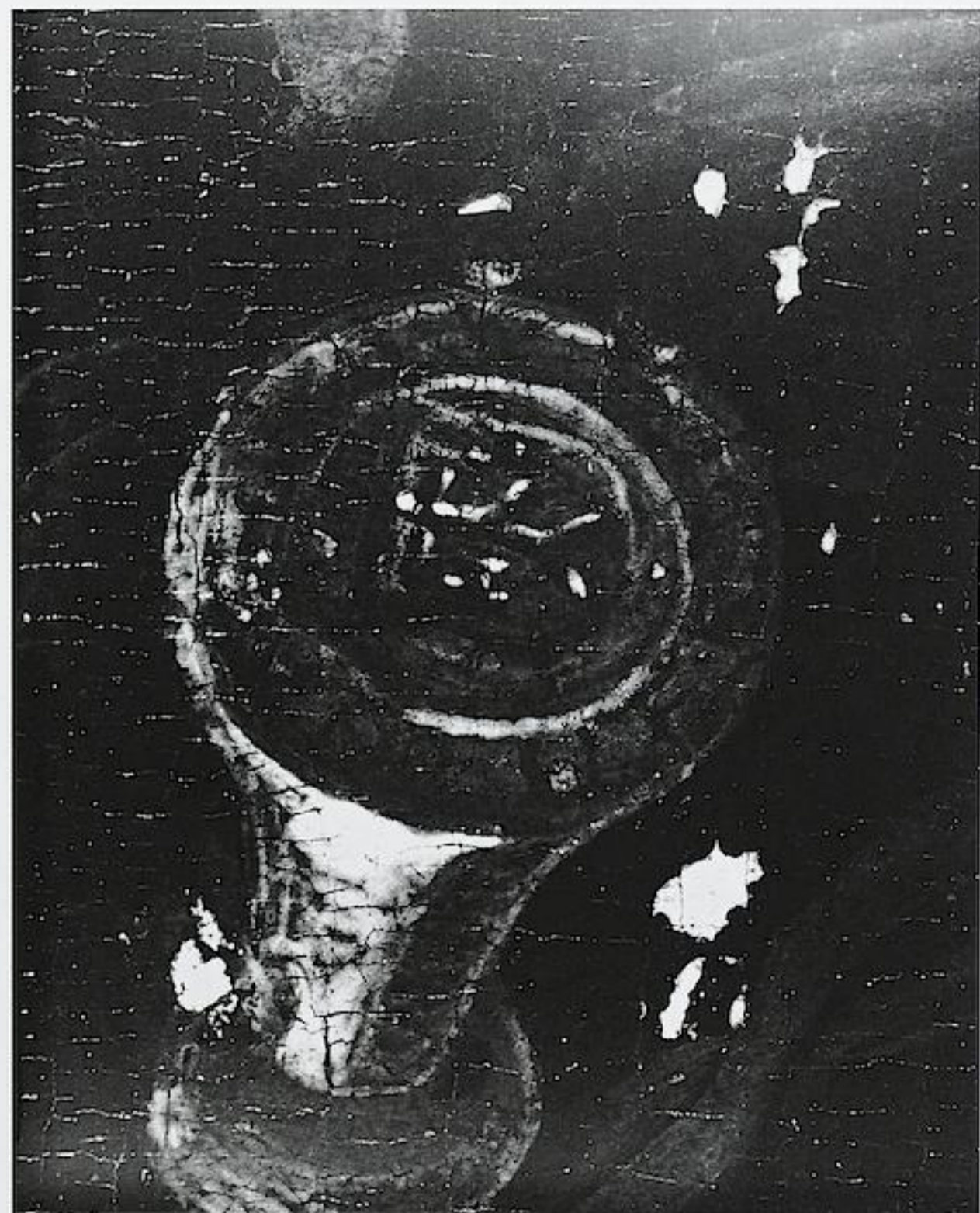
1515 galt der Züricher Tisch sogar als dessen früheste erhaltene Arbeit, die seine Anwesenheit in Basel schon im Frühjahr 1515 belegen konnte. Diese Annahme geriet erst ins Wanken, als Wüthrich die Inschriften erstmals kritisch prüfte. Auf Grund der neuen Lesung der Signatur als »HANS HERBST XVC XV« schrieb er die Malerei des Tischblatts nunmehr Holbein ab und statt dessen Herbst zu (Abb. 51–52).<sup>22</sup> In dieser Meinung ist ihm die überwiegende Mehrzahl der Autoren, die sich nachfolgend mit dem »Holbein-Tisch« beschäftigt haben, gefolgt – was Herbsts Signatur trägt, muß auch von Herbst ausgeführt worden sein.<sup>23</sup>

Doch Wüthrichs Überlegungen in der Zuschreibungsfrage der Tischplatte waren deutlich differenzierter, zumindest aber widersprüchlicher, als die einfache Schlußfolgerung jener Kunsthistoriker, die sich anschließend auf ihn bezogen haben.<sup>24</sup> So hatte er schon im Jahr 1969 erwogen:

»In Kenntnis dieser Signaturen muss man sich zur Ansicht bequemen, dass Herbst und nicht Holbein der Maler dieses Kunstwerks war, es sei denn, dass man sich zur folgenden Interpretation entschliesst, die zwar möglich, aber nicht wahrscheinlich ist: Der im Frühjahr 1515 17jährige und soeben aus Augsburg nach Basel gekommene Holbein fand – zusammen mit seinem Bruder Ambros – beim Maler Hans Herbst Unterkunft und Arbeit und musste diesem, vielleicht während seiner Abwesenheit in Oberitalien [Herbst ging am 10. Mai 1515 mit einem Baseler Truppenkontingent nach Italien; JS], die Baersche Tischplatte malen. Er setzt während der Arbeit zweimal seines Meisters Namen hin, weil er als noch namenloser Geselle keine Berechtigung zu einer eigenen Signatur hatte. Wenn dem so wäre, so müsste die Arbeit einigermassen in der Manier des Meisters ausgeführt worden sein. Eine sehr enge Artverwandtschaft zwischen Meister und Geselle scheint aber nicht bestanden zu haben.«<sup>25</sup>



51 Hans Herbst, »Holbein-Tisch«, Signatur-Detail, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



52 Hans Herbst, »Holbein-Tisch«, Signatur-Detail, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum

Hier aber liegt das Problem: Die Voraussetzung für Feststellung oder Ausschluß einer »Artverwandtschaft zwischen Meister und Geselle« wäre die Kenntnis des Stils und der Handschrift sowohl von Hans Herbst als auch vom jüngeren Hans oder von Ambrosius Holbein zur Entstehungszeit des Züricher Tischblatts. Hierfür freilich gibt es kaum Anhaltspunkte.

Der Sachverhalt wird indes noch komplizierter, gibt es doch Wüthrichs eigenen Beobachtungen zufolge deutlich erkennbare qualitative Unterschiede in der Ausführung des »Holbein-Tischs«:

»... der Vogelfang (ist) kompositionell und auch in Details der schwächste Teil der Malerei..., das Turnier (setzt) sich von den übrigen Partien als qualitativ besser – zumindest in einzelnen Figurengruppen – ab... Als Glanzpunkte der Tischplattenmalerei treten die Musikanten in den Ecken in Erscheinung (sowohl die Reitermusik links als auch Trommler und Pfeifer rechts), noch mehr die tanzenden Schalksnarren, die die Tjostierenden anfeuern. Die gelöste Beschwingtheit ihrer Bewegungen, die differenzierten Körperhaltungen, das Flattern ihrer Bänder scheinen im Vergleich zu den schwer schreitenden Figuren, die als typisch herbstisch deklariert wurden, eine wesentlich andere künstlerische Gestaltung zu offenbaren. Man könnte auch die vorderste Frau im Zug der vornehmen Fischergesellschaft (die, welche den Arm hochreckt) und die in den Vogelherd fliegende Jungfrau neben weiteren Fischerinnen und Fischern dazurechnen. Eine Hand, die lockerer und unbeschwerter arbeitete, scheint hier am Werk gewesen zu sein.«<sup>26</sup>

Sein Versuch, diese Hand zu identifizieren, die ihm qualitativ den »typisch herbstischen« Partien überlegen dünkte, führte Wüthrich zu höchst widersprüchlichen Schlußfolgerungen.<sup>27</sup> Zunächst wollte er sie doch wieder mit einem Holbein, diesmal eher mit Ambrosius denn mit Hans, in Verbindung bringen. Als Bezugspunkt diente ihm dabei ein Teil der Illustrationen zu dem heute im Baseler Kupferstichkabinett bewahrten Exemplar des »Lobs der Torheit« des Erasmus von Rotterdam.<sup>28</sup> Traditionell allein Hans Holbein d. J. zugewiesen, sieht die jüngere Forschung nunmehr drei oder vier Hände am Werk – die des jüngeren Hans (dem der Löwenanteil der Zeichnungen gegeben wird), die seines Bruders Ambrosius und die von einem, vielleicht auch zwei, nicht näher identifizierten Zeichnern.<sup>29</sup>

In Anlehnung an Hans Kogler glaubte nun Wüthrich, in den Randzeichnungen, die er der »dritten Hand« zuweisen wollte, Arbeiten von Hans Herbst erkennen zu dürfen.<sup>30</sup> Zugleich ergab sich für ihn im Vergleich mit den der »ersten Hand« zugeordneten Zeichnungen die Zuweisung der »unherbstischen« Figuren des »Holbein-Tischs« an Ambrosius Holbein. Doch erwog Wüthrich auch die Möglichkeit, der Mitarbeiter am »Holbein-Tisch« könne auch ein anonymes Geselle der Herbst-Werkstatt gewesen sein, »... der uns aber bisher unbekannt geblieben ist und es wegen des Fehlens anderer Werke wohl auch bleiben wird...«<sup>31</sup> – deutlicher hätte man das Zuschreibungsdilemma kaum auf den Punkt bringen können. Welches Fazit läßt sich also ziehen? Man wird mit Wüthrich davon ausgehen können, daß der »Holbein-Tisch« in der Werkstatt des Hans Herbst entstanden ist. Die bloße Signatur wird indes kaum ausreichen, Herbsts alleinige Ausführung der Malerei zu sichern; hiergegen sprechen schon die von Wüthrich selbst hervorgehobenen handschriftlichen und stilistischen Unterschiede innerhalb der Malerei des Tischblatts. Doch eben diese Unterschiede lassen in Ermangelung von Vergleichsstücken, die ihrerseits eindeutig zuzuschreiben sind, keine sichere Identifizierung des oder der ausführenden Maler zu.

Selbst die bis dahin als gesichert geltende Feindatierung des »Holbein-Tischs« ist (mitsamt der gerade erst von Wüthrich etablierten Herbst-Autorschaft) in jüngerer Zeit in Frage gestellt worden. Hatte seit Vögelin Einvernehmen darüber bestanden, die Entstehung der Tischplatte vor Baers Abzug mit den Baseler Truppen am 25. Juni 1515 anzunehmen, so schien es seit Wüthrichs Neuzuschreibung an Herbst notwendig, den *terminus ante quem* gar auf den 10. Mai vorzuverlegen, als dieser nach Italien abrückte. Dem widersprach Rudolf Schnyder,<sup>32</sup> sah er doch abweichend von der gesamten früheren Forschung im Bildprogramm des Züricher Tisches nicht etwa eine heitere Burleske, geeignet, der jungen Ehefrau die Zeit bis zur siegreichen Rückkehr ihres Gatten zu vertreiben, sondern ein Erinnerungszeichen an den gewaltsamen Tod Baers und das Schicksal seiner jungen Witwe:

»Ein versiegelter Brief führt sofort zur Frage: Für wen ist er? Und was steht wohl drin? Die Antwort liegt nahe, dass es sich um eine Nachricht handeln muss, welche mit... Hans Bär und mit Barbara Brunner etwas zu tun hat. Und da der Brief als weissflächiges Trompe-l'œil im Kartenspiel mit der auf der Seite des Manneswappens verdeckten Schiltkarte und dem auf Seiten der Frau zerrissenen Rosen-König sein korrespondierendes Gegenstück hat, meine ich, dass es hier einen inhaltlichen Bezug geben muss, der eine... Botschaft enthält, die nichts Gutes heisst. Eine direkte Bestätigung der angedeuteten, schlechten Nachricht erhält der Betrachter, wenn er sich den unmittelbar über dem Wappenmedaillon abgebildeten Gegenständen zuwendet. Dem Wappen zugeordnet findet er hier Objekte aus der fragmentierten Welt des Nemo. Über dem Medaillon hängt ein langer Bratspiess mit abgebrochener Spitze als ein geknickter Stab..., links davon, auf der Seite des Mannes, zwei gestürzte Gefässe, eine Beisszange und ein zerbrochenes Schwert, rechts, auf seiten der Frau, ein Xylophon mit einem kaputten Schlagstab und eine Geige mit fehlender Saite. Dass das Wappen des Ehepaars unter solchen Zeichen erscheint, kann nicht Glück bedeuten... Die hier gesprochene Zeichensprache ist vielmehr unerbittlich klar: Sie sagt, dass die Verbindung von Mann und Frau getrennt, der Mann tot, die Frau allein in Trauer zurückgeblieben ist...«<sup>33</sup>

Seine Neudatierung des »Holbein-Tischs« gegen Ende 1515 ließ Schnyder erneut die Möglichkeit der Ausführung durch die Holbein-Brüder erörtern, denen Hans Herbst vielleicht als Werkstattleiter den Auftrag zur Ausführung übertragen hatte:<sup>34</sup>

»Nach der Entdeckung des Namens von Hans Herbst auf Petschaft und Papiersiegel der Trompe-l'œil-Malerei des Tischblatts muss die Tafel in der Werkstatt Herbsts entstanden sein. Haben hier Petschaft und Papiersiegel aber wirklich die Bedeutung einer Autorschaft und Eigenhändigkeit bezeugenden Signatur? Oder sind sie nicht vielmehr im Sinne des Trompe-l'œil ganz als das zu verstehen, als was sie erscheinen und was sie uns sagen: dass nämlich der hier liegende Brief eine Botschaft enthält, die Hans Herbst geschrieben, gesiegelt und gesandt hat? Antwort auf die Frage nach dem Inhalt des Schreibens gibt wohl der Tisch selbst mit seinen das Leben eines Verstorbenen reflektierenden Bildzeichen. Einen Brief mit der Nachricht vom Tod des Hans Bär muss es gegeben haben. Sein Verfasser muss ein Mann gewesen sein, der Marignano miterlebt hat und der Familie des in der Schlacht Gefallenen nahestand. Für Hans Herbst trifft das zu; denn nebst dem Zeugnis, das der Tisch selbst darstellt, gab es hier eine verwandtschaftliche Bindung: Herbsts Frau war gleich wie die früh verstorbene Mutter des Hans Bär eine Lupfried von Thann.

Wie lange es gedauert hat, bis der Tisch in Auftrag gegeben wurde, und wie viel Zeit es dann brauchte, bis er gemalt war: Wie immer man hier rechnet, rückt seine Fertigstellung in unmittelbare Nähe der Ende 1515 entstandenen Randzeichnungen zum ›Lob der Torheit‹, der ersten Arbeit, in der man die Hände von Hans und Ambrosius Holbein in Basel am Werk sieht. Waren nicht doch die gleichen Hände auch bei den Male-  
reien unseres Tisches entscheidend mit im Spiel?<sup>35</sup>

Angesichts der Überlieferungssituation scheint diese Frage kaum schlüssig zu beantworten zu sein; doch selbst wenn man an Herbsts alleiniger Verantwortung für den »Holbein-Tisch« festhalten will, so ist er ein höchst problematischer Ausgangspunkt für die Suche nach weiteren Werken derselben Hand.<sup>36</sup> Zum einen ist seine maltechnische Gestaltung höchst ausgefallen: Um die augentäuschende Illusion einer bemalten Tischplatte aus Schiefer hervorzurufen, sind die Figuren unter Einsatz von sehr viel Bleiweiß auf eine durchgehende schwarze Farbschicht gemalt (und nicht, wie sonst üblich, aus dieser ausgespart und direkt auf die weiße, das Licht reflektierende Grundierung plaziert). Zum andern ist das Erscheinungsbild der Malerei durch deren sehr schlechten Erhaltungszustand massiv beeinträchtigt: Die Malschicht ist nicht nur berieben und zerkratzt, sie hat zusätzlich durch die Restaurierung nach der »Wiederentdeckung« im Jahre 1870 gelitten, als zur Regeneration des trübe gewordenen Firnis' das »Pettenkofer-Verfahren« zum Einsatz kam. Hierbei wurde die Firnis- und Farbschicht durch Lösemittel so stark angeweicht, daß die Farbschicht an vielen Stellen durch das Craquelé nach oben gepreßt worden ist und wulstartig auf dem Firnis liegt.<sup>37</sup>

## Die Standesscheiben aus dem Baseler Rathaus

Der »Holbein-Tisch« steht indes nicht vollkommen isoliert. Seine Erzählfreude verbindet diese Arbeit mit einem weiteren Werk der Baseler Malerei, das angesichts seiner Entstehung bereits im Jahre 1514 gleichfalls für Hans Holbein d. J. ausscheidet und das in der Diskussion um den »Holbein-Tisch« bislang nur wenig Beachtung gefunden hat. Es handelt sich um die Reste von drei Standesscheiben, die Antoni Glaser (um 1480/85–1551)<sup>38</sup> der urkundlichen Überlieferung zufolge für die hintere

Ratsstube des Baseler Rathauses lieferte, und die sich heute im dortigen Historischen Museum befinden.<sup>39</sup> Die erhaltenen Hauptstücke dieser Standesscheiben zeigen jeweils das Baseler Stadtwappen mit dem Baselstab in der Obhut von je zwei Wappenhaltern – Engeln, Basilisken und wilden Männern. Eine vierte Scheibe mit zwei Löwen als Wappenhaltern ist bloß durch eine Zeichnungskopie des Emanuel Büchel aus dem Jahre 1767 bekannt.<sup>40</sup> Von den Oberstücken sind nur zwei erhalten geblieben, das der Engelscheibe mit einer Darstellung aus der Herkinbald-Legende zur Gänze, das der Löwenscheibe lediglich mit einem Fragment der Trunkenheit Noahs.<sup>41</sup>

Diese vier Standesscheiben hatten, ähnlich wie später Holbeins Gemälde im Großratssaal, die Funktion von »Gerechtigkeitsbildern«, wie vor allem die erzählenden Darstellungen der Oberscheiben mit ihren Schriftbändern erkennen lassen: »vo[r] dem recht mit wich« bei Herkinbald, »ho[e]r ouch des andre[n] stim« bei Noah. Die Herkinbald-Legende ist als Mahnung zur Beachtung des Rechts besonders eindrücklich (und wohl deshalb auch gern dargestellt worden, man denke nur an Rogier van der Weydens verlorene Tafeln für das Brüsseler Rathaus):<sup>42</sup> Der auf dem Sterbebett liegende Herkinbald erfährt von der Vergewaltigung eines jungen Mädchens durch seinen eigenen Neffen. Er verurteilt ihn zum Tod, muß aber feststellen, daß sein Befehl nicht ausgeführt wird. So schneidet er seinem Neffen, als dieser ihn besucht, eigenhändig die Gurgel durch, um der Gerechtigkeit Genüge zu tun. Der wenig später bei Herkinbald eintreffende Priester, der ihm das Sterbesakrament spenden soll, verweigert dies angesichts der Reuelosigkeit des Sterbenden ob seiner Bluttat. Nachdem der Priester gegangen ist, ruft Herkinbald ihn zurück und fordert ihn auf, nach der Hostie im Verschgefäß zu sehen. Wie der Priester feststellen muß, ist sie verschwunden. Als Herkinbald daraufhin seinen Mund öffnet, sieht der Priester, daß dieser die Hostie auf wunderbare Weise erhalten hat und preist die Gerechtigkeit Gottes, die sich in Herkinbalds Tat und dem anschließenden Hostienwunder gezeigt hat.<sup>43</sup>

Glaser's Scheibe stellt das Geschehen im Oberstück der Standesscheibe mit den Engeln über einem gemalten Rundbogen dar (Abb. 53). Die Zwickel füllt er links mit dem Krankenzimmer des Herkinbald, rechts mit der Prozession des Priesters mit dem Viaticum. Die Szene der Ermor-



53 Antoni Glaser, Herkinbald-Legende, Oberstück einer Standesscheibe für das Baseler Rathaus, Basel, Historisches Museum



54 Antoni Glaser, Trunkenheit Noahs, Oberstück einer Standesscheibe für das Baseler Rathaus, Basel, Historisches Museum

derung des Neffen nimmt nicht ganz so viel Platz ein wie der Versehgang, so daß das Schriftband leicht aus der Mitte nach links verrutscht erscheint. Seine dekorativ eingerollten Enden umschlingen gar ein Bein des sich im Todeskampf am Boden windenden Opfers von Herkinbalds Gerechtigkeitssinn. Mit einer Hand das Bettgestell umklammernd, mit der anderen kraftlos über den Rundbogen der Bildbegrenzung hinausgreifend, negiert die Figur des gemordeten Neffen die sonst genau beachtete Bildfläche. Der greise Herkinbald muß offenbar die letzten Kräfte für seine Vergeltungstat mobilisieren – in den Kissen halb aufgerichtet, hat er mit der Linken den Haarschopf seines unglücklichen Neffen ergriffen, während er mit der Rechten das Messer führt; mit seinem linken Bein hat er sich dabei so abrupt abgestützt, daß die Bettdecke heruntergeglitten ist. Von links kommt eine Frau heran, die den Bettvorhang beiseitegeschoben hat, um das grausige Geschehen verfolgen zu können. Die rechte Hälfte der Oberscheibe füllt der Versehgang: Er wird von einem Meßdiener angeführt, der eine Schelle schwingt und ein großes Windlicht trägt. Ihm folgt ein älterer bärtiger Mann, der eine Stablaterne hält und der sich zu einem Priester umwendet. Letzterer ist an seiner Tracht – Birett und Almucia – als Chorherr zu erkennen und trägt das ziboriumartige Versehgefäß mit der Hostie darin. Den Zug beschließt ein bürgerlich gekleideter Mann mit Schlapput.

Noahs Trunkenheit wird in 1. Mose 9,21–23 geschildert. Durch die ungewohnte Wirkung des erstmals von ihm gekosteten Weins seiner Sinne beraubt, liegt Noah trunken am Boden; durch seine unkoordinierten Bewegungen hat er sich selbst entblößt (Abb. 54). Von seinem Sohn Cham entdeckt, erzählt dieser es seinen Brüdern Sem und Japhet. Sie eilen herbei, um ihren nackten Vater zu bedecken, ohne wie zuvor Cham seine Blöße zu betrachten. Dafür wird Noah beide später segnen, während er Chams Nachkommen verflucht. Im Kontext der Gerechtigkeits-thematik steht diese Darstellung recht isoliert; üblicherweise wird Noahs Trunkenheit und Verspottung typologisch auf die Passion Christi bezogen.<sup>44</sup> Von dieser Oberscheibe ist lediglich ein Teil erhalten geblieben: Zu Seiten des Schriftbandes erscheinen zwei der Söhne Noahs. Während der dem Vater, von dem nicht viel mehr erhalten geblieben ist als die Beine mit den Stulpenstiefeln, am nächsten stehende Sohn mit der Rechten seine Augen beschirmt, scheint er mit der Rechten dessen Nacktheit bedecken zu wollen. In der rechten Figur ist wohl Cham zu erkennen, der weitere – gleichfalls verlorene – Figuren ostentativ auf Noahs schmähhlichen Zustand hinweist. Hatte die Bewegung des verschlungenen Schriftbandes in der Herkinbald-Legende den konvulsivisch zuckenden

Körper des gemordeten Neffen paraphrasiert, so wirkt das Schriftband in der Noah-Darstellung wie eine überdimensionierte Sprechblase, die das verwerfliche Bemühen eines der Söhne verdeutlicht, den Betrachter auf den trunkenen Vater aufmerksam zu machen.

Durch die Besonderheiten der jeweils gewählten Maltechnik ähneln sich die Standesscheiben und der »Holbein-Tisch« in ihrer ästhetischen Erscheinung auf verblüffende Weise: Sparte der Glasmaler aus seiner Schwarzlotbemalung des Weißglases die Figuren entweder von vornher-ein aus oder kratzte er Details aus dem Schwarz mit einem spitzen Gegenstand nachträglich aus, um schließlich mit Silbergelb einige koloristische Akzente zu setzen, so imitiert der »Holbein-Tisch« eine bemalte Schieferplatte und kommt damit dem Eindruck der Glasmalerei doch zugleich sehr nahe. Um den gewünschten Effekt zu erzielen, ist die Malerei (in krassem Gegensatz zum sonst üblichen Vorgehen eines Tafelmalers) hier auf einer durchgehenden schwarzen Farbschicht ausgeführt. Um den hierauf gesetzten Motiven genügend Deck- und Leuchtkraft zu geben, mußten sie mit einem sehr hohen Anteil an Bleiweiß ausgemischt werden. Da die Malerei andererseits den schwarzen Grund zur Abschattierung ihrer Motive nutzt, die vielfach bleiweißgeladene Lichtkanten aufweisen, ähnelt das Ergebnis den mehr oder minder stark ausgekratzten Schwarzlotpartien der Glasmalerei.

Vor allem aber verbindet die unbändige Erzähllust, mit der die kompakten, dabei aber erstaunlich beweglichen Figürchen agieren, die Scheibenfragmente mit der Züricher Tischplatte. Man vergleiche etwa die Zuschauerin bei der Ermordung des Herkinbald-Neffen mit der Falknerin der Vogelbeize, die heftig bewegten Protagonisten der Herkinbald-Mordszene mit den stürzenden Rittern des Turniers, die Prozession des Versehgangs mit dem Zug der Frauen und Fischer in der Darstellung des Fischfangs oder den rechten der beiden Söhne Noahs mit dem tanzenden Schalksnarren der Turnierszene. Angesichts dieser engen Verwandtschaft hatte bereits Fritz Gysin den Entwurf der Baseler Standesscheiben Hans Herbst zugeschrieben.<sup>45</sup> Dieser Vorschlag ist durch die Entdeckung der Zahlungsbelege für die Glasmalereien an Antoni Glaser nicht widerlegt,<sup>46</sup> arbeitete Glaser doch nachweislich vielfach nach Entwürfen von anderer Hand. Charakteristischerweise unterscheiden sich denn auch die von Glaser 1519/20 für den Großratssaal gelieferten Standesscheiben, die er selbst entworfen hatte, deutlich von den fünf Jahre zuvor entstandenen.<sup>47</sup> So stehen wir offenbar bei den Glasmalereien wie beim »Holbein-Tisch« vor Werken Herbsts, die durch die Intervention einer anderen Hand gekennzeichnet sind – bei den Standesscheiben durch die Ausführung des Entwurfs durch Glaser, beim bemalten Tischblatt durch Mitarbeit eines Werkstattangehörigen.

## Die Karlsruher Kreuztragung

Neben der »Leinwand-Passion« und dem »Holbein-Tisch« ist noch ein drittes Werk wiederholt – aber irrig – für Hans Holbein d. J., gelegentlich indes auch für Hans Herbst, in Anspruch genommen worden. Es handelt sich dabei um eine große, querformatige Tafel in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe (Tafel 13–14),<sup>48</sup> die beidseitig bemalt ist. Während die eine Seite die Kreuztragung Christi zeigt, ist die andere Seite mit der Darstellung der Dornenkrönung durch die Spuren einer brutalen Parkettierung entstellt.<sup>49</sup> Das Format und die nachträgliche Beschneidung des Bildträgers an beiden Seiten und der Unterkante machen ebenso wie die Themenauswahl deutlich, daß es sich bei der Karlsruher Tafel nur um das



55 Hans Herbst, Monogramm und Datierung im heutigen Erhaltungszustand, Ausschnitt aus der Kreuztragung Christi, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

Fragment eines größeren Ensembles handeln kann, vielleicht um den Flügel eines Wandelaltars.

Die Gemäldetafel stammt aus Basel; als alter Sammlungsbestand der Markgrafen von Baden-Durlach befand sie sich bis 1773 im dortigen Markgräfler Hof. In dem im Jahre 1736 angelegten Sammlungsinventar Markgraf Friedrichs VI. (1617–1677) wurde sie als »Die ausführung Christi! Zum Creuz, auch Vom Hohlbein« geführt.<sup>50</sup> Diese Zuschreibung dürfte sich auf das Monogramm »HH« gestützt haben, das über der Jahreszahl »1515« auf einem Steinquader des Stadttors oberhalb der Mutter Gottes erscheint (Abb. 55). Nach der Mitte des 19. Jahrhunderts geriet das Bild ins Visier der Holbein-Forschung, die sich indes über seine Einordnung nicht einigen konnte: Der ältere und der jüngere Hans Holbein wurden als Schöpfer der Kreuztragung vorgeschlagen, ebenso eine »...gemeinsame Werkstatt der Holbein-Brüder in den frühen Basler Jahren«, aber auch ein anonymer, »...weit schwächerer Meister«. Als Arbeiten, die als Vergleichsstücke diese jeweiligen Zuschreibungen belegen sollten, wurden vor allem zwei Werke angeführt – die Baseler »Leinwand-Passion« und der Züricher »Holbein-Tisch«.<sup>51</sup>

Hinsichtlich des Vergleichs mit der »Leinwand-Passion« dürfte es nicht überraschen, daß seit dem frühen 20. Jahrhundert auch der Name Hans Herbst für die Karlsruher Kreuztragung ins Gespräch gekommen ist. So hielt erstmals Hans Kogler im Jahre 1923 »...unter stetem Vergleich mit dem [für Hans Holbein d. J.; JS] ganz sicheren Züricher Tisch und mit den frühesten Holzschnitten die Karlsruher Kreuztragung überhaupt für kein Holbeinsches Werk, sondern für das Gemälde eines weniger geschmackvollen Malers von schwererer Hand, gleichzeitig aber von sehr starkem Temperament und einer die Fähigkeiten eines knapp 18jährigen Anfängers weit überragenden Erfahrung im Disponieren der Massen einer Komposition, und zwar für das Werk gerade des Meisters, der dem jungen Holbein wichtige Impulse in Basel gegeben hat. Da die Kreuztra-



56 Pause der erhaltenen Originalpartien von Monogramm und Datierung der Karlsruher Kreuztragung

gung wahrscheinlich aus Basel stammt und mit der für echt befundenen Signatur HH 1515 bezeichnet ist, so gibt sie für die Herbst-Hypothese einen guten Boden.«<sup>52</sup>

Seither wogt der Streit der Zuschreibungen vor allem zwischen Hans Herbst und dem jüngeren Hans Holbein; darüber hinaus wurde allerdings auch für eine Zusammenarbeit von Herbst und Hans Holbein d. J.,<sup>53</sup> für Ambrosius Holbein in der Herbst-Werkstatt,<sup>54</sup> für einen »Augsburgischen Meister H. H.«<sup>55</sup> oder für eine »...sehr mittelmäßige Kraft... der oberrheinischen Schule«<sup>56</sup> plädiert.

Gegenüber der monogrammierten und datierten Kreuztragung wurde die Dornenkrönung auf der Gegenseite der Tafel (Tafel 14) kaum einer näheren Betrachtung gewürdigt. Heinrich Alfred Schmid charakterisierte die Szene noch 1892 als »...flott, aber roh gemalte« Arbeit Hans Holbeins d. J.,<sup>57</sup> später wollte er in ihr nur einen unbekanntem Mitgesellen Holbeins in der Herbst-Werkstatt sehen, und in dieser Einschätzung sollten ihm die wenigen Autoren folgen, die sich mit dieser Darstellung überhaupt näher auseinandergesetzt haben.<sup>58</sup>

Ähnlich wie beim »Holbein-Tisch« spielen natürlich auch in der dornigen Zuschreibungsfrage der Karlsruher Kreuztragung das Monogramm und die Jahreszahl eine wichtige Rolle. Beide sind mehrfach Gegenstand eingehender Untersuchungen gewesen, zuletzt im Jahre 1987 durch die Karlsruher Restauratorin Babette Hartweg.<sup>59</sup> War man bis dahin von der Ursprünglichkeit von Signatur und Datierung (zumindest der ersten drei Ziffern) ausgegangen, so kamen nun auf Grund des gemäldetechnologischen Befundes Zweifel auf:

»Auflicht: (vgl. Pause [Abb. 56]) Die Buchstaben und Zahlen sind nur gedünnt und unvollständig erhalten. Von einer letzten Zahl sind kaum noch Reste vorhanden, eine 5 steht dort jedenfalls nicht lesbar. Nach Buchstaben und Jahreszahl stehen keine Punkte.

Mikroskop: Signatur ist in rotbrauner Lasurfarbe auf die sonst opake Malerei gesetzt. In derselben Farbe sind auch zwei Kreuzungsstellen des Mauerwerks nachgezogen (in der Mitte über der Signatur und links unter ihr). Die Linien haben ein eigenes Netz feiner Schwundrisse, das durch den hohen Bindemittelanteil der Farbe begründet ist.

UV-Untersuchung: Die beschriebenen Partien in rotbrauner Lasurfarbe fluoreszieren im UV-Licht weniger stark als die Originalfarbe (erscheinen etwas dunkler).

Aufgrund dieser Beobachtungen ist die Signatur nicht als original gesichert. Es läßt sich nicht feststellen, zu welchem Zeitpunkt die Bezeichnung aufgebracht wurde (wohl zu einem frühen) und ob mit der Lasur-



57 Hans Herbst, Monogramm und Datierung der Kreuztragung Christi, Infrarot-Befund, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

farbe alte Farbspuren nachgezogen wurden (es sind keine Farbreste eindeutig einer früheren Bezeichnung zuzuweisen).<sup>60</sup>

Stehen wir angesichts dieses Befundes und der widersprüchlichen Forschungslage vor einem ähnlich hoffnungslosen Fall wie bei der »Leinwand-Passion«, wenn es darum geht, einen bestimmten, namentlich bekannten Baseler Maler der Vorreformationszeit als Schöpfer der Karlsruher Kreuztragung zu identifizieren?

Die jüngst durchgeführte Infrarot-Untersuchung der Tafel brachte in dieser Frage unerwartete Ergebnisse, zeigt sie doch die letzte Ziffer der Datierung deutlich erkennbar als »4« (Abb. 57), wobei die gotische Schreibweise dieser Zahl mit den wenigen Resten der erhaltenen Farbschicht präzise übereinstimmt.<sup>61</sup> Dieser Befund spricht nun nachdrücklich für die Authentizität der Datierung »1514«. Würde es sich bei der letzten Ziffer dieser Datumsangabe um eine jüngere Zutat handeln, die in der Absicht angebracht worden wäre, aus einer ursprünglich unbezeichneten Tafel durch nachträgliche Hinzufügung von Monogramm und Datierung ein Holbein-Werk zu machen, so wäre es sehr viel erfolgversprechender gewesen, das Gemälde auf »1515« zu datieren. Als solches wurde die Datierung der Karlsruher Tafel seit Einführung dieses Gemäldes in die Holbein-Forschung ja auch stets gelesen, da man seit der Wiederentdeckung des 1515 datierten »Holbein-Tisches« davon ausging, daß der junge Künstler nicht vor dem Frühjahr 1515 in Basel angekommen war. Seit der Entdeckung der Herbst-Signatur auf dem Züricher Tischblatt wird Holbeins Ankunft in Basel erst im späteren Verlauf des Jahres 1515 vermutet. Doch wie dem auch sei – eine authentische Datierung der aus Basel stammenden Karlsruher Kreuztragung ins Jahr 1514 schließt die Autorschaft des jüngeren Hans Holbein grundsätzlich aus. Ist aber die Datierung »1514« authentisch, so besteht auch kein Grund, an der Zuverlässigkeit des Monogramms »HH« zu zweifeln, das dann nur mehr als Hans Herbst aufgelöst werden kann.

Kommt Herbst aber auch als Autor der Dornenkrönung auf der Gegenseite der Karlsruher Tafel in Frage? Auf den ersten Blick scheint ein Vergleich der spärlichen Malereireste der Dornenkrönung mit der Kreuztragung kaum möglich, handelt es sich bei ersterer doch kaum um mehr als um eine monumentale kolorierte Zeichnung. Anders als bei der »fetten« Malerei der Kreuztragung, die mit vielfältigen Abschattierungen der Farbflächen arbeitet, setzt die Malerei der Dornenkrönung durchwegs auf die graphische Akzentuierung des »mageren« und daher vergleichsweise undifferenzierten Farbauftrags. Doch dieses graphische Lineament stimmt recht gut mit der Unterzeichnung der Kreuztragung überein; man vergleiche etwa die lang ausgezogenen, summarischen Faltenangaben am Umhang Christi oder am Wams des rechten Schergen in der Dornenkrönung (Tafel 14) mit der Unterzeichnung des Gewandes des kreuztragenden Christus und des Umhangs der Veronika (Abb. 58). Darüber hinaus findet sich bei beiden Darstellungen die Freude an tänzerischen Bewegungen, an kühnen, jedoch nicht gänzlich bewältigten Verkürzungen wie bei beiden Figuren unmittelbar hinter den Christusgestalten, an der Gegenüberstellung von frontal bzw. in Rückansicht gegebenen Figuren, die zugleich der Raumschließung dienen, wie bei dem ausschreitenden Landsknecht vorne links und dem Reiter rechts in der Kreuztragung bzw. bei den beiden Schergen zu Seiten des dornengekrönten Christus, ferner an der Wiedergabe zeitgenössischer Landsknechtstracht. Schließlich gleichen sich die etwas plumpen, unsicher zugreifenden Hände und die Gestaltung des Antlitzes Christi. Diese Analogien lassen sicherlich nicht zu, Kreuztragung und Dornenkrönung definitiv ein und derselben Hand zuzuschreiben, doch belegen sie zumindest den engen künstlerischen Zusammenhang der ausführenden Künstler. Bedenkt man, daß die doppelseitig bemalte Tafel der einzig erhaltene Überrest eines größeren Altarwerks sein dürfte, so wird man bei dessen Ausführung mit Blick auf die zeitgenössische Herstellungspraxis ohnehin die Mitarbeit von weiterem Werkstattpersonal erwägen müssen (wofür in diesem Falle angesichts der Datierung auf 1514 die Holbein-Brüder nun definitiv nicht in Frage kommen).

### Das Bildnis eines jungen Mannes im Darmstädter Landesmuseum

Noch ein weiteres Werk läßt sich dank der Erkenntnisse neuer gemälde-technologischer Untersuchungen mit Hans Herbst in Verbindung bringen – das inschriftlich ins Jahr 1515 datierte Bildnis eines unbekannt jungen Mannes im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Tafel 15).<sup>62</sup> Das Gemälde zeigt über einem schmalen weißen Schriftfeld,<sup>63</sup> das die Bezeichnung »H. .15.15. .H.« trägt, in annähernd quadratischem Bildfeld die Büste des ins Dreiviertelprofil nach links gewandten, bartlosen jungen Mannes vor einheitlich hellblauem Hintergrund. Dieses Blau steht in kühnem Kontrast zu dem rosigen Inkarnat, den hellbraunen Haaren und der in karminroten Farbtönen gehaltenen Kleidung, Wams, Rock und Barett. Im Ausschnitt wird der schwarz und goldfarbene bestickte Ziersaum des Hemdes sichtbar, um den Hals schlingt sich eine dünne schwarze Schnur, an der ein Anhänger befestigt sein dürfte, der allerdings im Wams verborgen ist.

Das Bildnis wurde im Jahre 1864 für die Darmstädter Sammlung erworben, angeblich aus Züricher Privatbesitz. Erneut schienen Monogramm und Datierung das Gemälde eindeutig zu bestimmen, und so veröffentlichte es Alfred Woltmann 1866 als Jugendwerk Hans Holbeins

d. J.<sup>64</sup> Doch schon im Folgejahr äußerte sich der große englische Holbein-Kenner des 19. Jahrhunderts, Ralph N. Wornum, sehr viel vorsichtiger: Das Gemälde sei zwar »... possibly by Holbein, but conveys the impression of being somewhat too delicately executed for him for so early a date as 1515.«<sup>65</sup> So erschien nur wenig später auch Woltmann die Zuschreibung des Bildes an den jüngeren oder den älteren Hans Holbein nicht mehr eindeutig entscheidbar.<sup>66</sup> Das Zuschreibungsdilemma verschärfte sich noch, als Albert von Zahn im Jahre 1873 zusätzlich Ambrosius Holbein als möglichen Schöpfer des Darmstädter Bildnisses ins Spiel brachte und Woltmann diese Zuschreibung aufgriff, wobei er konsequenterweise eine nachträgliche Verfälschung des Monogramms von »AH« zu »HH« annehmen wollte.<sup>67</sup>

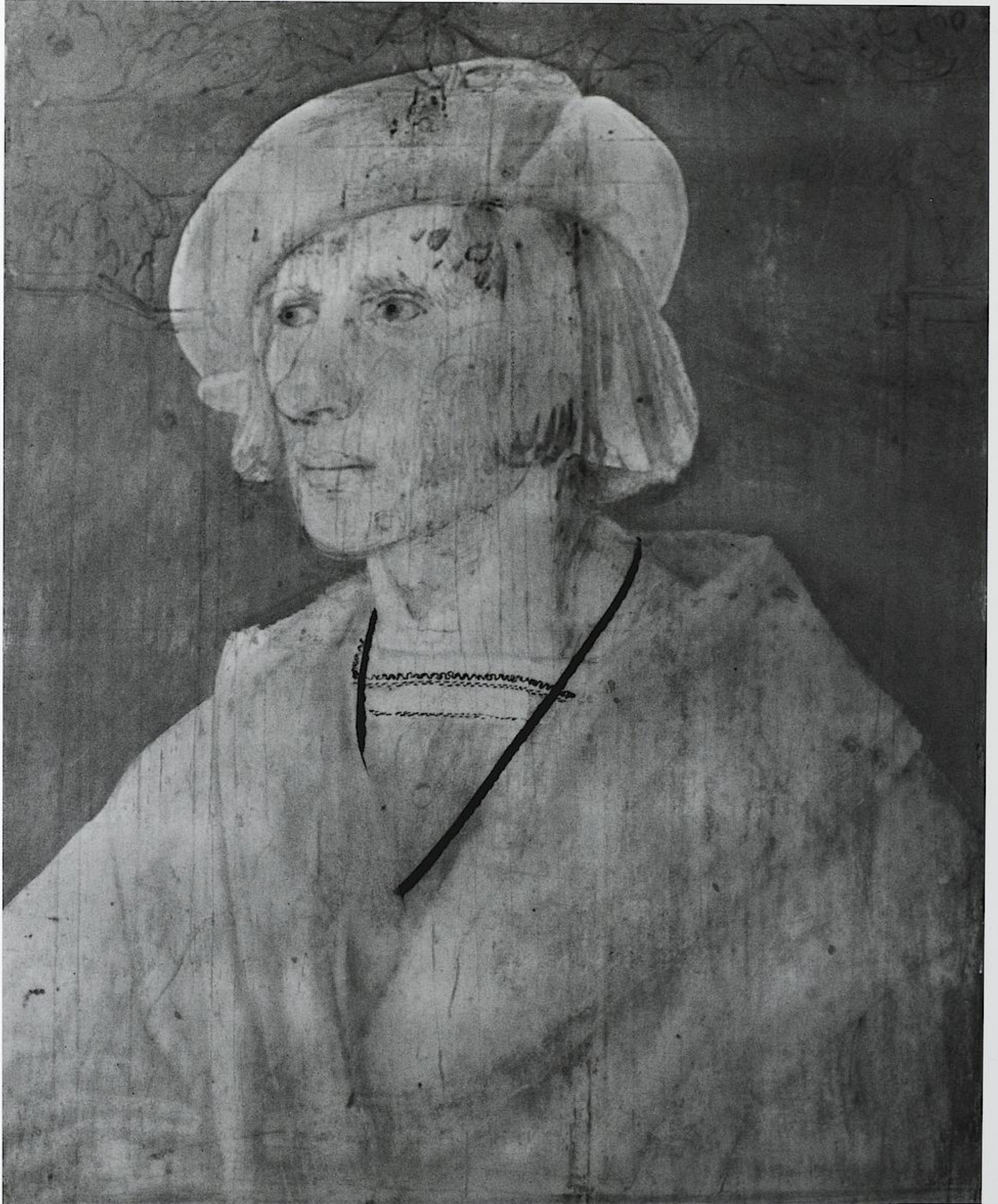
Die Frage der Authentizität des ersten »H« des Monogramms sollte bis heute die Holbein-Forscher entzweien,<sup>68</sup> wobei die Mehrzahl der Autoren zwischen Hans d. J. und Ambrosius Holbein schwankte.<sup>69</sup> Doch auch vereinzelte Anhänger einer Zuschreibung an den älteren Hans Holbein oder an Hans Herbst meldeten sich zu Wort.<sup>70</sup> Tatsächlich zeigt eine nähere Untersuchung des umstrittenen »H«, daß die rechte Haste zwar nachträglich etwas nach links versetzt worden ist, daß aber an der Authentizität des Buchstabens an sich nicht zu zweifeln ist<sup>71</sup> – damit scheidet aber Ambrosius Holbein als Urheber des Darmstädter Jünglingsbildnisses eindeutig aus. Doch just mit einem Porträt, das seit Amerbachs Tagen als eigenhändiges Werk des Ambrosius gilt,<sup>72</sup> ist die Darmstädter Tafel in ihrem ersten Entwurfszustand, der allerdings nur mit

Hilfe der Gemäldetechnologie sichtbar zu machen ist (Abb. 59), aufs engste verwandt: mit dem Bildnis des dunkelhaarigen Knaben im Baseler Kunstmuseum (Tafel 2).<sup>73</sup> Wie bei dieser Arbeit sollte auch das Darmstädter Porträt in seiner allein in der Unterzeichnung dokumentierten Erstfassung den Dargestellten vor einem Architekturprospekt mit seitlichen Pilastern und bekrönendem Architrav mit Blattrankendekor zeigen. Wie beim Baseler Knabenporträt zeigte auch dieser erste Entwurf in Darmstadt den Dargestellten in deutlich kleinerem Maßstab als den schließlich in Farbe ausgeführten Jüngling, ja, es scheint, als sei in der Unterzeichnung eine sehr viel jüngere Person dargestellt! Deren Antlitz wird mit den linearen Angaben für Augen, Nase und Mund im Bereich der Wange und des Halses des rotgekleideten Jünglings sichtbar. Die Proportionen dieses unterzeichneten Gesichts deuten auf einen Knaben, nicht aber auf einen jungen Mann von knapp zwanzig Jahren hin.

Dieses Knabenbildnis ist indes nie über das Stadium der Unterzeichnung hinausgekommen. Der ausführende Künstler verwarf es bereits vor dem ersten farbigen Pinselstrich, wie weitere, etwas höher im Bildgefüge, nämlich im oberen Wangenbereich und in den Haaren des Rotgekleideten, erscheinende Unterzeichnungsangaben belegen. Sie sind jedoch weniger gut ablesbar als die erste Unterzeichnung und daher auch weniger klar zu deuten. Doch auch diese zweite Phase der Bildvorbereitung sollte nicht in die schließlich in Farbe ausgeführte Darstellung eingehen, denn diese folgt einer dritten, gleichfalls ganz linear und wohl mit einem Pinsel ausgeführten Unterzeichnung. Diese überlagert bereits Teile der



58 Hans Herbst, Kreuztragung Christi, Infrarot-Befund, Ausschnitt, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



59 Hans Herbst, Bildnis eines jungen Mannes, Infrarot-Befund, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



Architekturangaben der ersten Bildkonzeption, die konsequenterweise in der heute sichtbaren Farbfassung auch gar nicht mehr erscheinen.<sup>74</sup>

Die Gestaltung der beiden Baseler Knabenbildnisse geht fraglos auf das Vorbild Hans Holbeins d. Ä. zurück, wie ein Blick auf dessen Porträt eines bärtigen, 52jährigen Mannes (Abb. 40) zeigen kann, das aufs Jahr 1513 datiert ist und heute gleichfalls in Basel aufbewahrt wird.<sup>75</sup> Das Bildformat, die Position des Dargestellten im Bildgefüge, die Pilasterrahmung sowie der mit Renaissance-motiven geschmückte Architrav stammen letztlich hierher. Unterschiedlich ist allein die Einfügung der rechten, eine Schriftrolle haltenden Hand, die gerade noch hinter der hohen, tuchbedeckten Brüstung sichtbar wird.

Doch denkt man sich bei dem Bildnis des bärtigen Mannes vom älteren Holbein die Hand weg und setzt man anstelle der Brüstung eine weiße Schriftzone, so kommt man der in der Unterzeichnung dokumentierten Erstfassung des Darmstädter Bildes verblüffend nahe: Zwar zeigte dieses allem Anschein nach einen Knaben und keinen Mann fortgeschrittenen Alters, doch die Proportionsverhältnisse von Bildfläche, Figur und rahmender Architektur entsprechen einander weitgehend. Lediglich die perspektivische Wiedergabe der Architektur unterscheidet beide Werke, denn während das Baseler Bildnis zu einer Betrachtung bei mittiger Position vor dem Gemälde auffordert, versetzt das Darmstädter den Betrachter leicht nach rechts.

Das Bildnis des rotgekleideten jungen Mannes im Hessischen Landesmuseum ist also (zumindest mit Blick auf seine Unterzeichnung) auf mehrfache Weise mit den Baseler Knabenbildnissen und – indirekt – mit dem Porträtschaffen des älteren Hans Holbein verbunden. Da Ambrosius

nach Aussage des Monogramms als Autor dieses Werkes nicht in Frage kommt, der jüngere Hans mit Blick auf das nur ein Jahr später entstandene Doppelbildnis des Jacob Meyer zum Hasen und seiner Frau (Tafel 21–22) aus stilistischen wie qualitativen Gründen gleichfalls ausscheidet, erscheint die Zuweisung des Darmstädter Jünglingsbildnis an Hans Herbst am wahrscheinlichsten. Schließlich läßt sich das Darmstädter Porträt mit seinen kühnen Rot- und Blautönen auch koloristisch gut mit der Buntfarbigkeit der im Vorjahr entstandenen Karlsruher Kreuztragung Herbsts in Verbindung bringen; man denke nur an die regenbogenfarbenen abgetönten Nimben dieses Bildes (Tafel 13). Trifft dies zu, so hätte Ambrosius, der bekanntlich spätestens im Juli 1516 mit Herbst in – urkundlich bezeugtem – Kontakt stand, diesem wichtige Anregungen aus der Augsburger Holbein-Werkstatt vermittelt.

Haben wir zu Anfang dieses Kapitels festgestellt, die Baseler Malerei der Vorreformationszeit sei entweder »Holbein« oder weitestgehend »terra incognita«, so können wir nun hinzufügen, daß zumindest mit Hans Herbst eine weitere Künstlerpersönlichkeit punktuell faßbar zu werden beginnt. Paradoxerweise wird für uns mit dem »Holbein-Tisch«, der Karlsruher Tafel mit Kreuztragung und Dornenkrönung und dem Darmstädter Bildnis Hans Herbsts tafelmalerisches Schaffen um 1515 sehr viel deutlicher als die gleichzeitige Tätigkeit Hans Holbeins d. J., zu der wir wenig mehr Anhaltspunkte besitzen als die traditionellen Amerbachschen Zuschreibungen: das Abendmahl und die Geißelung aus der umstrittenen »Leinwand-Passion« sowie die beiden Heiligenköpfe, gleichfalls im Baseler Kunstmuseum (Tafel 19–20).<sup>76</sup>

<sup>1</sup> Vgl. AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984; zu Hans' und Ambrosius' Tätigkeit für den Buchdruck ebd., S. XVIf und Register. Bereits den jungen Albrecht Dürer hatte es auf seiner Wanderschaft nach Basel geführt; vgl. Erwin PANOFKY, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977, S. 33–40.

<sup>2</sup> Vgl. WACKERNAGEL 1907/1954, Bd. 2, 1, S. 469–473, 78f.; GANZ 1924, S. 51–90; Hans ROTT, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Stuttgart 1936–38, Bd. 3, Text, S. 127–162, Bd. 3, Quellen 2, S. 3–69; G. SCHMIDT/CETTO 1940; sowie die noch heute vor Ort befindlichen Werke, die in den den Kantonen Basel-Stadt und Basel-Landschaft gewidmeten Bänden der Serie DIE KUNSTDENKMÄLER DER SCHWEIZ erfaßt sind.

<sup>3</sup> Siehe S. 36–47.

<sup>4</sup> Zu dem 1511 datierten Bildnis Jacobs (?), Inv. Nr. 21, vgl. GANZ 1924, S. 90, Tafel 49; G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. XXXI, Kat. Nr. 64; AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, S. XVIII; zu dem 1513 datierten Bildnis Bernhards, Inv. Nr. 22, vgl. GANZ 1924, S. 90, Tafel 49; AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, S. XVIII; GEELHAAR 1992, S. 40.

<sup>5</sup> Beide Bilder sind mit dem Entstehungsjahr und dem Alter des Dargestellten bezeichnet (»ANNO 15. 11/ETATIS 20« bzw. »ANNO 15. 13 ETATIS 22«). Bei dem späteren der beiden Porträts ist die Namensangabe »BERNHARD MEIER« nach Aussage der Buchstabenform erst später hinzugekommen. Hierfür spricht auch der Umstand, daß die hierbei verwendete Farbe das Blau des Hintergrundes stärker durchscheinen läßt als bei den ursprünglichen Inschriftabschnitten zu Datum und Alter des Dargestellten. Nur auf diesem Bildnis befindet sich das Wappen der Familie Meyer zum Pfeil.

<sup>6</sup> Vgl. Jeanne PEIPERS, Portrait d'homme âgé dans sa soixante-douzième année, Johannes Amerbach: une œuvre du peintre du maître-autel de Lautenbach; in: ZAK 53 (1996), S. 223–230.

<sup>7</sup> Noch ein weiteres Tafelbild, dessen früheste bekannte Provenienz das Baseler Rathaus ist, für das es aber vermutlich nicht geschaffen worden ist, dürfte in einer Baseler Werkstatt entstanden sein: die Predella eines ansonsten verlorenen Altarbildes, die zu Seiten eines

»Erbärmdebildes«, der Darstellung des dornengekrönten, die Wundmale aufweisenden Christus zwischen Maria und Johannes Ev., die Stifterwappen der Baseler Familien Salzmann und zum Blech zeigt. Die Wappen könnten auf eine Stiftung durch den Notar des bischöflichen Hofes von Basel Adalberg Salzmann († 1550) zum Gedächtnis seiner Eltern, des 1496 verstorbenen Johannes Salzmann von Masmünster und dessen Frau Gredanna (die nach Aussage des zweiten Wappens dann vermutlich aus der Familie zum Blech gestammt haben mußte) hinweisen. Die Datierung des heute im Historischen Museum in Basel verwahrten Gemäldes ist nicht gesichert, sie schwankt zwischen etwa 1513 und 1525; vgl. BAER/MAURER 1932/71, S. 410, Abb. 303.

<sup>8</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang etwa HEGNER 1827, S. 36, 85f; MAJOR 1908, S. 64, Kat. Nr. 6 (das Bildnis von 1513).

<sup>9</sup> Zu Person und Werk des Hans Herbst vgl. KOEGLER 1923, S. 450–453; STANGE 1965, S. 1197f; WÜTHRICH 1966; DERS. 1967, S. 235–238; DERS. 1969, S. 590f; DERS. 1969/72, S. 771–778; DERS. 1978, S. 170–189; DERS. 1978a, S. 108–119; DERS. 1990; DERS., Der »Holbeintisch« von Hans Herbst 1515: Vom Niemand, vom bestohlenen Krämer und von den Lustbarkeiten des Lebens; in: Alfred Cattani, Hans Jakob Haag (Hg.), Zentralbibliothek Zürich: Schätze aus vierzehn Jahrhunderten, Zürich 1991, S. 54–57; DERS. 1996, S. 437–439; REINHARDT 1975/76, S. 167; DERS. 1977, S. 236; DERS. 1982, S. 253–256; DERS. 1983, S. 135–150; AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, S. XVIII, 773; ROWLANDS 1985, S. 17–22, 230; AK LE MUSÉE SENTIMENTAL DE BÂLE, Katalog von B. Huber-Grueb, St. Andreae, Basel, Museum für Gestaltung, 1989/90, S. 144–147.

<sup>10</sup> Zu Hans Dyg vgl. D. T., Art. »Dyg, Hans«; in: AKL 31, S. 400, mit der älteren Literatur.

<sup>11</sup> Inv. Nr. 303–307. Siehe auch S. 103f.

Zu Zuschreibung und Datierung vergleiche man die den Literaturangaben angehängten Vorschläge, S. 426–428.

<sup>12</sup> Vgl. etwa HIS 1866, S. 347–372; DERS. 1870, S. 113–173.

<sup>13</sup> Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv D 22, Schultheißengericht der mehreren Stadt, Kundschaften 1514–18, fol. 142r.

- <sup>14</sup> Als weitere Belege für die Gesellentätigkeit der Holbein-Brüder bei Herbst wurden u. a. das Bildnis des Hans Herbst im Baseler Kunstmuseum angeführt, das zunächst Hans, dann Ambrosius, gelegentlich aber auch Herbst selbst zugeschrieben worden ist (siehe S. 422–424), ferner das »HH« monogrammierte Meyer-Kannengießer-Doppelbildnis (siehe unten S. 107–116, 430f.). Da Hans Holbein im Jahre 1516 aus zunftrechtlichen Gründen noch nicht auf eigene Rechnung arbeiten können, habe er formell als Geselle bei Herbst gearbeitet; das Monogramm sei also absichtlich doppeldeutig; vgl. etwa BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 7.
- <sup>15</sup> MAURER 1966, S. 451–454.
- <sup>16</sup> C. MÜLLER 1998b, S. 169–180. Siehe auch S. 103f.
- <sup>17</sup> Siehe S. 426–428 die den bibliographischen Angaben angehängten Zuschreibungsvorschläge.
- <sup>18</sup> Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Depositum der Zentralbibliothek Zürich; vgl. WÜTHRICH 1966; DERS. 1967, S. 235–238; DERS. 1969/72, S. 772f.; DERS. 1990 (mit der ausführlichen Beschreibung des »Holbein-Tisches«, seiner Provenienz und Ikonographie sowie der Forschungsgeschichte). Siehe auch S. 101, 468.
- <sup>19</sup> Allein SCHNYDER 1993, S. 251–262, deutete das Bildprogramm des Tisches als Erinnerungsmal für Baer; siehe S. 86f.
- <sup>20</sup> VON SANDRART 1679, S. 81. Der Züricher Tisch wird zuvor schon von PATIN 1676, o. S., Kat. Nr. 43, in seiner Liste der Holbein-Werke aufgeführt.
- <sup>21</sup> E. S. Vögelin in AK VERZEICHNISS VON GEMÄLDEN, ZEICHNUNGEN U. S. W. AUS PRIVAT-BESITZ, WELCHE VOM 4. SEPTEMBER AN DER VERANSTALTUNG DER KÜNSTLERGESELLSCHAFT IN DER TONHALLE AUSGESTELLT SIND, Zürich 1872, S. 8, 32–42; Friedrich Salomon Vögelin, Der Holbein-Tisch auf der Stadtbibliothek in Zürich, Wien 1878, S. 3.
- <sup>22</sup> WÜTHRICH 1990, S. 20–23, Abb. 2f. Angesichts des sowohl am Original als auch an Detailphotographien nur schwer zu erkennenden Befundes sei nachfolgend Wüthrichs Beschreibung und Deutung im Wortlaut wiedergegeben: »Siegel und Petschaft stimmen überein, wobei allerdings die Schrift beim Petschaft ebenfalls positiv, also unrealistisch gegeben ist. Beide Wappen bestehen aus demselben Hauszeichen und den Initialen HH. Das Hauszeichen setzt sich aus einem Schaft mit Kopfkreuzsprosse, Sparrenfuss und vorderer Mittelstrebe zusammen. Die Rundschrift auf dem Petschaft ist in rotbrauner Erdfarbe auf grünelblicher Bleiglätte, die Messing oder Gold andeutet, ausgeführt. Sie ist in Bezug auf die einzelnen Buchstaben – wohl wegen ihrer Kleinheit – etwas uneinheitlich und teilweise zerflossen ausgefallen, aber eindeutig und zweifelsfrei vollständig zu entziffern. Die Lesung ergibt »HANS HERPST XvC XV«. Das N von HANS ist seitenverkehrt, das P von HERPST könnte allenfalls auch ein B mit sehr kleiner unterer Rundung sein... Auf dem Briefsiegel sind von den in weisser Farbe auf grauem Grund aufgetragenen Buchstaben mit Sicherheit nur die ersten fünf zu lesen »HANS H«. Bei HANS ist das N wiederum seitenverkehrt; an das H des zweiten Wortes schliesst sich ein scheinbar gerundeter Buchstabe an, möglicherweise ein O, dann eine Buchstabenstelle, über der nur ein zentraler weisser Punkt erhalten ist, dann Reste eines Buchstabens, und zwar die linke obere Ecke davon (möglicherweise E, evtl. aber auch F, B [oder P], R). Es folgen nochmals ein undeutbares Zeichen in der Länge eines Buchstabens und als Abschluss des Wortes der breite senkrechte Stamm eines I oder T. In der Lücke danach (etwa in der Breite eines schmäleren Buchstabens) befand sich offenbar nie eine Letter. Nun folgt ein Raum für die bis auf das abschliessende V nicht mehr erkennbare Jahreszahl. Die Möglichkeit, dass hier ehemals das Wort Holbein zu sehen war, ist nicht gegeben. Das Wort bis zur abschliessenden Lücke vor der Jahreszahl erscheint für sieben Buchstaben zu kurz, dagegen glaubt man die Position für sechs einzelne Buchstaben deutlich wahrzunehmen. Der letzte Buchstabe ist schwerlich als N zu deuten. Der zweite Buchstabe, der bei flüchtiger und unvoreingenommener Betrachtungsweise sehr wohl für ein fragmentarisches O gehalten werden kann, zeigt bei genauem Betrachten einen schmalen waagerechten Balken. Die untere »Rundung« gibt sich als ebenfalls waagerechter Balken zu erkennen. Was als obere »Rundung« deutlich zu sein scheint, kann ebenso als der Teil eines waagerechten Balkens verstanden werden. Der rechts abschließende Teil dieses oberen Balkens fällt durch eine Fehlstelle, die den Kreidegrund zutage treten lässt, aus. Der erkennbare Rest gehört am ehesten zu einem E, vielleicht etwas unzial gerundet (allenfalls zu einem B). Ein oben gerundetes O scheidet auf alle Fälle aus. Die Buchstaben auf dem Petschaft sind von ungleicher Länge, aber mehrheitlich raumgreifend (sieht man vom S des HANS und PST von HERPST ab). Überträgt man die mittlere Länge auf das Siegel, dann passt das Wort HERPST genau in den zur Verfügung stehenden Raum. Sucht man die weitgehend verschwundenen Buchstaben PST, so findet man ihre Reste, aus denen vor allem das S und das Schluss-T klar zu erschliessen sind. Nur der dritte Buchstabe bietet die Möglichkeit zu einer beliebigen Deutung, ist er doch bis auf einen zentralen punktförmigen Bestandteil verschwunden (R).«
- <sup>23</sup> Demgegenüber hielten an der traditionellen Holbein-Zuschreibung, z. T. mit Hinweis auf Wüthrichs Herbst-Vorschlag, fest: SALVINI/GROHN 1971, S. 85, Kat. Nr. 2; COBERNUSS 1972, S. 7; HÜTT 1973, S. 474; STRONG 1979, S. 12, Kat. Nr. 1; SALVINI 1984, S. 87, 89; WILSON 1996, S. 48f.
- <sup>24</sup> So vertrat jüngst C. MÜLLER 1991c, S. 39–44, DERS. 1996, S. 51, nochmals nachdrücklich die alleinige Autorschaft Herbsts am »Holbein-Tisch«. Gleichzeitig wies Müller die Annahme einer Mitarbeit Herbsts an den Randzeichnungen zum »Lob der Torheit«, siehe S. 104, Anm. 16, entschieden zurück.
- <sup>25</sup> WÜTHRICH 1969/72, S. 773.
- <sup>26</sup> WÜTHRICH 1990, S. 202.
- <sup>27</sup> Nur am Rande sei darauf hingewiesen, daß sich Herbsts Anteil am Tischblatt für Wüthrich offenbar aus primär quantitativen Erwägungen ergab: Demnach mußte der das Kunstwerk signierende Künstler auch den überwiegenden Teil davon ausführen.
- <sup>28</sup> C. MÜLLER 1996, S. 50–66, Kat. Nr. 10–91.
- <sup>29</sup> Vgl. WÜTHRICH 1990, S. 184–198. MICHAEL 1986 und C. MÜLLER 1996, S. 50–66, Kat. Nr. 10–91, sahen allerdings neben Hans Holbein d. J. nur dessen Bruder Ambrosius am Werke.
- <sup>30</sup> KOEGLER 1923, S. 452.
- <sup>31</sup> WÜTHRICH 1990, S. 203.
- <sup>32</sup> SCHNYDER 1993, S. 251–262.
- <sup>33</sup> SCHNYDER 1993, S. 253f.
- <sup>34</sup> Diese Möglichkeit hatte bereits Hans REINHARDT, Hans Holbein der Ältere; in: Buschart/Reinking/Reinhardt 1966, S. 81 (auch für das Meyer-Kannengießer-Doppelbildnis) erwogen.
- <sup>35</sup> SCHNYDER 1993, S. 258.
- <sup>36</sup> Vgl. zu diesem Bemühen vor allem WÜTHRICH 1966; DERS. 1967, S. 235–238; DERS. 1969/72, S. 771–778; DERS. 1990, S. 204.
- <sup>37</sup> WÜTHRICH 1990, S. 41–74.
- <sup>38</sup> Zu Glaser vgl. jüngst AK PAINTING ON LIGHT 2000/01, S. 290f.
- <sup>39</sup> Historisches Museum Basel, Inv. Nr. 1925.62 und 1925.179 (Baseler Standesscheibe mit Engeln; Herkinbald-Legende), 1925.63 (Baseler Standesscheibe mit Basiliken), 1935.478 (Baseler Standesscheibe mit wilden Leuten); vgl. GYSIN 1932/71, S. 479–491, 761f.; GIESECKE 1994, S. 51–54, 252–261, Kat. Nr. 75–78; AK HIMMEL, HÖLLE, FEGEFUEER 1994, S. 266, Kat. Nr. 76 (Herkinbald-Legende).
- <sup>40</sup> GIESECKE 1994, S. 53, Abb. I.12. Büchels aquarellierte Federzeichnungen aller vier Hauptstücke befinden sich im Staatsarchiv, Basel-Stadt, Inv. Bild 8, 451–454.
- <sup>41</sup> Das Oberstück der Standesscheibe mit den wilden Männern ist nicht ursprünglich zugehörig, auch wenn es thematisch mit dem Hauptstück gut übereinstimmt. Es ist auf 1519 datiert; vgl. GIESECKE 1994, S. 258.
- <sup>42</sup> Zeitgenössische Kopien von Rogier van der Weydens schon 1695 zerstörten Gemälden befanden sich in Form von Tapisserien im Domschatz von Lausanne. Vermutlich wurden sie in den 1440er Jahren von Georges de Saluces, dem Bischof von Lausanne, in Auftrag gegeben; vgl. Anna RAPP BURI, Monica STUCKY-SCHÜRER, Burgundische Tapisserien, München 2001, S. 41–70.
- <sup>43</sup> Die Herkinbald-Legende erscheint erstmals in Cäsarius von Heisterbachs zwischen 1219 und 1223 niedergeschriebenem »Dialogus miracolorum«; hierzu und zu dessen literarischer Nachfolge vgl. CETTO 1966, S. 134–141.
- <sup>44</sup> R. DAUT – RED., Art. »Noe (Noah)«; in: LCI, Bd. 4, Sp. 619.
- <sup>45</sup> GYSIN 1932/71, S. 479–491, 761f.; ebenso CETTO 1966, S. 148–150, 192, Kat. Nr. H 1/6; AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, S. XVIII; AK HIMMEL, HÖLLE, FEGEFUEER 1994, S. 266f., Kat. Nr. 76 mit Farbabb.
- <sup>46</sup> GIESECKE 1994, S. 254, wollte angesichts der Zahlungsbelege in Glaser auch den Entwerfer der Standesscheiben sehen. Doch in derselben Publikation (S. 53f) hatte sie selbst die Auffassung vertreten, Glasers Scheiben lägen Entwürfe von anderer Hand zugrunde. In dieser glaubte sie allerdings in schönster Tradition der Gleichsetzung von Baseler mit Holbeinscher Kunst nur ein Mitglied der Familie Holbein erkennen zu können. Für die Anwesenheit eines Holbein bereits 1514 in Basel gibt es aber bekanntlich keinerlei Anhaltspunkte. Die aus dem Amerbach-Kabinett stammende Rundzeichnung der Herkinbald-Szene eines Künstlers aus dem Werkstatt-Umkreis Hans Holbeins d. Ä. hat jedenfalls keinen direkten Bezug zu der entsprechenden Standesscheibe; vgl. FALK 1979, S. 93f., Kat. Nr. 227.
- <sup>47</sup> GYSIN 1932/71, S. 491–516, 762; GIESECKE 1994, S. 37–50, 70–133, Kat. Nr. 1–15; AK PAINTING ON LIGHT 2000/01, S. 290f., Kat. Nr. 137.
- <sup>48</sup> Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Inv. Nr. 64; siehe auch S. 453f.
- <sup>49</sup> Für die Anbringung der Parkettstreben war die Malerei partiell bis aufs Holz abgehobelt worden. Dieser Maßnahme fielen insbesondere die Köpfe der Henkersknechte restlos zum Opfer. Das Parkett wurde 1957 wieder abgenommen und durch einzelne Holzklötzchen ersetzt, die auf die erhaltene Malerei Rücksicht nehmen.
- <sup>50</sup> VON BORRIES 1989b, S. 104.
- <sup>51</sup> Siehe S. 453f die den bibliographischen Angaben angehängten Zuschreibungsvorschläge.
- <sup>52</sup> KOEGLER 1923, S. 452.
- <sup>53</sup> Hans ROTT, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. 3, Text, Stuttgart 1938, S. 142; PFISTER-BURKHALTER 1961, S. 176; ähnlich auch LANG 1961, S. 319–323.
- <sup>54</sup> STEIN 1929, S. 22–24.
- <sup>55</sup> BENESCH 1930/31, S. 39–43; ähnlich auch E. Treu in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 167; ROWLANDS 1985, S. 230.

- <sup>56</sup> CHRISTOFFEL 1924, S. 72f; im selben Sinne auch DEHIO 1926, S. 122f, und VON BALDASS 1961, S. 87.
- <sup>57</sup> SCHMID 1892, S. 8–16; ähnlich auch CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 38f; KNACKFUSS 1914, S. 9; STEIN 1929, S. 22–24.
- <sup>58</sup> SCHMID 1931, S. 48f; DERS. 1948, S. 35f; ebenso auch GANZ 1950, S. 199; GROHN 1955, S. 12f; SALVINI/GROHN 1971, S. 86; REINHARDT 1983, S. 137f. Allein Frank Hieronymus in AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, S. XVII, wollte in der Dornenkrönung eine Arbeit des Ambrosius Holbein erkennen.
- <sup>59</sup> Bereits SAXL 1930, S. 212, Anm. 3, hatte die Ergebnisse einer ersten maltechnischen Untersuchung der Signatur mitgeteilt. Sie sei, »... wie deren genaue Untersuchung durch die Restauratorin der Karlsruher Galerie... lehrte, zweifellos alt. Nachdem der alte Firnis heruntergenommen war, ließ sich dies mit Sicherheit feststellen. Schwierigkeiten ergeben sich nur bei der Lesung der Jahreszahl. In der Literatur wird gewöhnlich angenommen, sie sei 1515 zu lesen. Vielleicht war dies früher möglich. Heute sind wohl die ersten drei Ziffern klar als »151« erkennbar, die letzte ist jedoch – wahrscheinlich durch allzu kräftiges Putzen von seiten früherer Besitzer oder Restauratoren – so beschädigt, daß sie unlesbar wurde. Man könnte raten, daß »5« dagestanden habe, aber es schien mir nach den wenigen Resten ebenso möglich, »3« oder gar »6« zu lesen.« Ergänzend wies SCHMID 1931, S. 48f, darauf hin, daß eine von ihm veranlaßte, neuerliche Untersuchung der Inschrift ergeben habe, daß die Jahreszahl zwar auch als »1513« gelesen werden könne, daß aber »1515« dennoch die wahrscheinlichere Lesart sei.
- <sup>60</sup> Untersuchungsbericht von Babette Hartweg, Restauratorin an der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, vom 19. Oktober 1987 (in der Bildakte der Restaurierungsabteilung). Für die Möglichkeit der Einsichtnahme bin ich Thomas Heidenreich und Dietmar Lüdke zu Dank verpflichtet.
- <sup>61</sup> Dabei muß bis zur Möglichkeit der Anfertigung eines Farbschnitts durch die Malschicht im Bereich der vierten Ziffer der Datierung offen bleiben, was konkret als »4« im Infrarot-Befund sichtbar wird – Unterzeichnung oder für das unbewehrte Auge unsichtbare Farbreste.
- <sup>62</sup> Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 56; siehe auch S. 445f.
- <sup>63</sup> Es ist offensichtlich keine steinerne Brüstung gemeint, fehlt doch jede Andeutung einer Oberkante. Schon HIS 1908, S. 73, hatte hervorgehoben, der »weiße Schriftrand« am unteren Bildabschluß entspreche augsburgischen Gepflogenheiten. Dennoch wollte noch CUTTLER 1993, S. 372, die »Steinbrüstung« aus der venezianischen oder auch alt-niederländischen Bildnistradition ableiten.
- <sup>64</sup> WOLTMANN 1866, S. 156.
- <sup>65</sup> WORNUM 1867, S. 92.
- <sup>66</sup> WOLTMANN 1871, S. 90; ebenso Rudolf HOFMANN, Die Gemälde-Sammlung des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt, Darmstadt 1872, S. 55f, Kat. Nr. 226.
- <sup>67</sup> VON ZAHN 1873, S. 197f; WOLTMANN 1874, S. 135.
- <sup>68</sup> Als nachträgliche Veränderung eines angeblich ursprünglich vorhanden gewesenen »A« betrachteten das erste »H« HIS 1903, 243; FRÖLICHER 1909, S. 12f; HIS 1911, S. 124, 127; CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 50f; KNACKFUSS 1914, S. 10; GANZ 1924, S. 95; DERS. 1950, S. 208; DERS. 1954, S. 77f; Boerlin in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 126f; SALVINI/GROHN 1971, S. 86; ROWLANDS 1985, S. 228f, und, eingeschränkt, BEEH 1990, S. 200. Auch DAVIES 1903, S. 99, plädierte für Ambrosius und vermutete eine nachträgliche Einfügung des »white band« mit der Inschrift. Demgegenüber verteidigten die Authentizität des Monogramms: SCHMIDT 1876, S. 251f; Friedrich BACK, Verzeichnis der Gemälde des Grossherzoglich Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, Darmstadt 1914, S. 45f, Kat. Nr. 56; KOEGLER 1924a, S. 329; BALDASS 1928, S. 185–190; SCHMID 1930b, S. 146; DERS. 1941/42a, S. 24f; DERS. 1945, S. 22; DERS. 1948, S. 36f; REINHARDT 1960b, S. 25; STRIEDER 1960, S. 240, 242.
- <sup>69</sup> Siehe S. 445f die den bibliographischen Angaben zu dem Darmstädter Bildnis angehängten Zuschreibungsvorschläge.
- <sup>70</sup> Für Hans Holbein d. Ä. plädierten WOLTMANN 1876, S. 79; SCHMIDT 1876, S. 251f; BALDASS 1928, S. 185–190; DERS. 1931/32, S. 62; HUGELSHOFER 1948/49, S. 62; GROSSMANN 1951b, S. 112; SCHMIDT 1957/58, S. 99f; für Herbst sprachen sich CHRISTOFFEL 1924, S. 73; WÜTHRICH 1969/72, S. 777, aus. Unterschiedlich fielen die Begründungen für die jeweilige Attribution an Vater oder Söhne Holbein aus. Zugunsten von Ambrosius wurde erstmals von HIS 1903, S. 242f, auf die stilistische Verwandtschaft des Darmstädter mit den beiden Baseler Knabenbildnissen aufmerksam gemacht; FRÖLICHER 1909, S. 12f, verwies außerdem auf maltechnische Ähnlichkeiten. DAVIES 1903, S. 99, verglich das Darmstädter Bildnis zusätzlich mit dem

Baseler Porträt des Hans Herbst, das überwiegend, aber nicht ausschließlich als Werk des Ambrosius Holbein betrachtet wird (siehe S. 422–424).

Für CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 50f, schien die Zeichnung eines nach rechts gewandten jungen Mannes im Baseler Kupferstichkabinett (vgl. C. MÜLLER 1996, S. 45, Kat. Nr. 2) ein schlagendes Indiz für die Zuschreibung an Ambrosius zu sein, sah er in ihr doch die vorbereitende Studie für das Darmstädter Bild. Zwar wurde der Zusammenhang zwischen Zeichnung und gemaltem Porträt auch von anderen Autoren gesehen, doch wurde dieser auf sehr unterschiedliche Art und Weise interpretiert. So hielt zwar auch SCHMID 1924, S. 337, Zeichnung und Gemälde für zusammengehörig, wies aber beide Hans Holbein d. J. zu (ebenso MAYER 1929, S. 156; SCHMID 1948, S. 36f, 45; REINHARDT 1960b, S. 25). Demgegenüber waren beide Werke für BALDASS 1928, S. 185–190, und GROSSMANN 1951b, S. 112, Arbeiten des älteren Hans Holbein. GANZ 1950, S. 208; DERS. 1954, S. 77f, sah das Verhältnis zwischen Baseler Zeichnung und Darmstädter Bild komplexer: Er wies die Zeichnung Hans Holbein d. J., das auf deren Grundlage ausgeführte Gemälde aber dem Ambrosius Holbein zu (ebenso GROHN 1955, S. 11f). Boerlin in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 126f, ebenso C. MÜLLER 1996, S. 45, stellten indes die Identität der im Darmstädter Bildnis und in der Baseler Zeichnung dargestellten Person grundsätzlich in Frage und wiesen damit zugleich die Zuschreibung der Zeichnung als Indiz bei der Attribution des Gemäldes zurück. Tatsächlich sind die physiognomischen Übereinstimmungen zwischen Zeichnung und Gemälde nicht groß genug, um auf dieser Grundlage die Identität des jeweils Dargestellten sicher ableiten zu können.

BALDASS 1928, S. 185, Anm. 3, sah hinsichtlich Maltechnik und Typik gar eine »bestechende Verwandtschaft« des Darmstädter Jünglingsporträts mit dem Sebastians-Altar Hans Holbeins d. Ä. in der Münchner Alten Pinakothek (siehe S. 66f), ferner mit dessen Bildnissen einer vierunddreißigjährigen Frau und eines bärtigen, 52jährigen Mannes mit Pelzmütze von 1513 (GEELHAAR 1992, S. 40f; unsere Abb. 40), heute beide in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Als kennzeichnend für den älteren Holbein bezeichnete er »... die mit langen Pinselstrichen in fast weißer Höhlung hingetzten Haare. Einige breite helle Pinselstriche modellieren auch das sonst glatt gemalte Gesicht. Spitze Lichter sitzen in den Augen... Für die Hand des alten Holbein aber scheint mir die Art, wie ein kostümliches Detail [beim Darmstädter Bildnis; JS] gemalt ist, ausschlaggebend. Die gleiche, gelb gestickte, mit einer schwarzen Zickzacklinie eingesäumte Hemdborte finden wir bei dem Grazer Einzelbildnis [Bildnis des Jörg Saur, heute in Schweizer Privatbesitz; vgl. AK HANS HOLBEIN DER ÄLTERE UND DIE KUNST DER SPÄTGOTIK 1965, S. 97f, Kat. Nr. 56] ... und bei dem englischen Herrenporträt [heute im Chrysler Museum in Norfolk, vgl. BUSHART 1987, S. 124]«. Die genannten Übereinstimmungen scheinen uns indes eher technischer bzw. motivischer Art und daher als Zuschreibungsgrundlage problematisch zu sein.

- <sup>71</sup> Diese Schlußfolgerung wird nicht nur durch die Röntgenaufnahme und die den Infrarot-Befund belegt, sondern ebenso durch die Befunde der stereomikroskopischen Untersuchung des Gemäldes, für deren Durchführung ich der Chefrestauratorin des Landesmuseums, Adelheid Wiesmann-Emmerling, sehr zu Dank verpflichtet bin.

<sup>72</sup> Siehe allerdings auch S. 71–73.

- <sup>73</sup> Die beiden Baseler Knabenbildnisse zeigen übrigens auch den weißen Farbstreifen am unteren Abschluß der Komposition, der zu substanzlos ist, um als gebaute Brüstung zu erscheinen und daher wohl eher als rudimentärer Inschriftstreifen zu betrachten ist. Als solcher dient er beim Darmstädter Bildnis ja auch tatsächlich. Allen drei Bildnissen ist weiterhin gemein, daß dieser weiße Streifen zwar von Beginn der Farbausführung an vorgesehen, d. h. ausgespart worden ist. Dennoch ist in allen drei Fällen der Farbauftrag der Gewänder gegenüber dieser Zone ausgesprochen lässig; das Weiß des Streifens liegt folglich partienweise über dem Gelbbraun bzw. Karminrot der Kleider, deren Farbton als Alterserscheinung heute durch das Weiß hindurchgewachsen ist.

- <sup>74</sup> Der zweischichtige Farbaufbau des Hintergrundes zeigt, daß der Künstler auch während der eigentlichen Farbausführung noch mit seiner Bildgestaltung gerungen hat: Das grünlichere Blau, das unter dem heutigen Hellblau liegt, ist nicht etwa eine einfache Untermalung, die aus technischen Gründen unterlegt worden ist. Dies zeigt sich zum einen daran, daß die untere der beiden bläulichen Farbschichten bis an die linke Tafelkante zieht, nicht aber die obere; dies zeigt sich zum anderen an dem unter dem Mikroskop deutlich erkennbaren Spalt zwischen dem Hellblau des heutigen Hintergrundes und dem Rot (des Gewandes bzw. des Baretts), in dem durchgehend das grünliche Blau erscheint.

<sup>75</sup> Vgl. GEELHAAR 1992, S. 41.

<sup>76</sup> Inv. Nr. 308–309; siehe S. 103, 428f.

## Stilpluralismus als künstlerisches Kalkül?

Der stilistischen Vielfalt jener Werke, die man seit Basilius Amerbachs Zeiten »Holbein« nennt, steht eine wohl annähernd gleich große Zahl von Vorschlägen zur Erklärung dieses Phänomens gegenüber. So hatte die frühe Forschung unter Berufung auf die Amerbach-Inventare noch unbekümmert zu »Holbein« erklärt, was Basilius als solches bezeichnet hatte – mithin das gesamte in Basel erhaltene »Holbein-Ceuvre«. Seit dem 19. Jahrhundert entwickelte die kunstgeschichtliche Beschäftigung mit unserem Künstler hingegen verschiedene Strategien, um solche Werke teils oder auch zur Gänze aus dem Kanon auszuklammern, die mit der jeweils vorherrschenden Vorstellung von »Holbein« nicht oder nur schwer in Einklang zu bringen waren. Die Baseler »Passionsflügel« (Tafel 42) mit ihrem »...eigentümlich hartbunten und dabei geleckten Charakter«<sup>1</sup> wurden beispielsweise dadurch aus dem kanonischen »Ceuvre« entfernt, daß man sie als angeblich durch Restauratorenhand »...bis zur Unkenntlichkeit entstellt«<sup>2</sup> deklarierte. So meinte Andreas Pardey noch im Jahre 1996, daß sich über die Auswirkungen der Groothschen Restaurierung »... für die Farbe, die Gesichter der Figuren und für die allgemeine Erscheinung des Altars« nur spekulieren lasse.<sup>3</sup> Im Falle



60 Hans Holbein d.J., Bildnis des Cyriacus Kale, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

der auffälligen Stildifferenz zwischen den italianisierend-idealisierend gegebenen biblischen Darstellungen und den nordalpin-detailrealistisch geschilderten Stifterfiguren auf den Flügeln des »Oberried-Altars« im Freiburger Münster (Tafel 36–37) nahm man Zuflucht zur Annahme einer angeblichen Zusammenarbeit des älteren Holbein mit seinem Sohn.<sup>4</sup> Bei der Baseler Passionsfolge auf Leinwand (Tafel 7–11) schließlich wurde unter Hinweis auf qualitative und stilistische Unterschiede Ambrosius Holbein ebenso als »Nothelfer« herangezogen wie diverse namentlich bekannte Baseler Maler – Hans Herbst und Hans Dyg – oder weitere unbekannte Künstler aus deren Werkstätten.

Der jüngste Versuch, die Stilvielfalt des »Holbeinschen« Schaffens in Basel zu erklären, kehrte in gewisser Weise zu einer vereinheitlichenden Sicht des »Holbein-Werks« zurück.<sup>5</sup> So wurden Stilunterschiede von Oskar Bätschmann und Pascal Griener weniger als brauchbare Kriterien für Zu- oder Abschreibungen betrachtet, sondern vielmehr zur bewußt eingesetzten künstlerischen Strategie des Malers deklariert, mit der dieser versucht habe, sich auf dem internationalen Kunstmarkt durchzusetzen. Bätschmann äußerte sich 1997 folgendermaßen:

»Unter der historiographischen Prämisse des Stils und der Stilepochen erscheint Holbeins Werk bis über die Mitte der zwanziger Jahre hinaus als disparat oder eklektisch. Die Problematik der verschiedenen Stile des frühen Holbein haben Franz Kugler und Jacob Burckhardt 1847 formuliert: »Bei diesem Allem sind seine Werke von äußerst verschiedenartigem Styl; er war ein frühreifes und höchst bewegliches Talent und nahm Einflüsse von verschiedensten Seiten auf, bis die ursprüngliche Richtung bereichert wieder hervortrat.« Diese schematische Vorstellung der individuellen Entwicklung als Gang durch Entfremdung und Bereicherung zur Selbstfindung revidierte Burckhardt in seiner Vorlesung *Außeritalienische neuere Kunst seit dem XV. Jahrhundert* von 1891, indem er auf die beliebige Kombination architektonischer Formen und auf die Differenzierung nach Aufgaben hinwies.«<sup>6</sup>

Wenig später führte Bätschmann diesen Gedanken weiter aus:

»Mit Burckhardts Ansätzen für eine Kunstgeschichte nach Aufgaben lässt sich behaupten, Holbein habe nicht einen Stil als Norm anerkannt, sondern nach Aufgaben und für Wirkungen gearbeitet. Allerdings ist damit Holbeins Angebot für eine europäische Kundschaft noch nicht ausreichend charakterisiert...

Holbein übernahm figürliche und architektonische Motive, Bildmuster, ikonographische Schemata, wandelte sie ab, kombinierte sie und setzte sie in neue Zusammenhänge ein. Nach den Anfängen in Basel und Luzern kopierte er jedoch nicht mehr Arbeiten anderer Meister. Deshalb ist es schwierig, seine visuellen Referenzen präzise zu bestimmen. Selbst in der anscheinend einfachen Übernahme werden die Motive verwandelt und neu gefasst...

Es geht [wie von Bätschmann und Griener zuvor an den Baseler »Passionsflügeln« aufgezeigt; JS] um eine Verwandlung und Anreicherung des Tradierten durch eine Integration von südlichen Mustern in nördliche Schemata. Bis zu den »Triumphzügen«... für den Stahlhof in London 1533 war dies das grosse Vorhaben Holbeins, das zunächst zur Erneue-



61 Hans Holbein d.J., Bildnis Heinrichs VIII., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

rung und Bereicherung der nördlichen Muster und Formen, danach zur Rettung der reformatorisch und ikonoklastisch gefährdeten Kunst hätte beitragen sollen...

Notgedrungen, aus Mangel an Arbeit in Basel, versuchte Holbein wahrscheinlich als einer der ersten Künstler, europäische geschäftliche Verbindungen zu schaffen. Seine Grundlage war ein aktuelles diversifiziertes Angebot für Kunden in England, den Niederlanden, Frankreich und im Herzogtum Mailand: die Porträtzeichnung nach neuester französisch-italienischer Technik, das peinlich genau gemalte, lebenschte Porträt für die Liebhaber der niederländisch-deutschen Präzision, nämlich den englischen Adel und die deutschen Kaufleute im Stahlfhof, das Gelehrtenbildnis nach niederländischem Vorbild für Erasmus von Rotterdam in Basel... und für Thomas Morus..., William Warham... und Nikolaus Kratzer in England, das französische Herrscherbildnis für den englischen König... und die französischen Gesandten in England... und die Monumentalmalerei nach italienischem Geschmack für die Dekoration des Stahlfhofs...

Der europäischen Kundschaft konnte Holbein ein hochrangiges und modernes Angebot aus nördlicher und südlicher Kunst und aus Kombinationen offerieren.<sup>7</sup>

So verlockend die Vorstellung von Holbeins beliebiger Verfügbarkeit unterschiedlicher stilistischer Ausdrucksweisen zur Erklärung des in



62 Hans Holbein d.J., Bildnis des Simon George, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Basel entstandenen, stilistisch disparaten »Holbein-Ceuvres« auch ist – angesichts der unabwiesbaren Abschreibung eines Gemäldes wie Venus und Amor im Baseler Kunstmuseum (*Tafel 54*)<sup>8</sup> erscheint das Konzept eines synchronen »Stilpluralismus« nicht unproblematisch. Schwerer als eine punktuelle Abschreibung eines Einzelwerkes wiegt aber der Umstand, daß die stilistische Vielfalt, die an den Werken Holbeins zu beobachten ist, in demselben Maße abnimmt, in welchem das Schaffen des Künstlers zeitlich voranschreitet: Ist bei den sogenannten »Frühwerken« – dem ins Jahr 1516 datierten Schulmeisterschild (*Tafel 16–17*)<sup>9</sup> der undatierten »Leinwand-Passion« (*Tafel 7–11*)<sup>10</sup> oder dem Sündenfall von 1517 (*Tafel 18*)<sup>11</sup> den Bildnissen des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau von 1516 (*Tafel 21–22*)<sup>12</sup> des Benedikt von Hertenstein von 1517 (*Tafel 23*)<sup>13</sup> oder des Bonifacius Amerbach von 1519 (*Tafel 24*)<sup>14</sup> – die stilistische Vielfalt mit Händen zu greifen, so kann doch gerade bei diesen Gemälden das Erklärungsmodell eines Stilpluralismus als »... Holbeins Angebot für eine europäische Kundschaft« überhaupt noch nicht greifen, wenden sich diese Werke doch ausschließlich an ein bürgerliches Baseler Publikum. Dies ändert sich spätestens Mitte der 1520er Jahre, doch zu just diesem Zeitpunkt hat Holbein »seinen« Stil gefunden; durchaus im Sinne einer »Kunstgeschichte nach Aufgaben« fallen die Ergebnisse zwar im Hinblick auf die jeweilige Bildinszenierung unterschiedlich aus, ob er einen Hansekaufmann (*Abb. 60*), einen Angehörigen des Hofes Heinrichs VIII. (*Abb. 62*) oder diesen selbst porträtiert (*Abb. 61*), doch der Stil, in dem Holbein diesen unterschiedlichen Bildaufgaben gerecht wird, variiert kaum noch.

Läßt man die Ergebnisse unserer bisherigen Betrachtung der »Holbein-Bilder« bzw. »Holbein-Mythen« abschließend Revue passieren, so wird vor allem eines deutlich: Steht uns Hans Holbein angesichts einer überaus dürftigen schriftlichen Überlieferung als ein »Unbekannter« gegenüber, so gilt dies für sein Schaffen als Tafelmaler in den Baseler Jahren in gleicher Weise. Wie zuletzt Stefan Gronert hervorgehoben hat, hat

die Holbein-Forschung bis heute dem einzelnen Bild zu wenig Beachtung geschenkt, »... das materiale [sic] Bild als Gegenstand der Untersuchung« zu wenig genutzt:

»Diese Feststellung berührt nicht zuletzt die sogenannte ›nordalpine‹ Kunst, die überdies in der kunsthistorischen Forschung ihren Platz nur im Schatten der italienischen Renaissancekunst findet: gesonderte Aus-

einandersetzungen mit Einzelwerken sind auch hier eine Ausnahme. Die insgesamt so umfangreiche, an konkreten Bildanalysen allerdings eher arme Literatur zu Hans Holbein dem Jüngeren... bestätigt dieses Dilemma überaus deutlich.«<sup>15</sup>

Wenden wir uns also nunmehr den Tafelbildern selbst zu, die Hans Holbein zwischen 1515 und 1532 in Basel geschaffen haben soll.

<sup>1</sup> SCHMID 1930a, S. 51.

<sup>2</sup> CHRISTOFFEL 1924, S. 75.

<sup>3</sup> PARDEY 1996, S. 85.

<sup>4</sup> Allein CUTTLER 1968, S. 410, hatte bereits darauf aufmerksam gemacht, daß Holbein über »... two distinct modes, one for religious painting, and one for the portraits, the latter less dramatic and more international...«, verfügt habe.

<sup>5</sup> Auf »ganzheitliche« Weise – wenn auch durch die Brille des Geniekults des 19. Jahrhunderts – hatte bereits VISCHER 1838, S. 215, die proteusartige Vielfältigkeit von Holbeins künstlerischer Ausdrucksfähigkeit zu erklären versucht und damit für viele Jahrzehnte ein gern genutztes Erklärungsmodell geliefert: »Holbein war ein so eminentes Genie, daß er nicht nöthig hatte, sich nur in einem vorgeschriebenen engen Kreise, wie manche Andere, zu bewegen, um Gutes leisten zu können. Er scheint im Gegentheil sich gerne auf mehrere Arten in seiner Kunst versucht zu haben, besonders in seinen jüngern Jahren...«

<sup>6</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 126 (hier das Zitat); DIES. 1998b, S. 89–96.

<sup>7</sup> BÄTSCHMANN 1998, S. 133. Im selben Sinne auch DERS. 2001, S. 37–53.

<sup>8</sup> Inv. Nr. 323; siehe S. 41–44, 224–232, 441f.

<sup>9</sup> Inv. Nr. 310–311; siehe S. 41, 100, 429f.

<sup>10</sup> Inv. Nr. 303–307; siehe S. 83f, 103f, 426–428.

<sup>11</sup> Inv. Nr. 313; siehe S. 100f, 431f.

<sup>12</sup> Inv. Nr. 312; siehe S. 107–116, 430f.

<sup>13</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, Inv. Nr. 1906.1038; siehe S. 116–119, 459f.

<sup>14</sup> Inv. Nr. 314; siehe S. 37f, 123–127, 432f.

<sup>15</sup> GRONERT 1996, S. 9f. Allerdings wird Gronert in seiner Studie der Erasmus-Bildnisse seiner eigenen Forderung nach Nutzung auch des materiellen Aspekts des jeweiligen Gemäldes als Primärquelle der Analyse nur unzureichend gerecht.

# Holbeins Gemälde. Der Künstler als Tafelmaler in Basel, 1515–32



## Holbein vor Holbein? Ein problematisches Frühwerk

Die künstlerischen Anfänge Hans Holbeins d.J. – mögen sie bereits in Augsburg, auf seinem Wanderweg an den Oberrhein oder erst in Basel zu suchen sein – liegen wie keine andere Schaffensperiode des Malers im Zwielflicht jener »Holbein-Bilder«, ja »Holbein-Mythen«, die Kunstkritik und Kunstgeschichte in ihrem Bemühen, den Künstler und sein Werk zu deuten und einzuordnen, seit langem entwickelt haben. Stand im ersten Teil der vorliegenden Studie der Versuch im Vordergrund, das Bewußtsein für die mit diesen »Holbein-Bildern« verbundenen Probleme zu schärfen und faktische Fehlbeurteilungen zu korrigieren, soll nunmehr das in den Baseler Jahren zwischen 1515 und 1532 entstandene tafelmalerische Werk des jüngeren Holbein in den Blick genommen werden. War es daher zunächst um Bedingungen und Umstände der Entstehung allzu bereitwillig akzeptierter Vermutungen und Annahmen über den Maler und sein Schaffen, vor allem aber um deren kritische Hinterfragung gegangen, so wollen wir uns nun einer näheren Betrachtung der einzelnen Werke und damit zugleich der Rekonstruktion des erhaltenen Œuvres zuwenden – nach den »Holbein-Bildern« der Kunstgeschichtsschreibung stehen nun also Hans Holbeins Tafelbilder im Mittelpunkt des Interesses.

Daß dies nicht ohne den gelegentlichen Rückgriff auf »Holbein-Mythen« abgehen wird, ja, daß auch dieser Versuch zu Holbeins Gemälden nichts anderes sein kann als eine Fortsetzung der Arbeit am »Holbein-Mythos«, ist dem Autor bewußt. Um so wichtiger erscheint daher der ebenso unbefangene wie konzentrierte Blick auf die erhaltenen Einzelwerke – die inhaltliche Aussage, die ursprüngliche Funktion, aber auch der heutige Zustand der Bilder, ihre künstlerische Entstehungsgeschichte und ihr Verhältnis zur Bildtradition wie zur damals aktuellen Kunstproduktion. Hieraus ergibt sich zwanglos ein chronologisches Vorgehen bei der nachfolgenden Darstellung der einzelnen Gemälde im weiteren Werkzusammenhang: Eine solche Diskussion des Materials, die sich parallel zu dessen mutmaßlicher zeitlicher Entstehung entfaltet, erscheint um so mehr geboten, als es bekanntlich bis heute nicht gelungen ist, eine Reihe von Hauptwerken aus Holbeins Baseler Jahren definitiv im Gesamtwerk des Künstlers chronologisch zu verankern.<sup>1</sup>

Die Notwendigkeit zu kritischer Betrachtung betrifft in ganz besonderem Maße das sogenannte Frühwerk des Künstlers.<sup>2</sup> Angesichts der extremen Unterschiedlichkeit der unter dieser Bezeichnung zusammengefaßten Bilder, die sich alle im Baseler Kunstmuseum befinden, würde vermutlich niemand auf die Idee kommen, sie ein und demselben Künstler zuzuschreiben, gäbe es nicht das Amerbach-Inventar. Aller Unterschiede ungeachtet, lassen sich locker zwei Gruppen bilden. Die eine wird allein durch Basilius Amerbach beglaubigt, der sie mit dem Etikett »H. Holbeins erste arbeiten« versehen hat. Sie umfaßt mit den beiden Fragmenten der Heiligenköpfe sowie dem Abendmahl und der Geißelung aus der sogenannten »Leinwand-Passion« Werke, die weder signiert noch datiert sind und die selbst untereinander nur wenig Gemeinsamkeiten aufweisen. Die Werke der anderen Gruppe sind datiert – das Schulmeisterschild auf 1516, der Sündenfall auf das Folgejahr – und stilistisch etwas homogener; der Sündenfall trägt zusätzlich das Monogramm »HH«. Betrachten wir zunächst die zweite Bildergruppe.

Die beiden jeweils 55,5 x 65,5 cm messenden Seiten des Schulmeisterschildes sind über der Darstellung eines als Schulstube genutzten Wohnraums jeweils mit einem fast inhaltsgleichen Werbetext beschriftet: »Wer jemand hie[r] der gern welt ler(n)nen dütsch schriben • und läsen uß dem aller/kürzisten grundt den Jeman Erdencken kan[n] do durch ein Jeder der vor nit ein/bu[o]chstaben kan der mag kürztlich und bald begriffen ein grundt do durch er/mag von jm selber ler(n)nen sin schuld uff schriben und läsen • und wer es/nit gelernnen kan so ungeschickt were Den will ich um(m) nüt [nichts] und ver=/geben gele[h]rt haben und gantz nüt von j[h]m zu[o] lon nemen er syg •/wer er well • burger Ouch Handwerckß gesellen frowen und ju=/nckfrouwen • wer sin bedarff • Der Kum(m) har jn • der wirt drüwlich/gelert um(m) ein zi(e)mlichen lon • Aber die Jungen Knaben und meit=/lin noch den fronvasten wie gewonheyt jst • Anno • m ccccc xvi •«<sup>3</sup>

Die diesen Text jeweils begleitenden Bilder sind in Komposition wie Detailgestaltung durchaus unterschiedlich. Während die Darstellung der Kinderschule (*Tafel 16*) fast symmetrisch aufgebaut ist und die Schreibpulte des Lehrers und seiner Frau, die sich jeweils um ein Schulkind bemühen, links und rechts am Bildrand angeordnet sind, die Bildmitte hingegen mit einer niedrigen Bank mit zwei weiteren Kindern vor der durchfensterten Rückwand des Raumes weitgehend offengelassen wird, steht in der Gesellschule (*Tafel 17*) der Tisch mit dem Lehrer und zwei Lernwilligen fortgeschrittenen Alters im Mittelpunkt der Komposition. Nicht nur die beiden modisch gekleideten Burschen, denen es offenkundig schwerfällt, sich auf das Lernen zu konzentrieren oder auch nur ruhig zu sitzen, vermitteln bei dieser Darstellung den Eindruck von besonderer Bewegung und Dynamik. Hierzu trägt auch die perspektivische Gestaltung des Raumes bei (man beachte die in Verkürzung gegebene Seitenwand rechts mit der riesigen Tür) sowie die analoge Ausrichtung von Licht und Schatten, die durch die rückwärtigen Fenster verursacht wird. Dynamisch ist schließlich auch das Verhältnis der Figuren zu dem ihnen zugewiesenen Raum, der sehr viel weniger tief ist als auf der Gegenseite mit der Kinderschule – die beiden Gesellen und ihr Lehrer sind nicht nur größer als die dortigen Figuren von Lehrer und Lehrerin, sie beanspruchen auch so viel mehr Platz innerhalb ihres eigenen Bildfeldes, daß dieses entgegen der anfänglichen Planung nachträglich sogar vergrößert worden ist: Die horizontale Ritzlinie knapp oberhalb des Kopfes des Lehrers entspricht dem unteren Abschluß des Inschriftfeldes auf der Kinderschule. Die Entscheidung, das Bildfeld der Gesellschule zu vergrößern, muß aber bereits getroffen worden sein, bevor die Ausführung der Inschrift selbst in Angriff genommen wurde, denn auch die ausgeführten zehn Inschriftzeilen sind mit ihren Ober- und Unterlängen vorgeritzt. Obgleich diese Ritzungen dem vergrößerten Bildfeld bereits Rechnung tragen, fällt die sehr ungleiche Schriftgröße der einzelnen Zeilen der Inschrift ins Auge.

Ein Jahr nach dem Schulmeisterschild entstand die halbfigurige Darstellung des Sündenfalls (*Tafel 18*), die auf einem 30 x 35,5 cm großen, auf Holz aufgezogenen Papierbogen gemalt<sup>4</sup> und zwischen den Köpfen von Adam und Eva am oberen Bildrand mit »1517 HH« bezeichnet ist. Vor schwarzem Hintergrund erscheinen die Büsten der Stammeltern. Eva



steht leicht nach links gewandt und blickt mit geöffnetem Mund zu Adam, der sich von links an sie herandrängt und sie mit seinem rechten Arm ungenau umfaßt. Evas Linke taucht unvermittelt zwischen beiden Figuren am unteren Bildrand auf und präsentiert dem Betrachter die angebissene, einem Apfel ähnelnde Frucht. Diese zeigt sich bei näherer Betrachtung als wurmstichig,<sup>5</sup> was sowohl mit Evas Gesichtsausdruck – ihr Mund ist in einer Mischung aus Überraschung und Ekel leicht geöffnet – als auch mit Adams Mimik in sinnvoller Übereinstimmung steht, blickt der Stammvater doch unter sorgenzerfurchter Stirn schräg nach oben aus dem Bild heraus. Beide Figuren sind nackt, wobei der Unterschied zwischen den Inkarnaten sorgsam herausgearbeitet ist: Während Evas Körper blaß vor dem schwarzen Hintergrund steht, hebt sich Adams dunklere, sonnenverbrannte Haut wirkungsvoll von seiner Gefährtin ab. Evas blonde Haare umrahmen ihr volles Gesicht und fallen in dichten Flechten über ihre Schultern herab. Adam hat kürzere, lockige Haare, dazu einen mächtigen Schnauzbart, dessen Enden weit über sein Kinn herabreichen.

Unter den Sündenfall-Darstellungen der Zeit nimmt das Baseler Bild wegen seines Halbfigurenformats eine Sonderstellung ein,<sup>6</sup> war die Szene doch bis dahin durchwegs in ganzen Figuren geschildert worden. Sie zeigten das Stammelternpaar üblicherweise in Anwesenheit des Versuchers unter dem Baum der Erkenntnis im Paradiesgarten. In dieser Tradition stehen noch die Holzschnitte Hans Baldung Griens und Albrecht Dürers, die verschiedentlich als Ausgangspunkt unseres Bildes genannt worden sind.<sup>7</sup> In der Reduktion aufs Halbfigurenbild hatte Walter Überwasser eine Art Säkularisation sehen wollen: »Aus der ursprünglich sakralen Komposition ist – mit halben Figuren – ein privates Liebesbild geworden.«<sup>8</sup> Tatsächlich bewirkt die Baseler Neufassung des Themas aber den entgegengesetzten Effekt: Der angebissene Apfel mit dem faulen Fruchtfleisch und der fetten Made wird ostentativ dem Betrachter entgegengehalten; die Gesichter der beiden Figuren sind zwar höchst individualisiert, die Körper aber so unübersehbar nackt, daß an deren Identität keinerlei Zweifel aufkommen kann. Verzweiflung scheint Adam angesichts der begangenen Sünde gepackt zu haben,<sup>9</sup> Ratlosigkeit und Ekel spiegeln sich auf Evas Zügen, die das Sinnbild des Sündenfalls – die faule Frucht – anklagend vorweist. Doch nicht nur die Reaktion der Stammeltern ist sorgsam überlegt ins Bild gesetzt;<sup>10</sup> auch der Betrachter des Bildes ist auf höchst amüsante Weise (die durchaus auch an die Szenen des »Holbein-Tischs« erinnert) nicht nur unmittelbar mit dem Geschehen konfrontiert, sondern geradezu in das biblische Drama einbezogen: Ihm wird wahlweise die Rolle des Versuchers zugewiesen, dem sein teuflischer Plan just gelungen ist, oder aber die Position Gottvaters, der den Ungehorsam von Adam und Eva entdeckt hat und beide des Paradieses verweisen wird.

Der Umstand, daß das Schulmeisterschild – der Aussage des Amerbach-Inventars ungeachtet – seit langem als Gemeinschaftswerk der Holbein-Brüder betrachtet wird, wurde bereits erwähnt.<sup>11</sup> Neben Hans, dem die innovativere Gesellenschule zugewiesen wird, ist seit Willy Hess' Beobachtungen Ambrosius als Autor der deutlich konventionelleren Gegenseite getreten.<sup>12</sup> Demgegenüber ist der Sündenfall fast nie als eigenhändige Arbeit des jüngeren Hans in Frage gestellt worden. Eine Art Minderheitsvotum für beide Werke vertrat allein Lukas Wüthrich, der als Autor des Schulmeisterschildes wie des Sündenfalls den Baseler Maler Hans Herbst ins Gespräch brachte.<sup>13</sup>

Für die Diskussion von Holbeins künstlerischen Anfängen ist Hans Herbst tatsächlich von zentraler Bedeutung. »Herbst«, nicht »Holbein«,

lautet – wie bereits ausgeführt – die Signatur des inschriftlich 1515 datierten Züricher »Holbein-Tischs« (*Tafel 12*). Der aber hatte nichts weniger als den Eckstein des Frühwerks unseres Malers gebildet, bis Wüthrich Mitte der 1960er Jahre den folgenreichen Fehler bei der Lesung des Künstlernamens entdeckte.<sup>14</sup> Von diesem Gemälde, das seine volkstümlichen Szenen in heiter-burlesker Weise und vielfach mit ausgesprochen hintersinniger Komik präsentiert, schien der Weg zum zeitlich sich anschließenden malerischen Werk des jüngeren Hans gradlinig weiterzuführen: Vom Maler augentäuschend wiedergegebener Alltagsutensilien, die auf der Tischoberfläche scheinbar achtlos verstreut sind, zum Erfinder der »Proto-Genreszenen« des Schulmeisterschildes, vom Schöpfer der Szene des von einem Mönch betriebenen »Mädchenfangs« zum Meister des Sündenfalls, bei dem Eva herzhaft in eine wurmstichige Frucht vom Baum der Erkenntnis beißt. Auch mit den frühesten Belegen von Holbeins Talent als Zeichner – den gleichfalls im Jahre 1515 entstandenen Randzeichnungen zu Erasmus von Rotterdams »Lob der Torheit« – wurde der »Holbein-Tisch« seinerzeit in engsten Zusammenhang gebracht. So analysierte etwa Heinrich Alfred Schmid explizit vom Züricher Tischblatt ausgehend den Anteil der unterschiedlichen »Hände« an den Randzeichnungen und wies den Löwenanteil auf Grund seiner hohen, mit dem »Holbein-Tisch« übereinstimmenden Qualität und Gestaltungsweise dem jungen Hans zu. Die weniger überzeugenden Zeichnungen verteilte er auf dessen Bruder Ambrosius und – in einem einzelnen Fall – eine dritte Hand.<sup>15</sup> Die Problematik dieser Händescheidung wird indes schlagartig deutlich, wenn man feststellt, daß andere Holbein-Forscher, die sich, wie etwa Ganz oder Kogler, gleichfalls mit den Randzeichnungen beschäftigten, zu abweichenden Ergebnissen kamen und dabei bis zu vier unterschiedliche Hände zu erkennen glaubten.<sup>16</sup>

Mit der Lesung der Signatur des »Holbein-Tischs« als derjenigen des Hans Herbst brach das bisherige Fundament bzw. der Bezugspunkt für das rekonstruierte Frühwerk Holbeins weg, doch für dessen Bewertung hatte dies merkwürdigerweise so gut wie keine Konsequenzen. Die Zuweisung des Züricher Tischblatts an Herbst hat zwar keine Auswirkungen im Hinblick auf jene Werke, die ohnehin keinerlei stilistische Verwandtschaft mit ihm aufweisen – die Heiligenköpfe oder das Abendmahl und die Geißelung aus der »Leinwand-Passion« – und die nur auf Grund ihrer ausdrücklichen Nennung im Amerbach-Inventar von 1585/87 als »H. Holbeins erste arbeiten« gelten. Die Zuschreibung des »Holbein-Tischs« an Herbst stellt jedoch für jene Arbeiten des angeblichen Holbein-Frühwerks ein erhebliches Problem dar, die wie das Schulmeisterschild von 1516 oder der 1517 datierte Sündenfall vielfältige Bezüge zu dem Züricher Tischblatt zeigen. Denn »Herbst« und »Holbein« lassen sich in den Jahren zwischen 1515 und 1519 nur sehr unzureichend trennen.

Zwar haben wir Herbsts Œuvre als Tafelmaler über das Züricher Tischblatt hinaus um die Karlsruher Kreuztragung von 1514 (*Tafel 13*) und das Darmstädter Jünglingsbildnis von 1515 (*Tafel 15*) erweitern können, denn diese »HH« monogrammierten Gemälde Baseler Provenienz kommen für Hans Holbein (Sohn wie Vater) aus chronologischen und stilistischen Gründen nicht in Frage.<sup>17</sup> Doch da es sich bei den genannten Gemälden um Arbeiten handelt, die jeweils gänzlich unterschiedliche Bildaufgaben zu erfüllen hatten, sind sie selbst untereinander nur bedingt zu vergleichen. Gleichwohl, es lassen sich Gemeinsamkeiten beobachten, die eine Zuweisung an ein und denselben Meister, zumindest aber an dessen Werkstatt, auch aus stilkritischer Sicht erlauben: Die



63 Ambrosius Holbein, Bildnis des Hans Herbst, Basel, Kunstmuseum

Übereinstimmungen betreffen etwa das buntfarbene Kolorit, die opak wirkende Behandlung der Farbflächen und die dadurch mitunter ins Abstrakte gehende Oberflächenwiedergabe, wie sie etwa am flockig wirkenden Material des Rockaufschlags des Darmstädter Jünglings oder an dem ganz bildparallelen Faltengeschlebe bei einer Reihe von Figuren der Karlsruher Kreuztragung zu beobachten ist. Gemeinsamkeiten bestehen ferner in der gedrunghenen Figurenbildung, den breiten, etwas derben Gesichtern, aber auch in einem gewissen Sinn für Komik, der naturgemäß am deutlichsten an den burlesken Szenen des »Holbein-Tischs« zu Tage tritt.

Das grundlegende Problem der Beurteilung des Frühwerks des jungen Hans liegt aber auch weiterhin darin begründet, daß das Herbst-Ceuvre selbst innerhalb des zeitlich engen Rahmens der Jahre 1514/15 unscharf bleibt, fehlt doch jedes Korrektiv durch den vollständigen Mangel an gesicherten Arbeiten anderer Baseler Künstler. So wirft schon der Gestaltungsunterschied zwischen dem »Holbein-Tisch« und den Baseler Standesscheiben (Abb. 53–54) letztlich unlösbare Fragen auf: Trotz ihres vergleichsweise schlechten Erhaltungszustands sind die Darstellungen des Tischblatts deutlich raffinierter als die gleichfalls erzählenden Darstellungen der im Jahre 1514 von Antoni Glaser ausgeführten Scheiben aus dem Baseler Rathaus, für die doch offenbar Herbst die Entwürfe geliefert hatte.<sup>18</sup> Doch worauf ist dies zurückzuführen? Liegt die im Vergleich zum

Tischblatt eher biedere Wirkung der Glasscheiben an der Umsetzung des Entwurfs durch Glaser, oder sind einige Szenen des »Holbein-Tischs«, darunter insbesondere die Turnierdarstellung, deshalb so viel lebendiger als die Glasmalerei, weil Herbst bei ihrer Ausführung den gerade in Basel angekommenen jüngeren Hans, vielleicht auch dessen Bruder Ambrosius, mitarbeiten ließ? Mit Gewißheit lassen sich diese Fragen gegenwärtig nicht beantworten, und sofern nicht gänzlich neue Fakten bekannt werden, werden sie vielleicht auch in Zukunft unlösbar bleiben. Gleiches gilt letztlich auch für die fragliche Autorschaft von Gesellenschule und Sündenfall – sie mögen vom jungen Hans stammen, doch ist auch Herbst nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen.

Festen Boden erreichen wir für Hans Holbein d. J. erst mit dem Bildnis des Bonifacius Amerbach (Tafel 24), das er mit vollem Namen signiert und auf den 14. Oktober 1519 datiert hat.<sup>19</sup> Zwei Jahre zuvor, 1517, war das Bildnis eines Mitglieds der Luzerner Patrizierfamilie Hertenstein, aller Wahrscheinlichkeit nach des Benedikt von Hertenstein (Tafel 23), entstanden.<sup>20</sup> Zwar nur »HH« monogrammiert, erlauben die äußeren Umstände doch eine relativ sichere Zuweisung an den jungen Hans Holbein, denn dieser befand sich in den Jahren 1517–19 nachweislich in Luzern, um die Fassade des Hertensteinhauses zu bemalen, während sein Vater vermutlich mit der Ausmalung einer Reihe von Räumen im Innern des Gebäudes beschäftigt war.<sup>21</sup> Für letzteren kommt das Hertenstein-Bildnis aus stilistischen Erwägungen nicht in Frage; Hans Herbst, auf den das Monogramm »HH« natürlich grundsätzlich auch passen könnte, war jedoch – nach allem, was man weiß – an den Arbeiten in Luzern nicht beteiligt.<sup>22</sup>

In Herbsts Baseler Haus begegnen wir hingegen zumindest Hans älterem Bruder Ambrosius bereits am 26. Juli 1516 anlässlich eines Festes, an dem er vermutlich in seiner Eigenschaft als Mitarbeiter der Herbst-Werkstatt teilnahm.<sup>23</sup> Zwar ist eine Gesellentätigkeit dort urkundlich nicht nachweisbar, doch liefern die Beobachtungen zur Bildgenese von Herbsts Bildnis eines jungen Mannes im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt wesentliche neue Argumente für diese Annahme: Wie bereits ausgeführt,<sup>24</sup> liegt unter dem 1515 datierten und »HH« bezeichneten Bildnis eine in zwei Phasen entstandene Unterzeichnung, die das Werk eng mit den seit Amerbachs Tagen Ambrosius Holbein zugeschriebenen Bildnissen der beiden gelbgekleideten Knaben im Baseler Kunstmuseum (Tafel 2–3), aber auch mit dem dortigen, 1513 entstandenen Bildnis eines 52jährigen Mannes (Abb. 40) von der Hand des älteren Hans Holbein verbindet. Es scheint, als habe Herbst in der Unterzeichnung seines Darmstädter Bildnisses zunächst ein Konzept erprobt, das letztlich auf Hans Holbein d. Ä. zurückgeht und dessen Kenntnis Herbst anscheinend durch Ambrosius Holbein vermittelt worden war. Letzterer wandte es seinerseits nicht nur bei den beiden undatierten, doch sicherlich nicht gleichzeitig entstandenen Knabenbildnissen (sofern bei dem Porträt des älteren der beiden Knaben nicht der junge Hans beteiligt war), sondern auch bei seinem 1516 geschaffenen Bildnis des Hans Herbst an, das sich heute gleichfalls im Baseler Kunstmuseum befindet (Abb. 63).<sup>25</sup> So steht zu vermuten, daß auch Ambrosius' jüngerer Bruder Hans nach seiner Ankunft in Basel irgendwann im Verlauf des Jahres 1515 zunächst bei Herbst Unterschlupf gefunden hat.

Um in Basel als selbständiger Maler tätig werden zu können, mußte ein auswärtiger Künstler zwar nicht unbedingt das Bürgerrecht, zumindest aber die Zunftmitgliedschaft erwerben; andernfalls war lediglich die Mitarbeit innerhalb einer anderen, zunftrechtlich abgesicherten Werkstatt

möglich. Erst am 25. September 1519 wurde Hans Holbein d. J. in Basel »zünftig« und nur wenige Tage später, am 14. Oktober, signierte er mit dem Amerbach-Bildnis sein erstes Gemälde in Basel mit vollem Namen. Lediglich »HH 1516« lautet hingegen die Bezeichnung im gemalten Architekturries des Doppelporträts des Baseler Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea Kannengießer (*Tafel 21–22*), das als frühreifes Meisterwerk des jungen Hans Holbein gilt, seitdem es Remigius Faesch, ein direkter Nachfahre des dargestellten Paares, in seinen seit 1628 zusammengetragenen »Humanae Industriae Monumenta« erstmals so genannt hatte.<sup>26</sup>

Angesichts der deutlichen Unterschiede zu Herbsts 1515 datiertem Darmstädter Jünglingsbildnis – sie betreffen nicht nur malerische Handschrift und Stil, sondern auch den Grad der psychologischen Erfassung der dargestellten Personen – scheidet Herbst als möglicher Autor des Baseler Doppelbildnisses ohne jede Frage aus.<sup>27</sup> Gerade diese Gegenüberstellung macht deutlich, welch überragende Künstlerpersönlichkeit mit dem 17jährigen Hans in Basel angekommen war. Jacob Meyer scheint dies umgehend erkannt zu haben und an den jungen Künstler mit seinem Porträtauftrag herangetreten zu sein; daß Holbein von Anfang an mit diesem Werk betraut war und nicht etwa erst nachträglich dem Hans Herbst (der als seit langem in Basel etablierter Künstler für einen solchen Auftrag doch viel eher in Frage gekommen wäre als ein zugereister Geselle) zur Hand gegangen ist, zeigen die beiden Silberstiftzeichnungen (*Abb. 71–72*), die der junge Hans in Vorbereitung der Tafelbilder anfertigte. Der glückliche Umstand der zufälligen Übereinstimmung seines eigenen Monogramms mit dem seines mutmaßlichen Baseler Meisters ermöglichte es Holbein offenbar, sein Werk gleichsam »signieren«, zugleich aber auch den Zunftbestimmungen entsprechen zu können.<sup>28</sup> Doch wenn dem so war – welche Arbeiten könnten den weltläufigen, weitgereisten Jacob Meyer zum Hasen<sup>29</sup> von der überragenden Qualität des jungen Hans Holbein bereits im Jahre 1516 derart überzeugt haben, daß er sich anschließend von ihm porträtieren lassen wollte? Können dies »H. Holbeins erste arbeiten«, die Heiligenköpfe oder die Bilder der »Leinwand-Passion«, gewesen sein?

Die beiden gut 20 x 20 cm messenden Tafelbildfragmente mit den Heiligenköpfen zeigen die Büsten einer jugendlichen, gekrönten weiblichen Heiligen bzw. eines männlichen Heiligen (*Tafel 19–20*).<sup>30</sup> Beide Figuren sind nimbiert und vor hellblauem Hintergrund dargestellt. Während der Mann – vielleicht ist der Evangelist Johannes gemeint – sein Haupt leicht nach links gewandt hat und in diese Richtung aus dem Bild herausblickt, ist die Frau fast frontal dargestellt, ihr Kopf nur sanft nach links geneigt und ihr Blick auf den Betrachter gerichtet. Das hagere, bartlose Gesicht des Mannes wird ebenso wie das volle Antlitz der jungen Frau von braunen, leicht lockigen Haaren gerahmt, die bei der Heiligen bis über die Schultern herabfallen. Der junge Heilige trägt einen anscheinend farbig zweigeteilten Rock, dessen Stofflichkeit undefiniert bleibt und der über seiner rechten Körperseite hell-, über der linken hingegen dunkelgrün ist. Ein dunkelkarminroter Umhang ist über die linke Schulter geworfen. Die Frau hingegen ist mit einem hochgeschlossenen, altrosafarbenen Rock bekleidet, der mit schwarzen Ziersäumen versehen ist und vor der Brust von einer goldenen Schließe zusammengehalten wird; darüber trägt sie einen hellgrünen Überwurf. Beide Bilder sind flott gemalt; auf ein Vertreiben der Farben ist kein besonderer Wert gelegt worden, was vor allem in den mit reichlich Bleiweiß abgemischten Farbtönen der Hautpartien sehr deutlich wird.

Ganz anders kommen Abendmahl und Geißelung aus der Serie der »Leinwand-Passion« (*Tafel 7, 11*) daher.<sup>31</sup> In mageren Farben auf grobe, etwa 144 x 155 bzw. 138 x 115 cm messende Leinwände gemalt, sind diese Bilder in ihrer betont linearen, buntfarbenen Gestaltung offenbar auf Fernwirkung berechnet. In der Abendmahlsdarstellung ist der Tisch L-förmig in einem Innenhof aufgeschlagen. Dies ermöglicht dem Maler eine dramatische Gegenüberstellung von Christus und Judas: Während der Herr im Kreise der Apostel an der Tafel Platz genommen hat, steht Judas im Winkel der Tische und beugt sich vor, um den Brotbissen aus der Hand Christi zu empfangen. Die übrigen Apostel verfolgen das Geschehen mehr oder minder aufmerksam, während Johannes im Schoße Christi eingeschlafen ist. Rechts im Hintergrund ist unter einer Art tonnenförmigen Tabernakel die Fußwaschung ins Bild gesetzt. Christus kniet vor Petrus, der seine Füße bereits in die Waschschüssel gestellt hat, während sich die übrigen Apostel um die beiden drängen.

Die Geißelung ist ins Innere eines Gebäudes verlegt. Unter den Schlägen seiner Quälgeister sich windend, ist der vollständig entkleidete Christus an eine mächtige Säule gefesselt. Die Arme sind hochgereckt und mit Stricken an einen weit oben an der Säule angebrachten Metallring gebunden; ein weiteres um seinen Leib geschlungenes Seil zwingt ihn an den Stein. Als wolle er den Geißelhieben des rechts stehenden Henkersknechts ausweichen, hat Christus seinen linken Oberschenkel über das andere Bein geschlagen und verdeckt auf diese Weise nur unzureichend seine Blöße. Holt der rechte Henkersknecht gerade zum Schlag aus, pausiert sein mit einem Rutenbündel bewehrter Genosse links für einen Moment. Doch er tut dies nicht etwa aus Mitleid mit seinem von zahlreichen Geißelwunden gezeichneten Opfer, sondern um diesem verächtlich in das zur Seite gesunkene, schmerzverzerrte Gesicht zu spucken. Ein dritter Scherge kniet links hinter der Säule am Boden, um sein unter der Wucht der Schläge auseinandergebrochenes Rutenbündel erneut zusammenzubinden, und blickt dabei gaffend zu Christus auf. Der Bosheit der Henkersknechte entsprechen nicht nur ihre überzeichneten Physiognomien, sondern auch die – neben Christi Nacktheit – besonders obszön wirkende Betonung ihrer Schamkapseln, die zu ihrer zeitgenössischen Landsknechtstracht gehören. In kontemplativer Ruhe ist hingegen ein älterer Mann mit langem Rock und Turban dargestellt, der von rechts durch eine Türe in den Folterraum hereinschaut und der vermutlich auf Pilatus anspielen soll.

Für die Heiligenköpfe wie für die beiden Passionsszenen gilt, daß sie kaum etwas mit dem Erscheinungsbild späterer, für Hans Holbein d. J. gesicherter Werke gemein haben. Dies ist zwar immer wieder betont worden, doch verursachte Amerbachs Holbein-Zuschreibung zumindest bei den Heiligenfragmenten kaum einem Forscher Kopfzerbrechen.<sup>32</sup> Auch Bezüge zu Gemälden Hans Holbeins d. Ä. aus den frühen 1510er Jahren lassen sich nicht fassen. Insbesondere die Gemälde der »Leinwand-Passion« unterscheiden sich mit ihren höchst dramatisch bewegten Figuren, ihren expressiven, teils karikaturhaft überzeichneten Köpfen und ihrer grellen Farbigekeit von entsprechenden Marterszenen des älteren Holbein wie denen vom Katharinen- oder Sebastiansaltar (*Abb. 27, 28*), deren Entstehung der junge Hans in Augsburg doch mitverfolgt haben muß. Gerade bei der auf Grund von Amerbachs Inventar immer wieder für den jungen Hans in Anspruch genommenen, höchst expressiven Geißelung sind die Unterschiede zum Schaffen des Vaters eklatant. Doch wie ist dieser Umstand zu deuten? Handelt es sich hier um eine Arbeit aus der »Sturm und Drangperiode«<sup>33</sup> des jungen Malers, mit der er sich in der Betonung der Brutalität der Szene ganz bewußt von den eher lyrisch-ver-

haltenen Passionsschilderungen seines Vaters absetzen wollte,<sup>34</sup> oder bezeugt diese für das Werk Hans Holbeins d. J. ganz untypische Drastik nun gerade den Umstand, daß die »Leinwand-Passion« nichts mit dem spezifischen Ausdruckswollen unseres Künstlers zu tun hat und statt dessen das Werk eines lokalen Baseler Meisters, etwa des Hans Dyg, ist, wie dies in der jüngeren Forschung wiederholt angenommen worden ist?<sup>35</sup> Beide Lesarten sind grundsätzlich denkbar, denn externe Anhaltspunkte helfen auch in diesem Fall nicht weiter – weder läßt sich die Zugehörigkeit der »Leinwand-Passion« zu dem vielleicht von Dyg um 1516 für den Lettner von St. Peter in Basel gelieferten Passionszyklus mit Sicherheit erweisen, noch die Möglichkeit einer zeitweiligen Mitarbeit Hans Holbeins d. J. in der Werkstatt Dygs gänzlich ausschließen.<sup>36</sup>

Doch mit Blick auf die Frage, ob Jacob Meyer bei der Suche nach einem geeigneten Porträtisten an den Maler der Heiligenköpfe oder der Passionsszenen gedacht haben kann, lohnt es, diese abschließend nochmals mit dem Schulmeisterschild und dem Sündenfall zu vergleichen. Während die Gestaltung der beiden Heiligen höchst bieder und konventionell ausgefallen ist, finden sich beim Abendmahl gleich mehrere Figuren, die eigentlich aus gänzlich anderem Bild- und Sinnzusammenhang stammen und der Darstellung den unmißverständlichen Charakter eines Pasticcio verleihen: Der Apostel am linken Bildrand ist offensichtlich von der Figur des Heiligen Antonius Abbas in Grünewalds Darstellung des Besuchs des Antonius bei dem Eremiten Paulus auf dem Isenheimer Altar inspiriert,<sup>37</sup> während der am rechten Tischende sitzende Jünger, der seine Hände ringt und pathetisch gen Himmel blickt, in eng verwandter

Form wiederholt als Klagefigur im Grünewald-Ceuvre vorkommt.<sup>38</sup> Der von links herantretende Apostel mit der Fruchtplatte schließlich ist im Kontext einer Abendmahlsdarstellung gleichfalls deplaziert und dürfte einer Kana- oder Emmaus-, wenn nicht einer gänzlich profanen Mahl-szene entlehnt sein. Derartige Beispiele ließen sich vermehren. Demgegenüber steht das Schulmeisterschild am Anfang einer gänzlich neuen Bildgattung, des Genrebildes,<sup>39</sup> und auch die Entscheidung, den Sündenfall als nahsichtig gegebenes Halbfigurenbild zu inszenieren, das selbst die Hände der Figuren größtenteils fortläßt, stellt, wie wir gesehen haben, eine präzedenzlose Neuerung dar. Beide Werke brillieren außerdem durch die überlegene psychologische Durchdringung des jeweiligen Bildgegenstandes.

Mehr als alle handschriftlichen oder stilistischen Erwägungen sprechen diese Unterschiede gegen die Zuschreibung der Heiligenköpfe oder der Passionsszenen an den jungen Hans Holbein. Es scheint sich – mit der möglichen Ausnahme der Geißelung – bei »H. Holbeins ersten arbeiten« doch eher um Werke von in Basel tätigen Malern zu handeln, die sich vergleichsweise uninspiriert in den Konventionen der Malerei ihrer Zeit bewegen<sup>40</sup> und die Basilius Amerbach, der bekanntlich seit den 1570er Jahren weit über die Stadtgrenzen Basels hinaus seine Agenten nach Werken Holbeins fahnden ließ, lediglich als solche untergeschoben worden sind.<sup>41</sup> Sie lassen jedenfalls genau jenes Maß an schöpferischer Erfindungskraft und Gestaltungsfreude vermissen, das man bei Gemälden, die Jacob Meyer veranlaßten, den 17jährigen Hans Holbein mit dem Doppelbildnis von 1516 zu beauftragen, erwarten würde.

<sup>1</sup> Die Entscheidung für dieses Vorgehen fiel um so leichter, als BÄTSCHEMANN/GRIENER 1997 in ihrer Monographie auf eine chronologische Anordnung zugunsten einer Darstellung des Holbein-Werks »nach Aufgaben« verzichtet haben.

<sup>2</sup> Von der Betrachtung von angeblichen Holbein-Frühwerken wie der Madonna mit Kind von 1514 im Baseler Kunstmuseum kann hier gänzlich abgesehen werden, beruht deren Zuschreibung an unseren Künstler doch auf nicht mehr als dem Wunsch, hierin einen »Holbein« erkennen zu können. Tatsächlich läßt sich zeigen, daß dieses bescheidene Bild von einem vermutlich in Konstanz tätigen Maler angefertigt worden ist; siehe S. 348–350.

<sup>3</sup> Inv. Nr. 310–311; siehe auch S. 41, 429f. Dies ist der Text der Gesellenschule. Zum fast identischen Wortlaut des Textes der Gegenseite siehe S. 429f.

<sup>4</sup> Inv. Nr. 313; zu dem Gemälde sowie dem Wasserzeichen des Papiers siehe S. 431.

<sup>5</sup> Auf diesen Umstand wies erstmals Walter ÜBERWASSER, Hans Holbein d. J., Adam und Eva, 1517; in: *Alte Meister. Eine Sammlung von Reproduktionen alter Meisterwerke*, Basel/Zürich o. J. (1957), o. S., hin.

<sup>6</sup> Diese Tatsache führte MANTZ 1879, S. 27, sowie Treu in *AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL* 1960, S. 175, dazu, die Frage aufzuwerfen, ob das ungewöhnliche Bildformat nicht die Folge einer nachträglichen Beschneidung der Komposition sei. BOERLIN 1991, 18f, wies dies unter Hinweis auf (unpublizierte) Infrarot-Aufnahmen zurück, die klar erkennen ließen, daß die Unterzeichnung auf das Format des als Bildträger verwendeten Papiers Rücksicht nehme. Doch angesichts der Tatsache, daß sich das Wasserzeichen auf Adams linker Wange befindet (besonders gut im Infrarot-Befund erkennbar), und mit Blick auf die Kanten des Papier-Bildträgers erscheint es durchaus möglich, daß die Komposition zumindest leicht beschnitten ist. Hierfür spricht – neben der unglücklichen Fragmentierung etwa von Adams rechtem Arm – auch die in der Unterzeichnung angegebene Markierung der rechten Brust Evas, die allerdings unter der nachträglichen schwarzen Einfassung verschwindet.

<sup>7</sup> REINHARDT 1960b, S. 27; DERS. 1976, S. 462; DERS. 1978, S. 212; C. MÜLLER 1989, S. 120f, benannten mit Hans Baldung Griens Farbholzschnitt des Sündenfalls von 1511 (vgl. MENDE 1978, S. 44, Kat. Nr. 19) ein konkretes Vorbild für den Baseler Sündenfall, betonten aber zugleich dessen nachhaltige »psychologische Vertiefung«. Auch bei Baldung hält Eva die Frucht, weist sie aber Adam vor und nicht dem Betrachter, den beide anblicken. Zugleich umfaßt Adam lüstern die linke Brust seiner Gefährtin. In dieser Hinsicht sollte

Baldung in seinem Sündenfall-Holzschnitt von 1519 noch einen Schritt weitergehen: Dort hält Eva zwar in jeder Hand einen Apfel, scheint die Früchte aber vor Adam verstecken zu wollen. Der Stammvater macht sich unterdessen an Eva heran und scheint gar den Blattzweig vor ihrer Scham beiseite schieben zu wollen (vgl. MENDE 1978, S. 48, Kat. Nr. 73).

ZEISE 1976, S. 10, wies außerdem auf Dürers Holzschnitt desselben Themas aus der »Kleinen Holzschnitt-Passion« von etwa 1510 hin, bei dem Eva Adam ähnlich ungelenkt umhalst wie der Stammvater die Baseler Eva (vgl. STRAUSS 1980, S. 112, Kat. Nr. 17 [117]; DERS. 1981, S. 259, Kat. Nr. 1001.217 [B. 17 (119)]).

<sup>8</sup> ÜBERWASSER 1960, o. S.

<sup>9</sup> Hierauf deutet vor allem die veränderte Augenstellung. In der Unterzeichnung hatte Adam seine Gefährtin noch unmittelbar angeblickt; erst in der Farbausführung wurde sein Blick in fast komisch wirkender Verzweiflung schräg nach oben gelenkt.

<sup>10</sup> Es überrascht, wie unterschiedlich dennoch die – zeitabhängige und sicher auch vom jeweiligen Frauenbild bedingte – Interpretation der Darstellung in der Literatur ausgefallen ist. So meinte etwa STEIN 1929, S. 34–36: »Das Weib scheint für Holbein... sündelos, nur Denken und Sucht des Mannes macht sie zur Sünderin und den Mann zum besessenen Schlucker.« Mit Blick auf dieselbe Figurenkonstellation deutete beispielsweise GANZ 1950, S. 200, das Verhältnis der beiden Figuren gänzlich anders: »Eva versucht Adam«, so lautete sein Bildtitel.

<sup>11</sup> Siehe S. 41.

<sup>12</sup> HESS 1911, S. 20, 86, 88f, 93.

<sup>13</sup> WÜTHRICH 1969, S. 591; DERS. 1969/72, S. 777; DERS. 1990, S. 40, 204.

<sup>14</sup> Siehe oben S. 84–87.

<sup>15</sup> SCHMID 1931a, S. 41–77.

<sup>16</sup> Siehe die Zusammenfassung der Forschungsgeschichte bei C. MÜLLER 1996, S. 50f. Die beiden letzten ausführlichen Studien zu den Randzeichnungen von MICHAEL 1986 und C. MÜLLER 1996, S. 50–66, Kat. Nr. 10–91, wiesen die Illustrationen mehrheitlich wieder Hans Holbein d. J. zu; nur eine kleine Gruppe von Zeichnungen wurde dessen Bruder Ambrosius zugesprochen.

<sup>17</sup> Siehe S. 88–93.

<sup>18</sup> Siehe S. 87f.

<sup>19</sup> Siehe S. 37f, 123–127, 432f.

<sup>20</sup> Siehe S. 116–119, 459f.

- <sup>21</sup> Siehe S. 16, 80, Anm. 57.
- <sup>22</sup> Herbst wird in den Jahren 1517–19 wiederholt in Baseler Dokumenten genannt; seit Juli 1518 war er außerdem mit dem Altar für St. Maria Magdalena an den Steinen in Basel beschäftigt; vgl. Lucas WÜTHRICH, Quellen zur Biographie des Malers Hans Herbst (1470–1552); in: ZAK 35 (1978), S. 179–181.
- <sup>23</sup> Siehe S. 71, 83.
- <sup>24</sup> Siehe S. 90–93.
- <sup>25</sup> Siehe S. 422–424.
- <sup>26</sup> Siehe S. 107–116, 430f.
- <sup>27</sup> Siehe S. 106.
- <sup>28</sup> Einen entsprechenden Schluß zogen kürzlich auch BÄTSCHEMANN/GRIENER 1997, S. 7: »Die Signatur deutet auf die Ausführung eines Auftrags für den Meister Hans Herbst.« Siehe auch S. 121, Anm. 37, 38.
- <sup>29</sup> Zu Meyers Biographie siehe S. 107f.
- <sup>30</sup> Inv. Nr. 308–309; siehe S. 428f.  
His 1891, S. 60, schlug erstmals die bis heute gebräuchliche Benennung der beiden Heiligen mit dem jugendlichen Johannes Ev. und einer heiligen Jungfrau vor; seit CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 37, wird in der Heiligen gelegentlich eine Darstellung Mariens gesehen. Verschiedene Vorschläge sind auch zur Ableitung der beiden Figuren unterbreitet worden. So wollte GANZ 1924, S. 94, in Grünewalds Heiligem Sebastian des Isenheimer Altars die direkte Vorlage für den Baseler Heiligen erkennen (ebenso STEIN 1929, S. 21f; WAETZOLDT 1938, S. 83f; REINHARDT 1954/55, S. 13f mit Anm. 12; DERS. 1960b, S. 27; DERS. 1975/76, S. 167; DERS. 1976, S. 461f; DERS. 1982, S. 257; Treu in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 172f; SALVINI/GROHN 1971, S. 86; Wilhelm FRAENGER, Matthias Grünewald, München 1983, S. 162f; ROWLANDS 1985, S. 24, 125; BUSHART 1987, S. 16).  
Angesichts des Altersunterschieds zwischen Baseler Heiligem und Isenheimer Sebastian wartete demgegenüber Hubert SCHRADER, Zur Frage der Grünewald-Selbstbildnisse; in: Zeitschrift für bildende Kunst 59 (1925/26), S. 28–32, mit einer recht komplizierten Erklärung auf. Da er in der Isenheimer Figur ein Grünewald-Selbstbildnis zu erkennen glaubte, vermutete er, das Baseler Bild gehe auf eine schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts von Hans Holbein d. Ä. angefertigte Porträtzeichnung zurück. BOERLIN 1991, S. 18, hingegen wies sinnvollerweise jeden porträtmäßigen Zusammenhang zwischen dem männlichen Heiligen in Basel und dem Isenheimer Sebastian zurück: »So hat Grünewalds Sebastian z. B. eine kurze gedrungene Nase, Holbeins Heiliger dagegen eine schmale, lange Nase: es handelt sich um zwei verschiedene Gesichter.«  
Auf die traditionelle Holbein-Zuschreibung fixiert, sah STEIN 1929, S. 21f, bei der weiblichen Heiligen gar »... das Herkommen von der schwäbischen Plastik«, beispielhaft vertreten durch eine (allerdings nicht näher identifizierte) »... heilige Barbara... im Maximilian-Museum in Augsburg« (ebenso WAETZOLDT 1938, S. 83f; DERS. 1958, S. 14, der indes auch bei dem Baseler Heiligen sehr pauschal den Einfluß schwäbischer »bemalter Altarplastik« erkennen wollte).
- <sup>31</sup> Inv. Nr. 303, 307; siehe auch S. 83f, 426–428.
- <sup>32</sup> Siehe S. 428f die den Literaturangaben zu den Bildern angehängten Zuschreibungs- und Datierungsvorschläge.  
BURCKHARDT 1842, S. 5; WOLTMANN 1866, S. 146 (hier das Zitat); His 1880a, S. 715; DERS. 1908, S. 74, glaubten die beiden Bilder wegen der »Schärfe der Umrisse« noch in Augsburg entstanden. Dem widersprach His 1871, S. 211f; DERS. 1891, S. 60, unter Hinweis auf die angebliche Verwendung des gleichen Modells für die weibliche Heilige und für die 1517 datierte und sicherlich in Basel entstandene Eva des Sündenfalls (ebenso CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 37f, der außerdem den männlichen Heiligen mit dem Baseler Adam in Verbindung brachte; so auch SCHMID 1930a, S. 34; WAETZOLDT 1938, S. 83f; KLEMM 1980, S. 8). Die Entstehung der Heiligenköpfe in Basel wurde auch von der nachfolgenden Forschung unisono vertreten.  
Auch die gemälde-technologischen Untersuchungsergebnisse liefern keine Anhaltspunkte in der Zuschreibungs- und Datierungsfrage; die Unterzeichnung ist zu unspezi-
- fisch, um sie mit irgendeinem anderen Holbein-Werk sicher in Verbindung bringen zu können; der jüngste ermittelte Jahrring des aus Fichtenholz gefertigten Bildträgers der gekrönten Heiligen entspricht dem Jahr 1507, doch angesichts der allseitigen Beschneidung der Tafeln läßt dies keinen sicheren Schluß auf das tatsächliche Entstehungsjahr der Malerei zu; siehe S. 428f.
- <sup>33</sup> So erstmals WOLTMANN 1866, S. 163. Die Gegenposition nahm beispielhaft DEHIO 1926, S. 125, ein, der die Gemälde der »Leinwand-Passion« Hans Holbein d. J. rundweg absprach: Diese, »... wenn sie authentisch wären, (könnten) nur durch das psychologische Rätsel interessieren... wie man roh, großsprecherisch und eigener Gedanken bar – und dann mit einem Sprunge ein Holbein sein kann.«
- <sup>34</sup> Aus Gründen der Scharfzeichnung der Argumentation sei hier darauf verzichtet, auf den möglichen Einfluß von Auftraggeberwünschen oder von Gestaltungstraditionen im Zusammenhang mit den sicherlich nur zeitweilig ausgestellten »Fastentüchern« einzugehen.
- <sup>35</sup> So erstmals von MAURER 1966, S. 451–454, vorgeschlagen und seither unter Annahme einer Mitarbeit von Hans und Ambrosius Holbein bei Abendmahl und Geißelung überwiegend vertreten; siehe die den Literaturangaben zu diesen Gemälden angehängten Zuschreibungsvorschläge, S. 426–428.
- <sup>36</sup> So hat jüngst C. MÜLLER 1998b, S. 169–180, unter Hinweis auf die Unterzeichnung von Abendmahl und Geißelung, die er mit Holbein-Zeichnungen aus dem Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts vergleicht, erneut für die Mitarbeit des jungen Hans bei der Entstehung zumindest eines Teils der »Leinwand-Passion« plädiert. Ausgeschlossen ist dies angesichts der von Müller präsentierten Befunde sicherlich nicht, letztlich beweisbar indes auch nicht: Der Duktus der Zeichnungen ist im Gegensatz zu den Unterzeichnungen in der Kennzeichnung der Einzelform durchwegs präziser und treffender, doch zugleich weniger karikaturhaft. Daher hat Müller fraglos recht, wenn er auf die grundsätzliche Problematik eines solchen Vergleichs von Zeichnung und Unterzeichnung hinweist.
- <sup>37</sup> Vgl. ZIERMANN 2001, S. 149–152, Abb. 92. Es handelt sich um eine Art Rollenbildnis des Präzeptors des Antoniterklosters, Guido Guersi.
- <sup>38</sup> Vgl. Eberhard RUHMER, Grünewald. Zeichnungen. Gesamtausgabe, Köln 1970, S. 79, Kat. Nr. II, Abb. 5, S. 86, Kat. Nr. XIV, Abb. 17, S. 87, Kat. Nr. XV, Abb. 16, S. 87, Kat. Nr. XVI, Abb. 20, S. 92, Kat. Nr. XXIX, Abb. 34.
- <sup>39</sup> Hierzu zuletzt AK »EIN SCHULMEISTER SCHILT VON BEIDEN SEITEN GEMALT« 1997.
- <sup>40</sup> Dabei mögen sie sich durchaus in einem Schul- oder gar Werkstattzusammenhang mit Hans Herbst befunden haben, wie die gewisse Typenverwandtschaft zwischen den Köpfen von Adam und Eva sowie den Heiligenköpfen nahelegt: Die Frauengestalten haben ein von dichten, welligen Haarflechten gerahmtes, volles Gesicht mit hoher, sich nach vorn wölbender Stirn, einen kleinen, etwas mokant wirkenden Mund und ein betontes Kugelkinn. Die beiden Männerköpfe kennzeichnet eine lange, sehr gerade Nase, eine voluminöse Unterlippe und ein markantes Kinn, dazu eine perückenartige Lockenfrisur. Verwandt ist auch die mitunter simple, stellenweise indes ausgesprochen flotte Malweise, die den Pinselstrich kaum vertreibt; ferner die strichelnde Gestaltung der Brauen bei den Frauengestalten, schließlich die mit bloßem Auge sichtbare, die Formen nur sehr summarisch fixierende Unterzeichnung. Hieraus ergibt sich jedoch keineswegs die Notwendigkeit, ein und dieselbe Hand am Werk zu sehen.  
SCHMID 1892, S. 32f, und GANZ 1912, S. 233, wollten bei den Heiligenköpfen und den Stammeltern dieselben Modelle wiedererkennen. Gerade mit Blick auf das angebliche Modell des Adam ist dies nicht ohne Komik, hatte man doch für den männlichen Heiligen vielfach an Grünewalds Isenheimer Sebastian als Vorlage gedacht (siehe S. 105, Anm. 30). Dieser hat aber keinerlei Ähnlichkeit mit dem Adam des Sündenfalls. So lehnte auch BOERLIN 1991, S. 18f, die Annahme, das Modell des Adam komme in irgendeinem anderen Holbein-Werk nochmals vor, zu Recht strikt ab.
- <sup>41</sup> Sollte die zweite Annahme zutreffen, so dürfte wohl bereits der Anbieter Basilius Amerbach gegenüber betont haben, es handle sich um »erste Arbeiten«, die just aus diesem Grunde so wenig mit dem späteren Holbein-Ceuvre gemeinsam haben.

## Sicherer Boden.

### Die frühen Bildnisaufträge in Basel und Luzern

Es gehört zu den Pointen der Überlieferungsgeschichte des erhaltenen Holbein-Werks, daß nicht nur an dessen Ende fast ausschließlich Bildnisse stehen, sondern daß auch die beiden ersten, dem jungen Hans sicher zuzuschreibenden Tafelbilder Porträts sind – das Doppelbildnis des Baseler Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea Kannengießer, 1516 entstanden und heute im Kunstmuseum Basel (*Tafel 21–22*), und das ein Jahr später datierte Bildnis eines Mitglieds der Luzerner Patrizierfamilie Hertenstein, vermutlich des Benedikt von Hertenstein, heute im Metropolitan Museum of Art in New York (*Tafel 23*). Beide Arbeiten sind zwar nur mit dem doppelten »H« monogrammiert, kommen aber, wie bereits ausgeführt, auf Grund stilistischer bzw. historischer Argumente weder für den älteren Hans Holbein noch für Hans Herbst in Frage.<sup>1</sup>

Doch nicht nur im Ausschlußverfahren lassen sich diese beiden Bildnisse für Hans Holbein d. J. sichern. Sie lassen sich außerdem auch untereinander und mit seinem ersten mit vollem Namen signierten Bildnis, dem Amerbach-Porträt von 1519 (*Tafel 24*),<sup>2</sup> in engeren Zusammenhang bringen. Das Ausmaß der Verwandtschaft der drei Werke ist zugleich größer als deren Ähnlichkeiten mit den übrigen traditionell dem jungen Holbein zugeschriebenen Gemälden. Dies ist natürlich auch, aber durchaus nicht allein, auf den Umstand zurückzuführen, daß es sich bei allen dreien um Bildnisse handelt.<sup>3</sup> Was die drei zunächst zu einer Gruppe zusammenschließt (und sie vom Herbst-Porträt in Darmstadt nachhaltig unterscheidet), ist die Intensität des psychologischen Ausdrucks, die sich dem Betrachter unmittelbar mitteilt:<sup>4</sup> der bullige, höchst selbstbewußt wirkende Politiker, Soldat und Finanzier Meyer, seine zurückhaltende, etwas skeptisch dreinblickende Gattin, der – seines zur Schau gestellten Wohlstands und seiner militärischen Ambitionen ungeachtet – ein wenig befangen wirkende junge Hertenstein, schließlich der seiner akademischen Würde bewußte Humanist Amerbach. Ob die hier absichtlich plakativ vorgetragene psychologisierende Ausdeutung aus der Distanz eines halben Jahrtausends den Dargestellten in ihrer Eigenwahrnehmung bzw. der Beurteilung durch ihre Zeitgenossen gerecht wird, bleibe dahingestellt und braucht uns in diesem Zusammenhang auch nicht zu kümmern. Unbestreitbar ist der Grad an Unmittelbarkeit, der von allen drei genannten Werken auch heute noch ausgeht und der, wie ein Blick in die Holbein-Literatur verdeutlicht, immer wieder zu derartigen Interpretationen geführt, ja mitunter wohl auch verführt hat.

Bei aller Meisterschaft in der lebendigen Schilderung sind die drei frühen Bildnisaufträge Holbeins doch zugleich auch durch einige Gestaltungseigentümlichkeiten, ja zum Teil Gestaltungsschwierigkeiten gekennzeichnet, die wohl noch auf das Konto der relativen Jugend des Künstlers gehen – als Hans das Bürgermeisterpaar porträtiert, ist er immerhin erst 17, bestenfalls 18jährig. In seinem späteren Bildnisschaffen sollte der Künstler diese Probleme meistern, doch bis zum Amerbach-Porträt wirken sie geradezu signaturhaft. Hier sind zum einen die im Vergleich zu den Körpern relativ kleinen Köpfe zu nennen. Dies fällt

insbesondere bei der Kannengießerin und beim Hertenstein ins Auge, doch selbst bei der kompakt wirkenden Gestalt des Jacob Meyer oder der Büste Amerbachs thront das Haupt jeweils auf einem auffallend voluminösen Oberkörper. An Meyer und Amerbach läßt sich eine weitere Besonderheit von Holbeins frühem Porträtschaffen beobachten: die noch nicht zur Gänze bewältigte Schwierigkeit des Anschlusses von Kopf und Oberkörper. Mag Meyer tatsächlich ein vergleichsweise kurzer Hals und der Hang zu einem »Buckel« charakterisiert haben,<sup>5</sup> mag Amerbach demgegenüber de facto einen ungewöhnlich langen Hals gehabt haben<sup>6</sup> – die jeweiligen Schwierigkeiten mit der Gestaltung des Übergangs von der Schulterpartie zum Kopf sind hier wie dort (und in variiertes Form auch bei der Frau des Bürgermeisters und bei Hertenstein) unübersehbar. Bei Meyer kaschiert die bewegte Architekturkulisse des Hintergrundes die unbewältigte Wiedergabe der Anatomie, bei Amerbach ist es die Staffe- lung der Krägen von Hemd, Wams und Rock, die die Länge des Halses verbergen soll, sie dadurch indes eher noch betont. Bei Dorothea Kannengießer und Hertenstein lenken demgegenüber die Halsketten und die auffällige Musterung der die Halspartie rahmenden Kleidungsstücke von dieser Problemzone ab. Sicherlich nicht primär Wiedergabe eines jeweils individuellen Zuges der Auftraggeber, sondern eher Gewohnheit des Malers ist die auffällige Gestaltung der Augenbrauen: Bei der ansonsten so detailrealistischen Wiedergabe aller Einzelheiten fällt die schematische Strichelei der Brauenhaare bei der Kannengießerin, bei Hertenstein und Amerbach um so stärker auf. Einer merkwürdigen Verzeichnung begegnet man bei den frühen Bildnissen übrigens auch bei der Wiedergabe der Mundpartie – besonders deutlich bei Hertenstein und Amerbach, wo die geschwollen wirkenden Lippen nur bedingt der durch die Drehung des Kopfes geforderten perspektivischen Verkürzung folgen.<sup>7</sup>

Ein weiteres gemeinsames Kennzeichen der drei frühen Holbein-Bildnisse ist schließlich der Verzicht auf eine den Bildraum zum Betrachter hin abschließende Brüstung und/oder eine fensterartige Rahmung zu beiden Seiten und am oberen Bildabschluß. Hierin unterscheiden sich diese Werke übrigens sowohl von Hans Herbsts Darmstädter Jünglingsbildnis als auch von Ambrosius Holbeins Baseler Knabenbildnissen, die nur wenig früher bzw. etwa zeitgleich entstanden sind. Trotz dieses Verzichts auf eine vordere Bildbegrenzung in Form einer Brüstung vermeidet Holbein in seinen drei frühen Bildnissen soweit wie möglich die Einfügung der Hände: Bei Meyer waren sie ursprünglich in der rechten Bildecke übereinandergelegt, bei seiner Ehefrau sind sie praktischerweise unter den langen Ärmelaufschlägen verborgen, beim Hertenstein ist nur die Linke am unteren Bildrand zu sehen (und dient hier vor allem der Identifikation des Dargestellten, trägt er am Ringfinger doch einen Siegelring mit dem Familienwappen), bei Amerbach schließlich legitimiert das gewählte Büstenformat von vornherein die Konzentration auf Oberkörper und Haupt des jungen Humanisten – hier ist es bestenfalls die Inschrifttafel, die von den bildbeherrschenden Gesichtszügen ablenken könnte.

## Das Doppelbildnis des Jacob Meyer zum Hasen und der Dorothea Kannengießer

Das früheste der erhaltenen Porträts, das Meyer-Kannengießer-Bildnis aus dem Jahre 1516, ist als Diptychon gestaltet (Tafel 21–22).<sup>8</sup> Dementsprechend sind Jacob Meyer zum Hasen und seine Frau Dorothea Kannengießer als Halbfiguren auf zwei 38,5 x 31 cm messende Lindenholztäfel gemalt. Vor bzw. unter einer antikischen Architekturkulisse, die von ferne an einen Triumphbogen erinnert, erscheinen vor hellblauem (Himmels-) Grund die beiden Eheleute. Jacob Meyers mächtiger Oberkörper scheint das Bildformat der linken Tafel fast sprengen zu wollen; seine schwarze Jacke wird jedenfalls beidseits vom Bildausschnitt überschritten. Im Dreiviertelprofil nach links gewandt, hat er die Arme vor dem Körper erhoben; während die Rechte weisend auf seine Frau gerichtet ist, geht sein Blick schräg nach rechts aus dem Bild heraus. In der reichlich beringten Linken hält er eine Münze. Seine Frau auf dem rechten Flügel ist demgegenüber in ihrer Dreiviertelwendung nach links ganz auf ihren Gatten orientiert; aufmerksam blickt sie ihn an. Der linke Arm ist horizontal vor den Körper genommen, als liege er auf einer Stuhllehne; auf diese Weise ist die Rechte verborgen, die vermutlich im Schoß ruhend gedacht ist.

Meyer trägt über einem plissierten, weiten Hemd mit goldfarbener Zierstickerei am Saum des weiten Halsausschnitts eine schwarze Jacke, die vor der Brust offensteht. Seine lockigen Haare bedeckt ein karminrotes Barett, das er sich schräg auf den Kopf gesetzt hat. Diesem eher informellen Aufzug, der in nichts zu erkennen gibt, daß es sich bei dem Dargestellten um einen der einflußreichsten Bürger Basels (wenn nicht bereits um den Bürgermeister der Stadt) handelt,<sup>9</sup> kontrastiert auffällig mit Dorothea Kannengießers festlichem Sonntagsstaat.<sup>10</sup> Ihr karminrotes, mit breiten schwarzen Borten versehenes Kleid ist fast schulterfrei geschnitten; im Ausschnitt wird ein reich plissiertes Hemd sichtbar, das üppig mit goldfarbenen Zierborten, weißen, geflochtenen Bändern und am Saum zusätzlich mit kleinen weißen Troddeln besetzt ist. Als verheiratete Frau trägt Dorothea eine weiße Haube, an die eine gleichfalls weiße Stoffbahn angesteckt ist, die dekorativ über ihre rechte Schulter herabfällt und um den Oberarm geschlungen ist. Ein dünneres, mit goldfarbenen geometrischen Mustern durchwirktes Tuch mit dünnem schwarzem Saum ist über die Haube gelegt und tief in die Stirn gezogen. Zwei Ketten, eine aus Golddraht geflochten, die andere aus Perlen und Goldkugeln gebildet, verschwinden im Hemdausschnitt und betonen dadurch wirkungsvoll das schöne Dekolleté. Eine entsprechende Funktion haben schließlich auch die goldfarbenen Metallbroschen mit stilisierten Blatt- und Blütenranken, die dem Saum des Kleides angesteckt sind.

Nur ausschnitthaft wird die die Figuren einfassende bzw. hinterfangende Architektur sichtbar: Ein schräg in den Bildraum gestellter massiver Pfeiler ragt mittig hinter den Dargestellten auf. Seine Flanke wird durch eine Rechtecknische gegliedert, in die vier Balustersäulchen eingestellt sind. Sie tragen ein umlaufendes Gesims, dessen Fries mit stilisierten Blattranken geschmückt ist. An der Pfeilerstirn sind zwei Putten in die Ranke eingefügt, die einen von einer Blattmaske überragten Schild präsentieren, auf dem das Monogramm und die Datierung erscheinen: »H H/1516«. Der auf diese Weise dekorierte Pfeiler dient gemeinsam mit einer rückseitigen Pfeilervorlage als Auflager für Segmentbögen oder auch stichkappenartige Gewölbeansätze, von denen zumindest der Bogenlauf über Dorothea Kannengießer kassettiert ist. Es bleibt allerdings unklar, in welchem Verhältnis die beiden Balustersäulen auf hohen

Postamenten, die angeschnitten an den jeweiligen Außenseiten der beiden Diptychonflügel sichtbar werden, zu den Bogen- und Gewölbeanschnitten stehen – sie können jedenfalls nicht als deren Widerlager dienen. Die seitlichen Säulen und der Mittelpfeiler sind in warmem Grau gehalten, die in den Pfeiler eingestellten Säulchen sind aus rotgeflamtem Marmor gearbeitet. Die Farbgebung des Reliefs des Pfeilerfrieses, des Kassettendekors des Segmentbogens sowie der stilisierten Blatt- und Fruchtdekoration im Übergang vom Postament zum Baluster bei den seitlichen Säulen soll wohl eine Vergoldung angeben, während der Grund des Kassettensbogens dunkelblau gehalten ist.

Die Farbgestaltung des Doppelbildnisses insgesamt ist raffiniert-schlicht: Schwarz, Karminrot, Weiß und Gold bestimmen die Farbe der Kleidung bei Mann und Frau, wobei die hauptsächlichen Farbakzente, Rot und Schwarz, gegeneinander verschränkt sind; das warme Grau, das Braun und Gold der Architektur stehen hierzu und zum Hellblau des Hintergrundes in höchst wirkungsvollem Kontrast. Während das Grau der Pfeilerfront und das leuchtende Rot des Barett, die Meyers Gesicht einfassen, sein rötliches Inkarnat noch hervorheben, steigert das kühle Blau des Hintergrundes die vornehme Blässe seiner Gattin. Höchst geschickt wird auch das Bildlicht ausgenutzt, das von rechts oben einzuwirken scheint: Durch die volle Ausleuchtung seines Gesichtes betont es die aktive Präsenz Meyers, die sich auch an seiner Gestik zeigt, während die teilweise Verschattung des Antlitzes seiner Frau den Eindruck der eher passiven Orientierung an ihrem Ehemann, die durch den Blickkontakt vorgegeben ist, noch verstärkt.

In demselben Jahr, in dem Holbein das Ehepaar Meyer porträtierte, erreichte Jacob Meyer zum Hasen den Höhepunkt seiner politischen Karriere:<sup>11</sup> Bereits seit 1510 Ratsmitglied, wurde er am 14. Juni 1516 zum ersten Bürgermeister Basels aus den Reihen der Zünfte gewählt. Der 1482 in eine Baseler Goldschmiede- und Kaufmannsfamilie geborene Meyer hatte sich für den Posten des Bürgermeisters, den er turnusgemäß erneut 1518 und 1520 innehatte (eine direkte Wiederwahl war nicht möglich), durch seine erfolgreiche Laufbahn als Geldwechsler, Kaufmann, Verleger, Immobilienspekulant und Heerführer empfohlen. Durch seine erste Ehe mit Magdalena Baer, die ihrerseits zuvor zweimal verheiratet gewesen war und die 1511 starb, war Meyer mit führenden Baseler Familien verknüpft und verschwägert. Seit 1503 war er bei den »Weinleuten« und den »Hausgenossen« Zunftmitglied, letztere wählten ihn zwischen 1510 und 1515 zu ihrem Meister. Seit 1504 war Meyer auch Mitglied der »Schlüsselzunft«. Im Jahre 1507 führte er erstmals als Fähnrich ein Baseler Truppenkontingent im Dienste des französischen Königs bei der Eroberung Genuas, und bereits 1508 war er vermögend genug, um das Weiher-schlößchen Groß-Gundeldingen vor den Toren Basels erwerben zu können. 1510 war er Hauptmann der Baseler Truppe, die Kardinal Matthäus Schiner für Papst Julius II. angeworben hatte, die indes von französischen Truppen an der Alpenüberquerung gehindert wurde; im Frühjahr 1512 vertrat er die Eidgenossen als Gesandter in Venedig, im Sommer desselben Jahres führte er die Baseler Truppen an, die Mailand den Franzosen wieder abnahmen, und im Dezember gehörte er zur eidgenössischen Gesandtschaft, die den Sohn Lodovico Moros, Massimiliano Sforza, zum neuen Herzog von Mailand einsetzte. Im Herbst 1513 nahm Meyer an einem Zug Baseler Truppen nach Dijon teil; im September 1520 nahm eine Baseler Truppe unter Führung Meyers das Schloß Pfäffingen dem Bischof im Handstreich ab.

Doch im Oktober 1521 wurde Meyer der Bestechlichkeit angeklagt, als Bürgermeister abgesetzt und zeitweise sogar inhaftiert. Nur teilweise

rehabilitiert, konnte Meyer seinen ehemaligen politischen Einfluß nie mehr zurückgewinnen. In den innerstädtischen Konflikten der herausziehenden Reformation war Meyer allerdings einer der Anführer der altgläubigen Partei, und auch nach der endgültigen Durchsetzung der Reformation blieb er bis zu seinem Tod im Jahre 1531 dem katholischen Glauben treu. Nach dem Tod seiner ersten Frau Magdalena Baer war Meyer spätestens im Jahre 1513 eine zweite Ehe mit Dorothea Kannengießer eingegangen. Sie stammte aus Thann im Elsaß, wo sie vermutlich in den 1490er Jahren als Tochter des dortigen Steuereintnehmers Jacob Kannengießer geboren worden war. Meyers erste Ehe war kinderlos geblieben, doch Dorothea brachte wohl Anfang 1513 mit der Tochter Anna ein Kind zur Welt, das das Erwachsenenalter erreichte. Dorothea überlebte ihren Mann, heiratete bereits 1532 zum zweiten Mal und starb spätestens im Jahre 1549.<sup>12</sup>

Holbein hat mit dem Meyer-Kannengießer-Bildnis ein überaus originelles Werk geschaffen,<sup>13</sup> das – wie es für den Künstler auch in seinem späteren Schaffen so kennzeichnend bleiben sollte – auf höchst geschickte Weise Anregungen unterschiedlicher Herkunft nutzt. Diese werden indes vollkommen selbständig und häufig auch ganz neu interpretiert. Im Falle des Bürgermeister-Doppelporträts fällt zunächst der gewählte Bildtyp, das Diptychon, ins Auge.<sup>14</sup> Er ist letztlich der religiösen Malerei des 15. Jahrhunderts verpflichtet, doch wie weit hat sich Holbein von dieser traditionellen Bildformel entfernt!<sup>15</sup> Die beiden Figuren sind in ein raffiniertes Spannungsverhältnis zueinander gesetzt, dessen Wirkung nur durch den Verlust der Originalrahmen etwas beeinträchtigt ist.<sup>16</sup> Zunächst sind die beiden Einzeltafeln durch die durchlaufenden Architekturmotive verklammert, die die Figuren zugleich kulissenartig hinter-

fangen.<sup>17</sup> Sie dürften durch Hans Dauchers Sandsteinreliefs (bzw. deren in Gips ausgeführte Abgüsse) inspiriert sein,<sup>18</sup> die nur wenige Jahre später auch dem älteren Hans Holbein für dessen »Lebensbrunnen« in Lissabon als Vorbild dienen sollten (Abb. 34),<sup>19</sup> und mit denen der jüngere Holbein anscheinend auch in Basel Handel trieb.<sup>20</sup> Erinnerungen an die Architektur der Fugger-Kapelle an St. Anna in Augsburg mögen gleichfalls eine Rolle gespielt haben.<sup>21</sup> Der schwere Pfeiler, der die Bogen- und Gewölbekonstruktion mittig stützt, ist in extremer Schrägsicht wiedergegeben und schafft dadurch eine räumliche Bühne, die die beiden Figuren geschickt besetzen: Während Meyer auf dem linken Flügel wie von der Pfeilerstirn bis an den vorderen Bildrand geschoben erscheint, ist seine Frau in den Bildraum und unter den kassettierten Segmentbogen zurückversetzt dargestellt. Allein die beiden seitlich vom Bildausschnitt angeschnittenen Säulen, deren architektonischer Zusammenhang mit dem Mittelpfeiler und den beiden Tonnengewölben aber unklar bleibt, wirken der räumlichen Dynamik von Hintergrundsarchitektur und Figurenanordnung entgegen.

Als Ausgangspunkt zumindest für den rechten Flügel des Baseler Bürgermeister-Diptychons ist immer wieder das Bildnis des Johannes Paumgartner genannt worden,<sup>22</sup> das Hans Burgkmair d. Ä. im Jahre 1512 als Farbholzschnitt ausgeführt hat (Abb. 64).<sup>23</sup> Die das Bildfeld beherrschende Gestalt Paumgartners erinnert – spiegelbildlich – tatsächlich an Meyer, ansonsten liefert die Anordnung der Figur unter dem exzentrisch von rechts gesehenen Bogen vor allem die Entsprechung für die Darstellung der Kannengießerin. Die markante Verkürzung des auf das Gesicht des Dargestellten zulaufenden Frieses und Gesimses ist nun zusammen mit der angeschnittenen Tonne so spezifisch, daß an Holbeins unmittelbarer Kenntnis des Holzschnitts kein Zweifel bestehen kann. Andererseits macht der Vergleich des Paumgartner- mit dem Meyer-Kannengießer-Bildnis deutlich, wie erfindungsreich der Maler mit seinem Ausgangsmaterial umgegangen ist, indem er das Bogenmotiv quasi verdoppelte und daraus zugleich jene räumliche »Drehbühne« entwickelte, die seine beiden Auftraggeber so beziehungsreich zueinander ins Bild setzt.<sup>24</sup>

Doch Holbeins Erfindungsfreude in der Auseinandersetzung mit Burgkmair wird noch deutlicher, wenn man die Unterzeichnung der Architektur untersucht (Abb. 65–66).<sup>25</sup> Anders als bei den Figuren<sup>26</sup> sind die unterzeichneten Vorgaben für die Architekturelemente mit Pinsel und flüssigem Zeichenmedium locker skizzierend angelegt und dabei auch häufig variierend umgestaltet. Der schräg ins Bild gesetzte, die beiden Diptychonflügel verklammernde Pfeiler war von Anfang an vorgesehen, seine bildparallele Front allerdings an der rechten Kante schmaler unterzeichnet. Sowohl das umlaufende Gesims als auch der Ansatz der Segmentbögen und Gewölbe lagen tiefer als in der gemalten Endfassung. Dabei war nicht nur der Dorothea Kannengießer überfangende Segmentbogen, sondern auch das an der Pfeilerstirn ansetzende Gewölbe (das heute in schlichter grauer Steinfarbe erscheint) in der Unterzeichnung mit einer schematischen Angabe für die Kassettierung versehen. Demgegenüber fehlte noch die Friesdekoration.

Die heute unterschiedlich gestalteten Bogen- bzw. Gewölbeabschnitte über Meyer bzw. der Kannengießerin waren in der Unterzeichnung also gleichartig mit Kassetten dekoriert; die heute analog gestalteten Architekturelemente, die sich jeweils im Rücken der Figuren erheben und die Diptychonflügel nach außen hin abschließen, hingegen waren unterschiedlich konzipiert: Hinter Meyer sieht auch die Unterzeichnung von Beginn an eine Balustersäule vor. Sie erhebt sich allerdings, von der Farbfassung abweichend, über einem eckigen Podest mit auskragendem



64 Hans Burgkmair d. Ä., Bildnis des Johannes Paumgartner, Farbholzschnitt



Abschluß. Die Säule selbst ist ebenso wie ein ihren unteren Abschnitt umspielender Rankendekor nur summarisch und mehrfach korrigierend angegeben. Auf dem rechten Diptychonflügel hingegen war anfangs wohl keine symmetrische Entsprechung zu Meyers Balustersäule über Postament geplant, sondern ein glatter Wandpfeiler in der Breite der schließlich abweichend unterzeichneten und dann auch in Farbe ausgeführten Architekturgliederung. Da der in der Unterzeichnung zunächst skizzierte Wandpfeiler Dorotheas linke Schulter deutlich überschneidet, war der Kontrast zwischen beiden Diptychonflügeln in dieser ersten Planungsstufe markant, war vor allem das räumliche Verhältnis der beiden Figuren sowohl zueinander als auch zu der sie umgebenden Architektur in seiner Wirkung noch gesteigert. Die ohnehin im Vergleich zu ihrem Gatten kleiner dargestellte Kannengießerin wäre durch die Überscheidung durch den Wandpfeiler rechts deutlich stärker in den Bildgrund geschoben worden, was die räumliche Dynamik der Architekturbühne kräftig hervorgehoben hätte. Die Angleichung der beiden seitlichen Architekturelemente, vor allem aber die Entscheidung, Dorotheas linke Schulter räumlich vor dem Säulenpostament anzuordnen, glich zwar die beiden Diptychonflügel einander an, verunklärte aber zugleich die im Bild dargestellte Architektur, deren Einzelemente nun endgültig versatzstückhaft erscheinen und zu keiner stimmigen Architekturform mehr ergänzt werden können.<sup>27</sup>

Planungsänderungen schon während des Unterzeichnens, die teilweise noch während des Malvorgangs fortgesetzt wurden, zeigen auch die in die Pfeilerflanke eingestellten Marmorsäulchen. Die im Infrarot-Befund sichtbar werdenden Linienzüge lassen aber eine eindeutige Rekonstruktion des ursprünglich Vorgesehenen nicht zu. Hier hilft die Röntgenaufnahme des linken Flügels weiter (Abb. 67), die deutlich macht, daß Holbein in seiner ersten Farbanlage die Pfeilerflanke öffnen wollte:<sup>28</sup> Die Strahlenabsorption der zwischen den eingestellten Säulchen befindlichen Farbflächen entspricht in etwa dem (Himmels-) Blau hinter Meyer. Noch während des Malprozesses – und offensichtlich vor dem Beginn der farbigen Arbeit am Kannengießer-Flügel, wie dessen Röntgenaufnahme zeigt (Abb. 68) – verwarf Holbein diese Lösung zugunsten des geschlossenen Pfeilers und übermalte die zuvor angelegten, mutmaßlich hellblauen Farbflächen. Wie schon Stefan Gronert richtig bemerkte, läßt diese nur am Meyer-Flügel zu beobachtende Veränderung den Schluß zu, daß Holbein die Farbausführung des Doppelbildnisses mit dem linken Flügel begonnen haben muß.<sup>29</sup>

Der Umstand, daß sämtliche Bildelemente der beiden Diptychon-Flügel, die Figuren eingeschlossen, vom Bildausschnitt fragmentiert werden, könnte die Frage aufwerfen, ob die Tafeln nachträglich beschnitten worden sind. Doch ein Blick auf die beim linken Flügel allseits, beim rechten Flügel beidseits erhaltenen Malkanten macht deutlich, daß beide Tafeln in der vom Künstler geplanten Form erhalten geblieben sind. Durch die absichtsvoll kalkulierte Beschneidung aller Motive wird dem Betrachter geschickt die Suggestion vermittelt, die Darstellung setze sich jenseits der Rahmung fort – ein Effekt, der fraglos zur monumentalen Erscheinung der in absoluten Maßen eher bescheidenen Bilder beiträgt. Sowohl bei Meyer als auch bei seiner Frau ist der dem Betrachter zugewandte Arm angewinkelt und bildparallel vor den Körper gelegt, was Distanz zum Betrachter schafft. In beiden Fällen ist dieser Arm aber zugleich vom unteren Bildrand teilweise überschritten. Durch die unterschiedliche Platzierung der Figuren im Bildraum vermittelt dies unterschiedliche Assoziationen zu der jeweiligen Haltung der Eheleute: Während bei

Meyer der Eindruck entsteht, er sitze an einem Tisch und hantiere dort mit Münzen, vermittelt die Haltung der Dorothea den Eindruck, sie habe in einem Sessel Platz genommen, wobei die Arme auf den Lehnen ruhen und die Hände vor dem Körper übereinandergelegt sind. Plakativ gesagt: Während Meyer im Typus eines »kit-cat«-Porträts daherkommt,<sup>30</sup> die Hände etwas angestrengt in der rechten Bildecke zusammenführend und die Münze wie seine zahlreichen Fingerringe präsentierend, erscheint die Kannengießerin dank des großzügiger bemessenen Bildausschnitts und der suggestiven Beschneidung durch den unteren Bildrand geradezu wie in einem Dreiviertelporträt. In diesem Sinne scheint sie in einem moderneren Bildmodus dargestellt, während sich der Betrachter bei Meyer an ältere Bildniskonzepte erinnert fühlt, die letztlich auf die niederländische Malerei, genauer, auf Jan van Eyck zurückgehen.<sup>31</sup>

Dieser etwas archaische Eindruck des Meyer-Porträts wird nun durch eine Selbstkorrektur des Malers nachhaltig verstärkt, die möglicherweise auf den besonderen Wunsch des Auftraggebers zurückgeht: In seiner ersten Farbanlage hatte Holbein Meyers rechte Hand hinter der linken verschwinden lassen. Auch in dieser ersten Konzeption sollte die Linke bereits eine Münze vorweisen, auch wenn die Anordnung der Finger dabei leicht abwich, wie die Unterzeichnung deutlich macht (Abb. 69). Erst im zweiten Anlauf wurde die rechte Hand zur Gänze mit ins Bild genommen. Da der größere Teil des Handrückens und die Finger indes über die bereits ausgeführte schwarze Farbe der Jacke gemalt werden mußten, die hierfür verwandte Inkarnatfarbe aber im Laufe der Zeit an Deckkraft verloren hat, schimmert der dunkle Grund heute durch und verleiht der Hand eine etwas unkörperliche Erscheinung.<sup>32</sup>

Angesichts des Umstandes, daß die Münze bereits in der ersten Fassung des Bildes erscheint, wird Meyer an ihrer Darstellung besonderes Interesse gehabt haben. Der Grund hierfür ist allerdings unklar: Wollte er auf seinen Beruf als Geldwechsler hinweisen,<sup>33</sup> oder sollte die Münze auf den Umstand anspielen, daß die Stadt Basel am 10. Januar 1516 von Kaiser Maximilian I. das Privileg erhalten hatte, Goldmünzen zu prägen?<sup>34</sup> Angesichts des inoffiziellen Charakters des Doppelbildnisses, das keinerlei Hinweis auf Jacob Meyers politische Rolle im Baseler Rat gibt, erscheint der erste Deutungsvorschlag als der überzeugendere. Da die ostentativ vorgewiesene Münze in der endgültigen Fassung des Bildes mit dem erst jetzt eingeführten Motiv der auf Dorothea hinweisenden Rechten Meyers verbunden worden ist, dürfte auch die Münze eher auf die Privatperson als auf den Politiker Meyer zu beziehen sein. In diesem Sinne sind die Gründe für die Auftragsvergabe für das Doppelbildnis wohl eher privater als öffentlicher Natur gewesen.<sup>35</sup> Hierauf deutet auch der Umstand, daß erst vier Jahre nach Fertigstellung des Diptychons auf der Rückseite der Tafel mit dem Meyer-Porträt (auf der Vorderseite des Diptychons in geschlossenem Zustand also) das Familienwappen der Meyer zum Hasen, begleitet von der Datierung 1520 und dem (auf Jacob Meyer Bezug nehmenden) Monogramm I. M., ausgeführt wurde (Abb. 70). Dieses Wappen wurde nicht etwa von Hans Holbein selbst (oder auch nur von einem Maler, der in seinem Stile gearbeitet hätte) ausgeführt, sondern vermutlich von einem auf Wappenmalerei spezialisierten Künstlerkollegen.<sup>36</sup>

Auf welche Weise auch immer Hans Holbein sich den Auftrag für das Doppelbildnis Jacob Meyers und seiner Frau sichern konnte –<sup>37</sup> es dürfte ihm bewußt gewesen sein, daß dies die überaus günstige Gelegenheit bot, sich den Angehörigen der städtischen Elite Basels, die untereinander vielfach versippt und verschwägert waren, als Bildnis- und Tafelmaler zu



65 Hans Holbein d.J., Bildnis des Jakob Meyer zum Hasen, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

110 *Holbeins Gemälde. Der Künstler als Tafelmaler in Basel, 1515–32*



66 Hans Holbein d.J., Bildnis der Dorothea Kannengießer, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



67 Hans Holbein d.J., Bildnis des Jakob Meyer zum Hasen, Röntgenaufnahme, Basel, Kunstmuseum



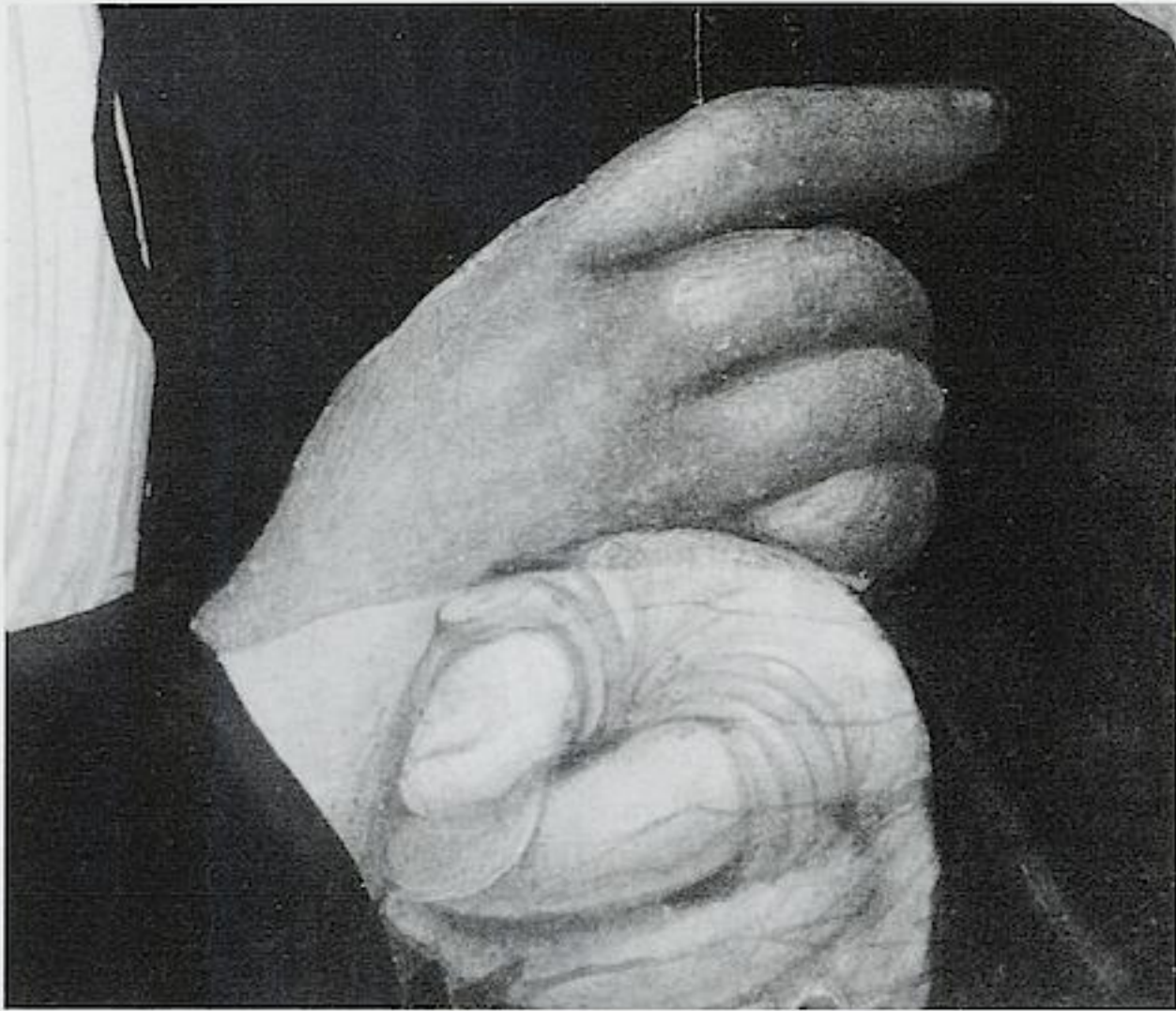
68 Hans Holbein d.J., Bildnis der Dorothea Kannengießer, Röntgenaufnahme, Basel, Kunstmuseum

empfehlen.<sup>38</sup> Dementsprechend sorgsam ging er zu Werke: Wie sicherlich bereits in der väterlichen Werkstatt erlernt, bereitete er die gemalten Bildnisse in zwei primär mit dem Silberstift ausgeführten Porträtzeichnungen vor, die sich heute im Baseler Kupferstichkabinett befinden (Abb. 71–72).<sup>39</sup> Von der geläufigen Praxis Hans Holbeins d. Ä. abweichend, doch in einer für sein eigenes Werk fortan höchst typischen Art und Weise, führte er die beiden Köpfe bereits in derselben Größe aus, in der sie anschließend auch auf den Diptychonflügeln erscheinen sollten. Konsequenterweise ist die Porträtaufnahme Meyers größer und nahsichtiger gegeben als die seiner Frau.<sup>40</sup> Wie schon sein Vater setzte indes auch der jüngere Holbein neben dem Silberstift zusätzlich Rötöl auf dem weiß grundierten Papier ein. Ferner finden sich Spuren eines schwarzen Stiftes bei Meyer an Baret, Nase und Kinn, bei seiner Frau an Nase, Augen und der linken Schulter. Die Formen sind mit dem Silberstift zunächst zart und tastend angelegt, anschließend aber sicher und kraftvoll fixiert. Vor allem im Gesicht, doch auch in den verschatteten Partien der Schulter und des Baretts, finden sich die für den Linkshänder Holbein so charakteristischen Parallelschraffuren, die von links oben nach rechts unten verlaufen, ferner gelegentlich Kreuzschraffuren. Der Rötöl, dessen Verwendung auf das Gesicht beschränkt bleibt, wird gleichfalls in zarten Parallelschraffuren aufgetragen und belebt nachhaltig die Gesichtszüge. Während die Gesichter, bei der Kannengießerin auch das Dekolleté, auf diese Weise höchst sorgfältig ausgearbeitet worden sind, beschränkte sich Holbein bei allen übrigen Bildelementen auf rasch und sicher gesetzte Konturlinien; im Frauenbildnis ging er nur bei den Ketten und dem

Hemdkragen ins Detail, während das Muster der Haube oder der reiche Dekor von Hemd und Kleid nur an einigen Stellen exemplarisch ausgeführt, sonst aber lediglich angedeutet wurden. Denselben Charakter einer Gedächtnisstütze für die spätere Ausführung der Bildnisse im Atelier haben die Notizen links oben auf dem Blatt mit dem Meyer-Porträt, die zu den wenigen Schriftproben gehören, die sich von Holbein überhaupt erhalten haben: »an ogen schwarz/baret rot – mosfarb/brauenn gelber dan das har/grusenn wit brauenn«. Beide Zeichnungen geben die Dargestellten im Büstenformat; weder die Hände noch der architektonische Hintergrund spielen in dieser Entstehungsphase des Doppelbildnisses eine Rolle.

Die Übertragung der vorbereitenden Zeichnungen auf die grundierten Diptychonflügel mag, wie Christian Müller vermutet hat, mechanisch mit Hilfe einer Pausse erfolgt sein.<sup>41</sup> Ein direkter Transfer, wie Holbein ihn ab Mitte der 1520er Jahre häufig anwendete, ist es aber offenkundig nicht gewesen: Die Linienverläufe von Zeichnung und Unterzeichnung entsprechen einander zum Teil zwar sehr weitgehend, doch nicht in dem Umfang, daß von ihrer Identität gesprochen werden könnte – man vergleiche nur die entsprechenden Angaben für Meyers rechtes Auge oder sein Doppelkinn. Die Möglichkeit der Verwendung einer Zwischenpause schließen diese Beobachtungen indes nicht aus.

Ähnlich wie bei den vorbereitenden Porträtzeichnungen weist auch die Unterzeichnung der beiden Diptychonflügel unterschiedliche Grade an Sorgfalt auf. Während die Gesichter und Kopfbedeckungen der Dargestellten mit dem Pinsel (?) präzise und mit feinem Strich unterzeichnet



69 Hans Holbein d.J., Bildnis des Jakob Meyer zum Hasen, Hände mit Münze, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

sind, sind die Körperkonturen der Figuren, Details der Kleidung oder des Schmucks – ebenso wie die Architekturmotive – mit Pinsel und flüssigem Zeichenmedium locker skizziert und vielfach verändernd umgestaltet worden. Der Linienverlauf ist hier durchwegs breiter als bei den Köpfen. Die Vorgaben der Unterzeichnung der Köpfe wurden in der Malerei weitgehend getreu befolgt.<sup>42</sup> Bei Meyers Kopf wurde während des Malvorgangs allerdings der Konturverlauf von Stirn, Wange und Kinn etwas nach außen verlegt und damit das Volumen vergrößert, die Wirkung der vorspringenden Nase aber gemildert; die Vergrößerung des Kinns wurde anschließend wieder zurückgenommen und mit der Hintergrundfarbe abgedeckt.

Da die Unterzeichnung der Körper viel summarischer als die der Köpfe ist, kam es hier während des Malprozesses zu größeren Veränderungen. So verlief Meyers Rückenkontur – der Zeichnung entsprechend – auch in der Unterzeichnung deutlich höher als schließlich in Farbe ausgeführt. Mehrfache Veränderungen erfuhren, wie bereits erwähnt, Meyers Hände.<sup>43</sup> Bei der Bürgermeistersfrau war der rechte Oberarm, vielleicht aber auch nur das über den Arm gelegte Haubentuch, anfänglich etwas voluminöser unterzeichnet. Auch am linken Unterarm hat Holbein während des Unterzeichnens eine weiter ausladende Armkontur erprobt, die aber noch vor Beginn der Farbausführung wieder zurückgenommen wurde. Erst während der Farbausführung wurde das der weißen Haube aufliegende gewirkte Ziertuch über der rechten Schläfe weiter ausgestellt, so daß es nun teilweise auf der Farbe des Hintergrundes aufsitzt; gleiches gilt für die Kontur ihrer linken Schulter. Der Verlauf der eingewirkten Bänder des Ziertuchs ist gleichfalls unterzeichnet; diese Vorgaben wurden während des Malvorgangs aber nur summarisch befolgt. Gegenüber der Unterzeichnung wurde auch der Verlauf der beiden Ketten verändert, ebenso der Kontur des Hemdsaums auf der linken Schulter der Frau.

Anders als beim doppelseitig bemalten linken Flügel zeigt sich die Röntgenaufnahme des Gegenflügels ungestört, so daß in diesem Falle Holbeins Figurenmalerei klar hervortritt (Abb. 68). Der Befund zeigt einige nachträgliche Veränderungen, die teilweise mit der schon



70 Baseler Maler von 1520, Wappen des Jakob Meyer zum Hasen auf der Rückseite seines Bildnisses, Basel, Kunstmuseum

beschriebenen Variation der Pfeilerarchitektur bei Meyer in Zusammenhang stehen dürften: So war in der ersten Farbanlage in der Öffnung zwischen dem rechten Arm und dem Oberkörper Dorotheas die helle Hintergrundfarbe angelegt, ebenso im Winkel zwischen ihrer linken Schulter und dem benachbarten Säulenpostament. Wohl im Interesse einer Beruhigung der Gesamtwirkung wurde nun nicht nur der Durchblick unter dem rechten Arm, sondern auch der Ausblick über der linken Schulter geschlossen, so daß der Eindruck entsteht, es verlaufe eine dunkle, horizontal abschließende Mauer hinter der Figur. Im selben Zuge verändert wurde auch die anfänglich geplante Linke, die nun endgültig unter dem langen Ärmel verschwand.<sup>44</sup> Beide Maßnahmen dienten der nachhaltigen Betonung der Flächenbindung der Figur. Diese hatte den ihr zugewiesenen Bildraum zuvor sehr viel plastischer beherrscht. Die Röntgenaufnahme läßt schließlich auch erkennen, daß Dorotheas rotes Kleid nicht immer so undifferenziert flach und bretthaft ausgesehen hat, wie es heute erscheint: Infolge der chemischen Zusammensetzung der Farbe treten die ursprünglichen Gewandfalten am linken Oberarm und über dem Unterarm, die infolge der Alterung fast vollkommen transparent geworden sind und dadurch mit der roten Untermalung dieser Bildpartie in eins fallen, im Röntgenbild klar hervor. Allein dort, wo die Gewandfalten wie am Handgelenk nachträglich über das Schwarz der breiten Borten gemalt worden sind, sind sie für das unbewehrte Auge auch heute noch schemenhaft zu erkennen.<sup>45</sup>

Der Umfang der Veränderungen, die Holbein während der Ausführung des Bürgermeister-Doppelbildnisses durchführte, ist – mit Ausnahme der nachträglichen Einfügung von Meyers weisender Rechter – nicht besonders groß und entspricht durchaus dem üblichen Vorgehen



71 Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Jakob Meyer zum Hasen, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



72 Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung der Dorothea Kannengießer, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

bei der Herstellung eines solchen Werkes. Die Notwendigkeit zu gewissen Anpassungen ergibt sich fast zwangsläufig aus der nachträglichen Zusammenführung der Porträtzeichnungen, die sich auf die Gesichter konzentrieren, mit der Gestaltung der Körper, vor allem aber der Hintergrundsarchitektur. Vermitteln die in ihrer ursprünglichen Wirkung kaum beeinträchtigten Zeichnungen durch die Konzentration auf die Gesichter noch viel von der Unmittelbarkeit der Porträtsitzung, so zielen die in allen Einzelheiten ausgeführten Gemälde natürlich von vornherein auf eine repräsentativere, förmlichere Darstellung des Ehepaares. Der damit verbundene Eindruck einer gewissen Steifheit wird durch die Altersspuren der Malerei – die verlorengegangene Modellierung der Rottöne, die durchgewachsene Hintergrundfarbe bei Meyers Rechter – noch verstärkt.

Die Ausführung der Vorzeichnungen auf einzelnen Papierbögen derselben Größe wie das geplante Gemälde (und nicht auf den Seiten eines gebundenen, kleinformatigen Skizzenbuchs wie meist noch beim älteren Holbein), die Annäherung an eine bildmäßige Erscheinung durch den verstärkten Einsatz des Rötels neben dem Silberstift, schließlich bereits der Umstand, daß die Blätter erhalten geblieben sind, verdeutlicht einerseits eine neue Bewertung der (Bildnis-) Zeichnung, wie sie für das 16. Jahrhundert kennzeichnend ist – Zeichnungen werden als Kunstwerke eigenen Rechts betrachtet. Andererseits dienten diese Zeichnungen aber auch weiterhin in ganz traditionellem Sinn als Arbeitsmaterial, das innerhalb der Werkstatt weitergenutzt und mitunter auch verschliffen wurde. Holbein benutzte vielleicht im vorliegenden Fall eine Pause bzw. einen Zwischenkarton zum Transfer der Vorzeichnung auf den vorbereiteten Bildträger. Derartige mechanische Übertragungen sollten ab Mitte der 1520er Jahre in seiner Werkstatt zur Routine werden; anfangs wurde gelegentlich mit perforierten Zeichnungen gearbeitet, dann fast durchwegs mit einer Art Kohlepapier, das zwischen Zeichnung und grundierte Tafel gelegt wurde und beim Nachziehen der Konturlinien auf dem Blatt unmittelbar die Unterzeichnung auf der Tafel entstehen ließ.<sup>46</sup> Die 1516 angefertigte Bildniszeichnung Jacob Meyers scheint Holbein noch zehn Jahre später bei der Vorbereitung der »Darmstädter Madonna« zur Hand genommen zu haben: In der ersten Farbanlage wird dort jedenfalls im geöffneten Kragen der Schabe ein asymmetrischer Jackenkragen sichtbar (Abb. 207), der dem im Doppelbildnis dargestellten entspricht und der in der farbigen Endfassung des Darmstädter Gemäldes dann gänzlich weggelassen worden ist.

Wie bereits betont, läßt sich die Entstehung des Meyer-Kannengießer-Doppelporträts innerhalb des Jahres 1516 chronologisch nicht näher bestimmen. Irgendwann im Vorjahr muß Hans Holbein d. J. von Augsburg kommend in die Universitätsstadt am Oberrhein gezogen sein, wo sich sein Bruder Ambrosius bereits seit geraumer Zeit aufgehalten haben dürfte und wo sie wohl beide als Gesellen zumindest zeitweise in der Herbst-Werkstatt Unterschlopf fanden. Ihre (Mit-) Arbeit an den Randzeichnungen zu Erasmus von Rotterdams »Lob der Torheit«, die Ende des Jahres 1515 entstanden sein müssen,<sup>47</sup> empfahl Hans und Ambrosius vor allem den Baseler Buchdruckern, die stets nach talentierten Entwerfern von Illustrationen für ihre Publikationen Ausschau hielten, nachdrücklich.<sup>48</sup> Vielleicht war es der aus Luzern stammende Oswald Geisbühler alias Molitor bzw. Myconius (in dessen Baseler Lateinschule Erasmus' Büchlein bekanntlich illustriert wurde), der den Luzerner Schultheissen Jacob von Hertenstein auf Hans Holbein aufmerksam machte. Auf diese Weise jedenfalls könnte die Vermittlung des Auftrags für die Bemalung des Hertensteinhauses zustande gekommen sein, die

Holbein in den Jahren von 1517 bis 1519 beschäftigte. Aus dem Anfang seiner Luzerner Zeit, aus dem Jahre 1517, stammt nun das zweite Bildnis, das sich dem jungen Hans mit Sicherheit zuschreiben läßt.

## Das Bildnis des Benedikt von Hertenstein

Es handelt sich um das Bildnis eines jungen Mannes in Dreiviertelfigur (Tafel 23), der sich durch das ehemals lesbare Wappen auf dem am Zeigefinger getragenen Siegelring als ein Mitglied der Luzerner Familie Hertenstein zu erkennen gab. Das heute im Metropolitan Museum of Art in New York aufbewahrte Gemälde ist auf einem 52,4 x 38,1 cm messenden Bogen Papier ausgeführt, der nachträglich auf einen hölzernen Bildträger aufgezo-gen worden ist.<sup>49</sup> Da diese Maßnahme erst mit einigem zeitlichen Abstand zur Ausführung der Malerei erfolgte, das Papierbild also längere Zeit ohne den Schutz eines festen Bildträgers auskommen mußte, ist der im Vergleich zum Baseler Doppelbildnis weniger gute Erhaltungszustand leicht erklärbar.

Der Dargestellte hat in der Ecke eines Raumes, leicht nach links gewandt, offenbar auf einem Stuhl Platz genommen. Der angewinkelte linke Arm scheint auf der Stuhllehne zu ruhen, die leicht abgeknickte linke Hand stützt sich zusätzlich auf dem Dolch ab, von dem allerdings nur der reich dekorierte, obere Abschluß des Griffs sichtbar ist. Sein rechter, dem Betrachter abgewandter Arm ist gänzlich von der Jacke verdeckt. Der junge Mann hat seinen Kopf, bei leicht nach links gewandtem Oberkörper, über die Schulter etwas nach rechts gedreht und blickt den Betrachter aus den Augenwinkeln an. Leicht lockige, rötlich-blonde Haare rahmen das bartlose Antlitz. Der reich gekleidete Mann trägt über einem plissierten, weißen Hemd, das eine mit schwarzen und weißen Fäden durchwirkte goldfarbene Borte am Kragen ziert, ein schwarzes Wams und eine hellkarminrote, leicht geschlitzte Pluderhose. Eine hälftig schwarz, hälftig hellkarminrot gestaltete Jacke steht vor der Brust weit offen; sie ist zumindest über der roten Jackenhälfte mit breiten schwarzen Zierstreifen an den Säumen, am Handgelenk und am Ellbogen dekoriert; die Ärmel sind am Oberarm zusätzlich gebauscht. An der schwarzen Jackenseite ist am Kragen ein schlaufenartiges Stoffstück angenäht, das auf der Außenseite erneut hellkarminrot, auf der Innenseite hingegen flaschengrün ist und vermutlich als Verschluss dient. Den Kopf bedeckt ein zinnoberrotes, schwarz gefüttertes, verschnittenes Barett, das an den Einschnitten goldfarbene Zieranhänger schmücken. Auf der rechten Seite des Kopfes weit heruntergezogen, bildet der schwarze Futterstoff eine Folie, vor der sich das helle Inkarnat des Gesichts wirkungsvoll abhebt. Zahlreiche Ringe mit Steinbesatz sind den Fingern der Linken aufgesteckt, darunter am Zeigefinger der bereits erwähnte Siegelring. Um den Hals trägt der Jüngling eine goldfarbene Kette aus kleinen, aber recht dicken Gliedern, die im Ausschnitt des Wamses verschwindet.

Von dem Innenraum, in dem der Porträtierte Platz genommen hat, wird nur die Rückwand sowie die linke Seitenwand sichtbar. Unterhalb der flachen Decke umzieht den bräunlich-grau verputzten Raum ein reich profilierter Fries mit der Darstellung eines Triumphzugs. Von rechts nach links verlaufend, nimmt dieser die Körperichtung des Dargestellten auf. Der Triumphzug wird allerdings nur im Ausschnitt gezeigt – er setzt auf dem linken Wandabschnitt mit einer Figurengruppe ein, die Beutegut einher trägt. Dieser folgen auf der Rückwand von Soldaten geleitete Gefangene, die durch ihre wirren Haare und Bärte als Barbaren gekennzeichnet sind. Es schließen sich Tuba- und Posaunenbläser an,



dann ein Standartenträger, der unmittelbar vor dem von zwei sich aufbäumenden Rossen gezogenen Triumphwagen einherschreitet. Von zahlreichen Soldaten umringt, wird der Triumphator selbst gerade nicht mehr gezeigt, obgleich sich drei Figuren ostentativ zu ihm umwenden.

Das markante Bildlicht kommt von links oben, so daß die linke Seitenwand stark verschattet, das Gesicht des Dargestellten hingegen voll ausgeleuchtet ist. Zusätzlich fällt sein Schlagschatten rechts auf die Rückwand des Raumes. Auf der linken Seitenwand ist unterhalb des Frieses in schwarzen Großbuchstaben die teils deutsche, teils lateinische Inschrift angebracht: »DA . ICH . HET . DIE . GE/STALT . WAS . ICH . 22 . / . IAR . ALT . 1517 . H . H . /PINGEBAT.«

Dank des Monogramms gilt das Gemälde seit seiner Entdeckung vor knapp einhundert Jahren als Werk Hans Holbeins d. J.<sup>50</sup> Unklar war allerdings zunächst die Identität des Dargestellten, bis Paul Ganz auf dem Siegelring den »aufrechten Löwen« der Luzerner Familie Hertenstein erkannte.<sup>51</sup> Eine willkommene Bestätigung für diese Bestimmung lieferte der über dem Dargestellten angebrachte Triumphzug, der den mantegnesken Szenen ähnelt, mit denen unser Maler die Fassade des Hertensteinhauses in Luzern dekoriert hatte.<sup>52</sup> Unter mehreren für das Bildnis in Frage kommenden jüngeren Mitgliedern der Hertenstein-Familie entschied sich Ganz für Benedikt von Hertenstein (um 1495–1522), einen der Söhne von Holbeins Auftraggeber Jakob von Hertenstein (1460–1527). Ganz meinte, Hans Holbein d. J. habe Benedikt von Hertenstein »... auch zu Pferd und zu Füßen des hl. Benedikt auf zwei Wandbildern im Innern des Hertensteinschen Hauses dargestellt, im gleichen Reiterwams und mit der gleichen ihm von der Mutter vermachten goldenen Halskette« wie auf dem New Yorker Porträt.<sup>53</sup> Er konnte sich bei diesem Vergleich allerdings nur auf die aquarellierten Kopien stützen, die kurz vor dem Abbruch des Hauses im Jahre 1825 angefertigt worden waren.<sup>54</sup> Der um 1495 von Jakob von Hertensteins zweiter Ehefrau Anna Mangold geborene Sohn Benedikt hatte seit 1511 an der Baseler Universität studiert. Da er 1517, im Jahre der Entstehung des New Yorker Bildnisses also, Mitglied des Großen Rates der Stadt Luzern geworden war, wurde hierin verschiedentlich der Anlaß zu dem Porträtauftrag gesehen.<sup>55</sup> Benedikt von Hertenstein überlebte die Fertigstellung seines Porträts nur um fünf Jahre; er fiel am 25. April 1522 in der Schlacht von Bicocca in der Lombardei.

Wie schon beim Meyer-Kannengießer-Porträt führen auch vom Hertenstein-Bildnis keine klar erkennbaren Verbindungslinien zu »H. Holbeins ersten arbeiten« zurück, sieht man von dem Umstand ab, daß beispielsweise auch der Sündenfall – gleichfalls 1517 datiert – auf Papier gemalt ist.<sup>56</sup> Selbst im Vergleich mit dem Doppelbildnis ergeben sich eher maltechnische Analogien als solche des Stils oder des verwendeten Bildnistyps. Beim Hertenstein-Bildnis ist die vorbereitende Zeichnung zugleich die Unterzeichnung des Gemäldes. Sie ist in einem trockenen Medium, vermutlich schwarzer Kreide, ausgeführt und fixiert die Details, etwa am Gesicht oder dem Barett, in knapper, rein linearer Form. Anders als im fertigen Gemälde sind die Lippen in der Unterzeichnung leicht geöffnet, und die Nase ist weniger stark im Profil gezeigt (Abb. 73).<sup>57</sup> Die Farbausführung weicht vor allem bei der Figur an zahlreichen Stellen von den Vorgaben ab, wie am Infrarot-Befund und an der Röntgenaufnahme (Abb. 74) erkennbar ist. Zugleich zeigen Pentimenti an der Schulterpartie und dem Barett, daß sich auch während des Malprozesses das Ringen um die angestrebte Formgebung fortsetzte: Sowohl an Schulter und Hals als auch an der Kopfbedeckung ist das Volumen nachträglich stark vergrößert worden; besonders augenfällig wird dies an der dem Betrachter



73 Hans Holbein d.J., Bildnis des Benedikt von Hertenstein, Infrarot-Befund, New York, Metropolitan Museum of Art

zugewandten Schulter bzw. am Hals Hertensteins, die erheblich gegenüber der Unterzeichnung und der ersten Farbanlage erhöht bzw. verbreitert wurden.

Die Lesbarkeit der Röntgenaufnahme, die weitere Einblicke in die Bildgenese gewährt, ist durch die Maserung des parkettierten modernen Holzbildträgers nur geringfügig gestört (Abb. 74). Sie zeigt – ähnlich wie beim Porträt der Dorothea Kannengießer – die große Sorgfalt, mit der der Maler sich seinem Bildnisauftrag gewidmet hat. Im Gesicht ist kaum Bleiweiß verwendet worden, nur für die Lichter und das Weiße der Augen kommt es zum Einsatz; ansonsten wird offenbar das Weiß des jeweiligen Bildträgers als Reflexgrund der Inkarnatfarbe genutzt. Nur an Stellen, an denen nachträglich korrigiert und deshalb mit viel Bleiweiß gearbeitet wurde, ist die Strahlenabsorption höher: So an der Linken Hertensteins, die in ihrer Position leicht nach links unten über das Schwarz der Jacke verschoben wurde (und daher am Daumen und der Spitze des Zeigefingers ein ähnliches Erscheinungsbild liefert wie die Rechte Meyers), ferner an den Schultern jenseits der Goldkette, die ursprünglich wohl von einem weißen Hemd bedeckt geplant waren.

Für seine Darstellung des jungen Hertenstein griff Holbein auf eine andere Inszenierungsmöglichkeit zurück als seinerzeit beim Bürgermeisterpaar. Er nutzte hier einen letztlich auf den altniederländischen Maler Petrus Christus zurückgehenden, zu Holbeins Zeiten aber schon lange in Süddeutschland verbreiteten Bildtyp, das »Bildnis in der Raumecke«.<sup>58</sup> Durch die Einbeziehung des Innenraums mit seiner Ausstattung, in diesem Falle des Triumphzugs im Fries, bot sich dem Künstler die Möglichkeit, auf den Dargestellten und seine Stellung sowie auf die von ihm gewünschte Selbstdarstellung hinzuweisen. Doch Hertenstein erscheint nicht nur unter dem ihn heroisierenden Triumphzug, er ist zugleich bedrängend eng in die Ecke eines Innenraums gesetzt. So wirkt auch das Motiv des auf der Stuhllehne aufruhenden Arms, das eigentlich dem Gegenüber souveräne Distanz suggerieren soll, im Zusammenhang mit dem Blick, den Hertenstein wegen der Linkswendung des Kopfes aus seinen Augenwinkeln auf den Betrachter wirft, eher unsicher, ja fast scheu.<sup>59</sup> Der den Raum umziehende Fries, den das Barett nur knapp überschneidet, verstärkt noch den Eindruck von Enge.<sup>60</sup> Was die noch nicht gänzlich bewältigte formale Gestaltung wettmachen soll, ist indes just dieser Fries mit der Darstellung eines Triumphzugs. Fraglos sollte sich dieses



74 Hans Holbein d.J., Bildnis des Benedikt von Hertenstein, Röntgenaufnahme, New York, Metropolitan Museum of Art

antike Motiv, das kennzeichnenderweise in dieser Form keine Entsprechung im Innern des Hertensteinhauses hatte und sich mithin als reine Fiktion zu erkennen gibt, das Selbstverständnis und die Zukunftshoffnungen des jungen Hertenstein spiegeln, der als Schweizer Söldner das Kriegshandwerk ausübte.<sup>61</sup>

Wie die Malerei an der Fassade des Hertensteinhauses zeigt auch der Fries im Bildnis des Benedikt von Hertenstein nicht den ganzen Zug des Triumphators, sondern nur einen Ausschnitt.<sup>62</sup> In den tatsächlich ausgeführten Wandbildern wie im fiktiven Fries stellt Holbein vor allem aber eines nicht dar – den Triumphator selbst! Allein dessen von zwei Rossen gezogener Wagen kommt im Hertenstein-Bildnis am rechten Bildrand gerade noch in den Blick; an der Fassade des Hertensteinhauses fehlte selbst dieses Motiv. Der Grund hierfür ist einfach zu erklären: Zur Entstehungszeit der Wandbilder und des Gemäldes, im Jahre 1517, waren von Mantegnas Leinwandbildern erst die Beute- und Trophäenträger, die Elefanten und die Senatoren als Druckgraphiken verfügbar;<sup>63</sup> für die übrigen Szenen, die sich vor allem am Hertensteinhaus eng an Mantegnas Vorlagen anschlossen, müssen Holbein Nachzeichnungen vorgelegen haben, wobei der Triumphwagen Cäsars gefehlt zu haben scheint.<sup>64</sup> Hierfür spricht auch der Umstand, daß sich Holbein beim Motiv des Mannes, der die steigenden Rosse bändigt, die den Triumphwagen ziehen, nicht etwa bei Mantegna, sondern bei den berühmten Dioskuren auf dem Monte Cavallo in Rom bediente. Christian Müller, dem diese Beobachtung zu verdanken ist, vermutete eine Vermittlung durch die Ornamentstiche des Nicoletto da Modena (um 1500–nach 1522).<sup>65</sup> Auch sonst befolgte Holbein das Vorbild Mantegnas bei der Friesdarstellung im Bildnis weniger getreu als in den Wandmalereien des Hertensteinhauses:<sup>66</sup> Er gab die Einteilung in Einzelszenen auf, die in den Wandmalereien noch sorgsam befolgt worden war, und verband die Figuren zu einer fortlaufenden Prozession. Außerdem agieren die entsprechenden Figuren im Hertenstein-Porträt sehr viel lebhafter, und – abweichend von Mantegna – werden teils nackte, teils langbärtige Gestalten in den Zug eingefügt.<sup>67</sup>

Abweichend von der Hausfassade gibt Holbein den Triumphzug nicht als Malerei, sondern als fingiertes Flachrelief wieder.<sup>68</sup> Man darf hierin

wohl eine bewußte Anspielung auf das klassische Paragone-Motiv vermuten, auf den künstlerischen Wettstreit zwischen Malerei und Bildhauerkunst also.<sup>69</sup> Daß Holbein der klassische Kunstdiskurs durchaus vertraut war, demonstriert auch die Formulierung der Bildinschrift, die Oskar Bätschmann und Pascal Griener erstmals näher untersucht haben: »In der Inschrift sprechen der Dargestellte und der Künstler nicht die gleiche Sprache. Der Porträtierte spricht wie ein Lebender und gebraucht die deutsche Sprache, während die Tätigkeit des Malers lateinisch bezeichnet wird. Ebenso wichtig ist, daß die Leistung des Malers erstmals bei Holbein im Imperfektum genannt wird und die Rede des Dargestellten ebenfalls in der Vergangenheitsform steht.

Die Signatur im Imperfekt bezieht sich auf die Diskussion des Plinius in der Widmung seiner *Historia Naturalis* an Kaiser Titus Vespasianus. Plinius kam darin auf den unverbindlichen Titel seines Werkes zu sprechen und bat den Leser, ihn mit den unverbindlichen Bezeichnungen im Imperfekt der staunenswerten Werke der Malerei und Bildhauerei zu vergleichen, die nur gelautet hätten: »Apelles faciebat aut Polyclitus« – Apelles oder Polykleitos arbeitete daran...

Nach der Auffassung des Plinius setzten die Künstler die Signatur im Imperfekt sowohl aus Bescheidenheit als auch zum Schutz vor Kritikern. Zugleich diente sie der Fiktion, die Arbeit sei unterbrochen worden und könne fortgesetzt werden. Die Fiktion einer möglichen Vollendung war beendet, wenn die Arbeit vom Tod unterbrochen wurde wie bei Apelles... Den nachfolgenden Künstlern ist es aufgetragen, den Wettbewerb um die Vollendung der Kunst aufzunehmen, um ihrerseits ihre Ohnmacht anzuerkennen.<sup>70</sup>

Hans Holbein d.J. erhob also (auf eine allerdings nur für den humanistisch Gebildeten zu entschlüsselnde Weise) schon bei diesem im Jahre 1517 entstandenen Werk den Anspruch, ein Künstler vom Rang der bedeutendsten antiken Meister zu sein. Wirkt dies angesichts des jugendlichen Alters des Malers zum Zeitpunkt seiner Tätigkeit in Luzern – und mit Blick auf das Hertenstein-Bildnis – doch noch ein wenig vermessen, so untermauerte der Künstler den Jahren unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Basel 1519 diesen Anspruch mit einer Reihe von Gemälden nachhaltig.

<sup>1</sup> Siehe S. 102.

<sup>2</sup> Siehe S. 37f, 123–127, 432f.

<sup>3</sup> Ein Teil der Unterschiede zwischen den drei Bildnissen ergibt sich durch die unterschiedliche technische Machart und den sehr unterschiedlichen Erhaltungszustand: Während das Bürgermeister-Doppelbildnis und das Amerbach-Porträt auf Holz gemalt sind, ist das Hertenstein-Bildnis auf einem erst nachträglich auf Holz aufgezogenen Papierbogen ausgeführt. Und während die Darstellung Meyers und seiner Frau sich bis auf den Verlust modellierender Lasuren am roten Barett des Mannes und am roten Kleid der Frau in überdurchschnittlich gutem Erhaltungszustand präsentiert, ist das Hertenstein-Porträt durch Bereibung der oberen Farbschicht gerade in den Inkarnatpartien beeinträchtigt, die Malerei des Amerbach-Bildnisses hingegen durch zahllose kleine verfarbte Retuschen massiv gestört.

Alle drei Bildnisse zeigen kennzeichnenderweise noch nichts von der emailhaften Glätte der Malerei, die Holbein erst im Anschluß an seine Frankreichreise 1523/24 und an die dortige Begegnung mit italienischer Malerei in der Art Andrea Solarios entwickelte; siehe S. 211–216.

<sup>4</sup> Gerade diese Eigenheit kennzeichnet auch das traditionell Ambrosius zugeschriebene Bildnis des älteren der beiden gelb gekleideten Knaben in Basel – entweder ist bei diesem

Gemälde der junge Hans tätig geworden oder Ambrosius hat sich hier in extremer Weise vom Vorbild seines Bruders inspirieren lassen, wie der Vergleich mit dem Bildnis des jüngeren Knaben in Basel deutlich macht; siehe S. 73.

<sup>5</sup> Der Vergleich mit Meyers Bildnisdarstellung in der um 1525/26 entstandenen »Darmstädter Madonna« legt nahe, daß der Bürgermeister tatsächlich einen ausgeprägten »Stiernacken« besessen hat. Dennoch macht der Vergleich auch deutlich, daß diese individuelle Besonderheit Meyers in seinem frühen Bildnis viel deutlicher hervortritt als in der »Darmstädter Madonna«.

<sup>6</sup> Die beiden späten Amerbach-Bildnisse von Christoph Roman (1551) und Jacob Clauser (1557) geben hierauf allerdings keinen Hinweis. Beide Gemälde stammen aus dem Amerbach-Kabinett und befinden sich heute im Kunstmuseum Basel; vgl. BOERLIN 1991, S. 26f, Kat. Nr. 42f, Farbtafel 42f.

<sup>7</sup> Vgl. auch GRONERT 1996, S. 56.

<sup>8</sup> Inv. Nr. 312; siehe auch S. 430f.

Anders als die meisten anderen Holbein-Gemälde, die sich bis heute in Basel befinden, ist das Doppelbildnis des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen und seiner Ehefrau Dorothea Kannengießler nicht mit dem Amerbach-Kabinett an die Öffentliche Kunstsammlung gekommen. Es stammt vielmehr, wie die vorbereitenden Bildniszeichnungen





ner Restaurators Hauser in der Bildakte im Metropolitan Museum of Art zu entnehmen ist. Er stammte, Hauser zufolge, von einem Gemälde des 17. Jahrhunderts, was auch dem dendrochronologischen Untersuchungsbefund von Peter Klein, Hamburg, vom Frühjahr 1989 entspricht; vgl. AINSWORTH 1990, S. 175, Anm. 21.

<sup>50</sup> A PORTRAIT BY HOLBEIN 1906, S. 150.

Nur ganz vereinzelt wurden Zweifel an dieser Zuschreibung geäußert, allerdings nur von Autoren, die das Werk nach eigener Aussage nicht im Original gesehen hatten, so CHRISTOFFEL 1924, S. 60, und SCHMID 1948, S. 68.

Das Bildnis des 22jährigen Mannes wurde erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts bekannt. Es wurde 1906 vom Metropolitan Museum of Art in New York erworben, nachdem es im Jahr zuvor mit der Sammlung des Earl of Cork and Orrery in London versteigert worden war. Dieser hatte es aus Baseler Privatbesitz erworben, wohin es zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf Vermittlung des Kunstmalers Marquard Woher (1760–1830) anscheinend aus Luzern gelangt war (Information in der Bildakte im Metropolitan Museum of Art, New York; vgl. auch S. 459f).

<sup>51</sup> GANZ 1909, S. 598f.

Bedauerlicherweise ist Ganz' Wappenidentifikation heute zustandsbedingt nicht mehr nachvollziehbar, weshalb HUGELSHOFER 1948/49, S. 64, als einziger Autor gar die Identifikation des Porträtierten als Hertenstein-Sohn, ja selbst als eines Luzerner Bürgers, in Frage stellen wollte.

Schon CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 73, hatte das Wappen als »almost illegible« bezeichnet. Im Jahre 1941 hatte Paul R. Schnyder von Wartensee, ein Nachfahre des Dargestellten, nach eigener Aussage das Wappen noch eindeutig als das Hertensteinsche erkennen können (Paul R. SCHNYDER VON WARTENSEE, Benedikt von Hertenstein in New York; Artikel in einer nicht näher identifizierten Schweizer Tageszeitung in der Bildakte im Metropolitan Museum of Art, der nach 1941, dem im Text erwähnten Besuch in New York, und vor dem 16. Juni 1949, dem Datum eines Briefes von Schnyder von Wartensee an Murray Pease, Associate Curator am Metropolitan Museum of Art, dem der Zeitungsartikel als Ausriß beiliegt, erschienen sein muß). Da ihm dies nur wenige Jahre später nicht mehr möglich war, erbat er in einem Schreiben vom 16. Juni 1949 an das Museum nähere Aufklärung. Murray Pease, Associate Curator, teilte ihm am 20. Juni 1949 daraufhin mit, das Gemälde sei 1946 gereinigt worden. Dabei sei ein »... reinforcement in gilt paint of the design on the seal ring« entfernt worden. »This reinforcement did not coincide identically with the original design beneath, although it followed it fairly closely. Because of the gilt paint it was somewhat more easily seen than are now the rather subdued tones of the original, but the inaccuracies were such that the Museum authorities had never felt entirely content about its identification. After these restorations had been removed, the original arms were examined under magnification. Their identification by this means was quite positive... I can assure you that it is intact save for a small, ancient, flaked loss near the center and a moderate degree of the same slight abrasion which is found elsewhere throughout the painting. There is adequate technical evidence that it can be seen in substantially the state and character originally intended by the artist« (Bildakte im Metropolitan Museum of Art, New York).

Vor Ganz' Wappenidentifikation hatten FREY 1906/07, S. 53, und der Verfasser von EIN NEUER HOLBEIN 1907, Sp. 78, noch über die Möglichkeit spekuliert, hier sei Hans Holbeins älterer Bruder Ambrosius dargestellt. Sie wiesen aber zugleich darauf hin, daß die Kostümierung des Dargestellten eher für eine höhere gesellschaftliche Position als die eines Malergesellen spräche.

<sup>52</sup> Siehe S. 16, 80, Anm. 57. Zu den Reproduktionsstichen nach Mantegnas »Triumph Cäsars«, heute in der Royal Collection in Hampton Court, die Holbein teilweise für seine Luzerner Fassadenmalerei nutzte, vgl. AK ANDREA MANTEGNA, London, Royal Academy of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1992, S. 377, 381, 389, Kat. Nr. 118, 120, 126.

<sup>53</sup> GANZ 1909, S. 599. Die Innenausmalung des Hertensteinhauses wird heute Hans Holbein d. Ä. zugeschrieben; siehe S. 80, Anm. 57.

<sup>54</sup> GANZ 1950, S. 209. Zu den von J. Schwelger angefertigten Kopien der Wandgemälde im Innern des Hertensteinhauses, heute in der Zentralbibliothek in Luzern, vgl. ROWLANDS 1985, S. 218, Abb. 148 (Mitglieder der Hertensteinfamilie auf Entenjagd), Abb. 149 (Mitglieder der Hertensteinfamilie mit ihren Schutzpatronen).

<sup>55</sup> GRONERT 1996, S. 49; WILSON 1996, S. 61f.

<sup>56</sup> Holbein sollte Papier als Bildträger in seinen späteren Baseler Jahren wiederholt verwenden – etwa beim schreibenden Erasmus von 1523 oder beim Familienbild von 1528/29, siehe S. 178–184, 439 sowie S. 321–332, 443f.

<sup>57</sup> AINSWORTH 1990, S. 175 mit Anm. 20, machte darauf aufmerksam, daß selbst dann, wenn Holbein für die (Unter-)Zeichnung des Hertenstein-Porträts zusätzlich zur schwarzen auch farbige Kreiden verwandt hätte, letztere durch die Infrarot-Reflektographie nicht sichtbar gemacht werden könnten, da diese nur kohlenstoffhaltige Farbmittel erfassen kann.

<sup>58</sup> Vgl. PANOFKY 1953, S. 310.

<sup>59</sup> Vgl. auch WILSON 1996, S. 61f.

Merkwürdigerweise hat Holbein diesen Eindruck bei der Ausführung des Gemäldes noch verstärkt: Die unterzeichnete Nase ist wesentlich weniger stark ins Profil gedreht als die schließlich in Farbe ausgeführte.

<sup>60</sup> Hierzu trägt auch der Umstand bei, daß Holbein den oberen Abschluß des Frieses an der Rückwand nicht mit dem oberen Bildabschluß zusammenfallen läßt; offenbar im Interesse einer Verdeutlichung der räumlichen Situation verläuft die Oberkante der Rückwand des Raumes nicht horizontal, sondern steigt nach rechts hin erkennbar an; vgl. auch GRONERT 1996, S. 51f. Ob dies im Sinne von C. Müllers Überlegungen (vgl. C. MÜLLER 1989, S. 113–129; DERS. 2001, 17–35) zur mutmaßlichen Betrachtung einer Reihe von Holbein-Gemälden und -Zeichnungen aus der Seitenansicht zu interpretieren ist, erscheint im Falle des Hertenstein-Porträts gut vorstellbar, gewinnt dieses bei einer Betrachtung von links doch deutlich an Präsenz.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu kritisch GRONERT 1996, S. 51f; sowie BUCK 1997, S. 157f, 160; DIES. 1999, S. 19f.

<sup>62</sup> Zur Fassadenmalerei des Hertensteinhauses vgl. die im Jahre 1870 angefertigte Rekonstruktionszeichnung von Albert Landerer im Baseler Kupferstichkabinett; vgl. BUCK 1999, S. 20, Abb. 16.

<sup>63</sup> Vgl. AK ANDREA MANTEGNA, London, Royal Academy of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1992, S. 377, 381, 389, Kat. Nr. 117f, 120f, 123, 126f.

HERMANN/HESSE 1993, S. 179, erwogen die Möglichkeit, Jakob von Hertenstein oder dessen Söhne, die viele Verbindungen zu Oberitalien pflegten, könnten Holbein mit den Stichen versorgt haben.

<sup>64</sup> Es sei denn, Holbein habe mit Blick auf die relativ schmalen Einzelbildfelder, die ihm an der Hausfassade zur Verfügung standen, bewußt auf das raumgreifende Motiv des Triumphwagens verzichtet. Im Falle des Hertenstein-Bildnisses könnte die Entscheidung, den Triumphator nicht im Fries darzustellen, natürlich auch als hoffnungsvoller Verweis auf Hertenstein selbst, als den zukünftigen Triumphator, gedeutet werden. Ein solcher sehr persönlicher Bezug könnte auch durch die Anordnung der Beuteträger auf dem linken Wandabschnitt seitlich Hertensteins angedeutet sein; wie BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 68, herausgestellt haben, dürfte die mittige Stellung der Beuteträger an der Hausfassade auf den Umstand anspielen, daß Jakob von Hertenstein und seine Frau Anna von Hallwyl Nachkommen der Sieger über den Burgunder-Herzog Karl den Kühnen in Grandson im Jahre 1476 gewesen waren, die den Eidgenossen die größte Beute ihrer Geschichte beschert hatten.

<sup>65</sup> C. MÜLLER 1991b, S. 26. Zu den Ornamentstichen des Nicoletto da Modena vgl. ZUCKER 1980, S. 127, B. 55 (284); DERS. 1984, S. 227–229, Kat. Nr. 2508.091 S 3 (B. 55 [284]†).

<sup>66</sup> Vgl. auch BUCK 1997, S. 326f; DIES. 1999, S. 19f.

<sup>67</sup> So schon STEIN 1929, S. 46.

<sup>68</sup> SCHMID 1948, S. 68, machte erstmals darauf aufmerksam, daß ein Triumphzug, der in einem Wandfries des Hintergrundes zu sehen ist, auch in zwei andern Bildern des Holbeinkreises vorkommt, nämlich dem meist Ambrosius Holbein zugeschriebenen Marientod in der Gemäldegalerie der Wiener Akademie der Bildenden Künste und dem Urteil Salomos des Monogrammistens CS, der vermutlich mit Conrat Schnitt zu identifizieren ist, im Kunstmuseum Basel (zum Wiener Bild vgl. AK RENAISSANCE VENICE AND THE NORTH. CROSSCURRENTS IN THE TIME OF BELLINI, DURER, AND TITIAN, Katalog von Bernard Aikema u. a., Venedig, Palazzo Grassi, 1999/2000, S. 344, Kat. Nr. 71; zum Baseler Salomonsurteil vgl. ROWLANDS 1985, S. 231, Kat. Nr. R. 15).

<sup>69</sup> GRONERT 1996, S. 52; BUCK 1997, S. 157f; DIES. 1999, S. 19f.

<sup>70</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 636f; DIES. 1997, S. 24f (hier das Zitat).

# Hans Holbein d.J. etabliert sich als Meister in Basel

Nach dem Abschluß seiner Arbeiten am Hertensteinhaus in Luzern kehrte Hans Holbein d.J. im Verlauf des Jahres 1519 nach Basel zurück, wo er am 25. September in die Malerzunft aufgenommen wurde.<sup>1</sup> In dieser Zeit entstand eines seiner frühen Meisterwerke, dem im Œuvre des Künstlers schon deshalb ein wichtiger Platz zukommt, weil es das erste mit vollem Namen bezeichnete Gemälde des jungen Künstlers ist: das Bildnis des Baseler Rechtsgelehrten und Humanisten Bonifacius Amerbach (*Tafel 24*), heute im Kunstmuseum Basel.<sup>2</sup>

## Das Bildnis des Bonifacius Amerbach

Am 11. Oktober 1495 als jüngstes Kind des Buchdruckers und Magisters der freien Künste Johannes Amerbach (um 1443–1513)<sup>3</sup> und der Barbara Ortenberg in Basel geboren, war Bonifacius Amerbach in der Obhut seiner Eltern und älteren Geschwister aufgewachsen. Von klein auf war ihm der Umgang mit den Philologen und Gelehrten vertraut, die in der Druckerei seines Vaters als Autoren oder Korrektoren arbeiteten. Mit 12 Jahren wurde er auf die Lateinschule ins nahegelegene Schlettstadt geschickt, wo er rasch zum Lieblingsschüler seines dortigen Lehrers wurde. Gleiches galt für sein Verhältnis zu Udalricus Zasius (1461–1535),<sup>4</sup> bei dem er seit 1512 an der Freiburger Universität Jura studierte. In diesen Jahren entwickelte sich auch das freundschaftliche Verhältnis zu dem damals in Freiburg tätigen Erasmus von Rotterdam (1469–1536), das bis zu dessen Tod bestehen bleiben sollte. Zum Zeitpunkt der Entstehung seines Porträts war Bonifacius Amerbach erst seit kurzer Zeit wieder aus Freiburg nach Basel zurückgekehrt.<sup>5</sup>

Das im Kunstmuseum Basel bewahrte Tafelbild zeigt in nahezu quadratischem Format von 28,5 x 27,5 cm das Brustbild des ins Dreiviertelprofil nach links gewandten Juristen unter freiem Himmel und vor fernem schneebedeckten Bergen. Vom linken Bildrand überschritten, ragt ein mächtiger Feigenbaum empor, von dem einige belaubte Zweige am oberen Bildrand sowie hinter der Figur sichtbar werden. Am Baumstamm ist an einem Aststumpf eine gerahmte Tafel aufgehängt, deren lateinische Inschrift den Namen des Dargestellten, sein Lebensalter, den ausführenden Künstler und das Entstehungsdatum des Bildes nennt. Vor allem aber kommt in den beiden gleichfalls in Latein verfaßten Distichen das Gemälde sozusagen selbst zu Wort und rühmt den Wahrheitsgehalt der Darstellung:

»P[ICTA] LICET FACIES VI/VAE NON CEDO SED INSTAR/  
SVM DOMINI IVSTIS NO/BILE LINEOLIS./  
OCTO IS DVM PERAGIT/TPIETH, SIC GNAVITER IN ME/  
ID, QVOD NATVRAE EST,/EXPRIMIT ARTIS OPVS./  
BON[IFACIUM]. AMORBACCHIVM./  
IO[HANNES]. HOLBEIN. DEPINGEBAT./  
A[NNO]. M. D. XIX. PRID[IE]. EID[US]. OCTOBR[IS].«<sup>6</sup>

Der Inschrifttext kommentiert das Gemälde mit dem Begriffsinstrumentarium humanistischer Rhetorik: Der Vergleich zwischen »gemaltem« und »lebendigem« Gesicht, zwischen »Kunst« und »Natur«, führt zu der Schlußfolgerung, das künstlich Geschaffene stehe dem natürlich Hervor-

gebrachten nicht nach.<sup>7</sup> Der Text stammt nicht von Holbein, der bei dem nur zwei Jahre zuvor entstandenen Bildnis des Benedikt von Hertenstein noch eine deutsche Bildinschrift mit der traditionellen Formulierung »Da ich het die Gestalt, was ich 22 Jar alt« gebraucht hatte (*Tafel 23*).<sup>8</sup> Vielmehr lieferte Bonifacius Amerbach selbst die Textvorlage, deren allmähliche Entstehung zwischen März und Oktober 1519 an zahlreichen Entwürfen in seinem schriftlichen Nachlaß in der Baseler Universitätsbibliothek nachvollzogen werden kann.<sup>9</sup> Holbein scheint allerdings an der hier erstmals praktizierten Einfügung panegyrischer Texte in seine Porträts Gefallen gefunden zu haben, wie deren wiederholte Verwendung bis in die 1530er Jahre bezeugt – teilweise in Verbindung mit dem beim Amerbach-Bildnis erstmals auftauchenden Motiv der Feige.<sup>10</sup>

Der in der Inschrift vorgetragene rhetorische Vergleich von Kunst und Natur findet eine spielerische Wiederholung in der Art ihrer Platzierung. Im nahezu quadratischen Gemälde ist die annähernd quadratische Inschrifttafel, die immerhin die Größe von Bonifacius' Kopf hat, wie ein Bild im Bild inszeniert: Der gemalte Rahmen umschließt die Tafel mit der Inschrift auf die gleiche Weise wie der reale Bilderrahmen das Gemälde.<sup>11</sup> So wie das Amerbach-Bildnis unter der Malschicht eine weiße Grundierung aufweist, ist auch das gemalte Tafelfeld mit der Inschrift weiß grundiert. Während das Bildnis selbst allerdings mit Farben gestaltet ist, bedient sich die gemalte Inschrift schwarzer Majuskeln. Es ist ein verlockender Gedanke, die von Holbein vorgenommene, nachträgliche Veränderung der Inschrift (*Abb. 14*) in diesem Zusammenhang zu sehen:<sup>12</sup> Hatte der Text zunächst mitgeteilt, das »gemalte Gesicht« seines Herrn sei »... in richtigen Farben beschrieben«, so lautet die korrigierte Passage, es sei ein Ebenbild seines Herrn, »... ausgezeichnet durch richtige Linien«. Zwar kommt das Amerbach-Porträt selbst alles andere als linear daher, aber mit Blick auf die Gestaltung des Inschrifttextes, der auf Farben verzichtet und statt dessen linear gestaltete Zeichen nutzt, mag die Formulierung »NOBILE LINEOLIS« konsequenter als »SCRIPTA COLORIBVS« erschienen sein.

Anders als der Inschrifttext ist das Gemälde selbst malerisch und koloristisch höchst subtil gestaltet: Der dunkle, mit schwarzem Pelz gefütterte Rock und das schwarze Barett rahmen Amerbachs helles Gesicht;<sup>13</sup> der dunkle Farbklang der Kleidung wird vom Baumstamm, dem ledrigen Laubwerk und der Rahmung der Inschrifttafel aufgegriffen. Das Blau des Himmels, das durch die Einfügung der schneebedeckten Berge im Ton noch kühler wirkt, findet ein Echo im silbrig schimmernden Blau des gemusterten Wamses, das in der Öffnung des Rocks sichtbar wird. Diese Beschränkung der Palette auf Schwarz, auf Dunkelbraun und auf Blau läßt das in warmen Tönen gegebene, sonnengebräunte Antlitz des bätigen Gelehrten wirkungsvoll hervortreten, ja, der Farbkontrast läßt Amerbachs Züge geradezu aufleuchten. Dieses koloristische Raffinement trägt zusammen mit dem lebendigen, nach links aus dem Bild gerichteten Blick viel zu der Unmittelbarkeit und Lebendigkeit bei, die nicht nur in der Inschrift behauptet wird, sondern die sich bis heute dem Betrachter mitteilt.

Auf diese besondere Qualität des Amerbach-Porträts, die es von Holbeins übrigen Bildnissen unterscheidet, ist wiederholt hingewiesen wor-



75 Baseler Meister von 1487, Diptychon des Hieronymus Zscheckenbürlin, Basel, Kunstmuseum



76 Baseler Meister von 1487, Diptychon des Hieronymus Zscheckenbürlin, Basel, Historisches Museum

den.<sup>14</sup> Dies geschah häufig in der Absicht, damit eine besonders enge Beziehung zwischen dem »zünftigen« Maler Holbein und dem Gelehrten Amerbach nachweisen zu können, für die es aber keine sonstigen Anhaltspunkte gibt. Ulrich Christoffel sprach gar von einem »Freundschaftsbildnis«, das – anders als Holbeins sonstige Porträts – persönliche Anteilnahme des Malers an der Person seines Auftraggebers und an dessen Schicksal verrate.<sup>15</sup> Es ist allerdings auch erwogen worden, das Amerbach-Bildnis sei ursprünglich als Geschenk für den tatsächlich eng mit Bonifacius befreundeten Erasmus von Rotterdam bestimmt gewesen.<sup>16</sup> Doch wirkt es eher wie ein persönliches Bilanzziehen, wenn die Inschrift behauptet, das Bildnis sei gerade am 14. Oktober 1519, an Bonifacius Amerbachs vierundzwanzigstem Geburtstag also,<sup>17</sup> von Holbein vollendet worden. Tatsächlich beschloß Amerbach just zu dieser Zeit, nach Avignon zu gehen, um an der dortigen Universität sein Jurastudium fortzusetzen.<sup>18</sup> Angesichts der in Basel wie in Südfrankreich zu dieser Zeit immer wieder aufflammenden Pest war dies nicht ungefährlich, und so mag der Bildnisauftrag von Anfang an auch eine Memorialfunktion für Familie und Freunde für den Fall gehabt haben, daß der junge Gelehrte nicht von seinem Studienort zurückgekehrt wäre.<sup>19</sup> Ein apotropäisches Zeichen gegen die Pestgefahr<sup>20</sup> oder ein allgemeines »Memento mori« könnte auch der Feigenbaum sein, an dessen Stamm die Inschrifttafel angebracht ist: Die süße Frucht konnte aus christlich-theologischer Perspektive als Hinweis auf die Erbsünde und deren unvermeidbare Konsequenz – die Sterblichkeit eines jeden Menschen – verstanden werden.<sup>21</sup>

Doch spätestens in dem Moment, in dem Bonifacius Amerbach – noch im Jahre 1519 – über den Auftrag für ein zweites Bildnis nachzudenken begann, das sich mit seinem Inschrifttext ausdrücklich auf das erste beziehen sollte,<sup>22</sup> nahm auch jenes einen ausgeprägten Erinnerungswert an. Die frühere Darstellung des modebewußten Amerbach gemahnte diesen nun an sein an Äußerlichkeiten orientiertes Vorleben, während das zweite Bildnis mit der äußeren auch eine innere Veränderung anzeigen wollte: Seine frühere Lebensführung hatte der junge Humanist zusammen mit dem Bart zugunsten »wahren« Philosophens abgelegt. Wie Uelli Dill vermutete, könnte diese innere Neuorientierung die unmittelbare Folge des Pesttodes von Bonifacius' Bruders Bruno gewesen sein. Der um elf Jahre Ältere hatte nach dem Tod des Vaters im Jahre 1513 für Bonifacius dessen Stelle eingenommen. Er starb am 22. Oktober 1519 – also nur 8 Tage nach Vollendung des erhaltenen, »ersten« Amerbach-Bildnisses.<sup>23</sup> Sollte das zweite Porträt tatsächlich aus-

geführt worden sein, so hätte es mit dem erhaltenen Gemälde in Basel ein Bildnispaar gebildet, das sich in neuer, humanistischer Gestaltungsweise in die altherwürdige Tradition der Vanitas-Darstellungen eingereiht hätte. Die prominentesten Baseler Beispiele hierfür sind sicherlich die beiden Bildnis-Diptychen des Hieronymus Zscheckenbürlin (1460/61–1532), des späteren Priors der Baseler Kartause. Sie befinden sich heute im Kunstmuseum bzw. im Historischen Museum Basel.<sup>24</sup> Beide zeigen Zscheckenbürlin in Konfrontation mit einem in Verfall begriffenen Leichnam, doch während der Porträtierte auf dem 1487 datierten Bildnis als junger, modebewußter Weltmann gezeigt wird (Abb. 75), trägt er auf dem zweiten Bildnis das Kartäusergewand (Abb. 76). Beide Diptychen markieren den entscheidenden Einschnitt in Zscheckenbürlins Leben – seinen Klostereintritt im Jahre 1487.<sup>25</sup>

Welche Funktion das ausgeführte Bildnis des Bonifacius Amerbach ursprünglich auch haben sollte, es entspricht mit dem Verzicht auf Ambiente und Attribute der Gelehrtenklausur so gar nicht dem Typus des Gelehrtenporträts im frühen 16. Jahrhundert,<sup>26</sup> das Holbein selbst wenige Jahre später mit seinen Bildnissen des Erasmus von Rotterdam um neue Facetten bereichern sollte. Status und Anspruch des Humanisten Amerbach werden daher, außer durch das Erscheinungsbild des Dargestellten selbst, nur durch die erläuternde Inschrift vermittelt.<sup>27</sup> In einem vermutlich gleichfalls in Basel entstandenen Nachfolgewerk aus den 1520er Jahren, heute in der John G. Johnson Collection im Philadelphia Museum of Art (Abb. 77),<sup>28</sup> nutzt ein unbekannter Maler Elemente des Amerbach-Bildnisses, um seinerseits seinen Auftraggeber ins rechte Licht zu setzen. Das dem Quadrat angenäherte Bildformat rührt daher, der vom Bildausschnitt angeschnittene, botanisch allerdings nicht näher zu bestimmende Baum, schließlich das Familienwappen (eine goldene Vase auf blauem Grund), das an die Stelle der Inschrifttafel getreten ist und nun seinerseits Auskunft über Status und Anspruch des unbekannteren Mannes geben soll.

Der Eindruck größter Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, den das Amerbach-Bildnis beim Betrachter hervorruft, ist angesichts des schlechten Erhaltungszustandes des Gemäldes eigentlich erstaunlich. Bereits im Jahre 1769 hatte Nikolaus Grooth vermerkt, dieses Bild habe »... sehr viele Riß und Farben Sprüng«.<sup>29</sup> Die Malerei weist in der Tat zahlreiche kleine, parallel zur Maserung verlaufende Fehlstellen in der Farbschicht auf, die durch ältere und daher ihrerseits bereits stark verfärbte Retu-



schen geschlossen sind.<sup>30</sup> Besonders deutlich tritt dies in der blauen Farbe des Himmels hervor, aber auch das Inkarnat weist zahlreiche kleine Übermalungen auf. Es sind die Besonderheiten dieses Erhaltungszustandes, die dazu geführt haben, daß bei Beschreibungen des Amerbach-Bildnisses immer wieder der Begriff »Sfumato« benutzt worden ist, obgleich die Originalmalerei Holbeins von diesem leonardesken Gestaltungsmittel gar keinen Gebrauch gemacht hatte.

Aufgrund solcher Fehleinschätzungen ist das Amerbach-Bildnis seit dem 19. Jahrhundert als Ergebnis von Holbeins unmittelbarer Auseinandersetzung mit Werken oberitalienischer Maler wie Leonardo, Boltraffio, Solario, Gaudenzio Ferrari, Bramantino oder Luini gedeutet worden, die er auf seiner angeblich von Luzern aus unternommenen Reise über die Alpen in den Jahren 1517/19 kennengelernt haben sollte.<sup>31</sup> Doch wie bei allen vor der Mitte der 1520er Jahre entstandenen Holbein-Werken ist es auch im Fall des Amerbach-Bildnisses der Forschung nicht möglich gewesen, auch nur ein einziges konkretes Vorbild namhaft zu machen. So urteilte etwa Heinrich Alfred Schmid im Jahre 1930:

»Daß bei der Komposition die Erinnerung an italienische Bildnisse mitgewirkt hat, ist vielfach behauptet worden und steht in gewissem Sinne außer Frage, doch hat sich Holbein kaum an einen einzelnen Meister oder an ein einzelnes Kunstwerk angeschlossen. Es gibt auch wenige Schöpfungen aus der Schule Leonardos wie Bellinis, die sich mit diesem Bildnisse messen können.«<sup>32</sup>

Später, 1948, präziserte Schmid diese Überlegungen noch: »Mit raffinierter Kunst ist auf einer quadratischen Tafel alles dem Eindruck der sprechenden Züge des schönen Gesichts untergeordnet. Die Einfachheit der Erscheinung regt den Gedanken an italienische Bildnisse der venezianischen und der Mailänder Schule Leonardos, besonders des Boltraffio an. Holbein wird solche Bildnisse wohl auch gesehen haben. Im Einzelnen ist bei ihm alles reicher und lebendiger, die Charakterisierung der Formen und des Ausdrucks eingehender und wenn man will »realistischer.«<sup>33</sup>

Bei Beobachtung gleicher Stilcharakteristika kam indes etwa Erwin Treu im Katalog der Baseler Holbein-Ausstellung 1960 zu einem entgegengesetzten Schluß:

»Das Porträt ist gegenüber dem Meyer-Diptychon einfacher, überzeugender und an künstlerischer Qualität überlegener. Es ist aber nicht einzusehen, warum das Amerbachbildnis eine italienische Reise Holbeins voraussetzen muß.«<sup>34</sup>

Tatsächlich finden sich die nächsten Parallelen zum Bildnis des Bonifacius Amerbach nicht in der italienischen, sondern in der deutschen, genauer der schwäbischen Kunst. Zahlreiche Werke des aus Ulm stammenden, doch im Tiroler Schwaz tätigen Hans Maler (um 1480 – um 1526/29)<sup>35</sup> zeigen ein Gutteil jener Kennzeichen, die das Baseler Porträt so nachdrücklich auszeichnen und für die bisherige Holbein-Forschung zu einem scheinbaren Solitär gemacht haben: Es gibt dort das quadratische Bildformat<sup>36</sup> ebenso wie die Einfügung der Inschrift auf einem weiß grundierten Schriftfeld; ja selbst das erst jüngst von Uelli Dill nachgewiesene Vorhaben, den bärtigen Amerbach durch die Anfertigung eines zweiten Bildnisses, diesmal unbärtig, zu »verdoppeln«, findet sich bereits bei dem älteren Ulmer.

Hans Maler ist seit spätestens 1517 in der im unteren Inntal gelegenen, durch den Silber- und Kupferbergbau reichgewordenen Stadt Schwaz tätig gewesen. Nachhaltig vom Vorbild Bernhard Strigels (1460–1528) geprägt, arbeitete er vor allem als Porträtmaler des Erzherzogs und spä-

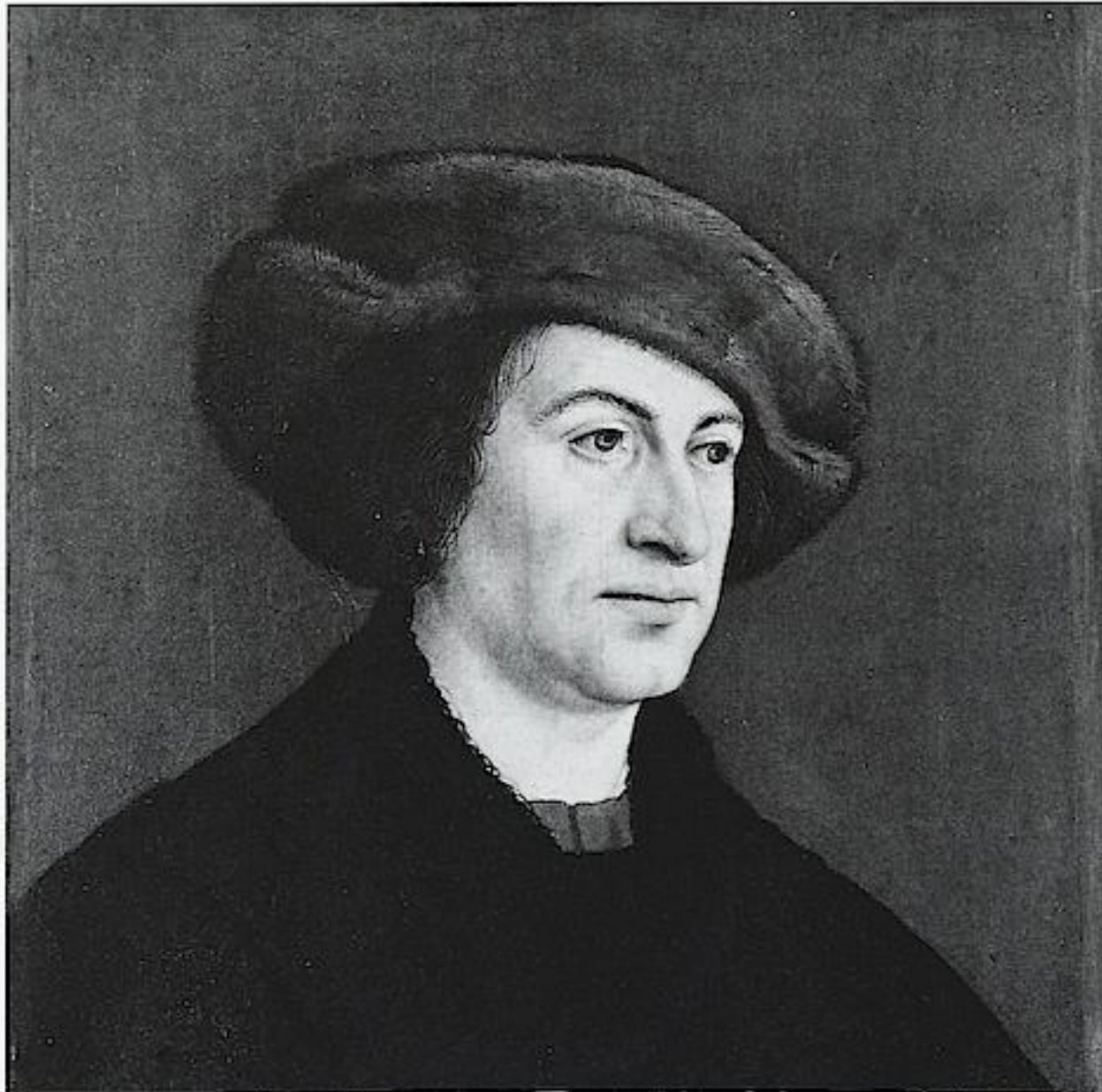


77 Baseler Meister um 1520, Bildnis eines Mannes, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection

teren Kaisers Ferdinand I. (1503–64),<sup>37</sup> der seit 1521 als Landesherr im nahegelegenen Innsbruck residierte, sowie der Fugger in Augsburg.<sup>38</sup> Diese nutzten Schwaz als Stapelplatz innerhalb ihres weitverzweigten Handelsimperiums, vor allem aber als Stützpunkt zur Wahrnehmung ihrer Interessen im Tiroler Silberbergbau.

Innerhalb seines Porträtschaffens zeigt Hans Maler eine auffällige Vorliebe für das quadratische Bildformat. Sofern er nicht von vornherein einen annähernd quadratischen Bildträger nutzte (wobei die Inschrift mit dem Namen der dargestellten Person, ihrem Alter und dem Jahr der Entstehung des Gemäldes meist am oberen Bildrand angebracht wurde),<sup>39</sup> setzte der Künstler ein quadratisches Bildfeld von einer breiten, weiß grundierten Sockelzone ab, auf der in schwarzen Lettern die erläuternde Inschrift Platz fand. Stammen Malers erhaltene Bildnisse mit quadratischem Bildträger alle erst aus den frühen 1520er Jahren, so sind jene mit quadratischem Bildfeld über einer breiten Inschriftzone entweder gleichzeitig oder früher als das Amerbach-Porträt entstanden. Ins Jahr 1519 ist das Bildnis eines unbekanntes 31jährigen Mannes in der Staatlichen Kunstsammlung Dresden datiert (Abb. 78);<sup>40</sup> zwei Jahre zuvor waren die beiden Bildnisse des Sebastian Andorfer entstanden, die sich heute in New York befinden, das eine im Metropolitan Museum of Art (Abb. 80), das andere im Besitz der dortigen Kunsthandlung Richard L. Feigen (Abb. 81).<sup>41</sup>

Die beiden ins Jahr 1517 datierten Andorfer-Porträts weisen nun eine über das entsprechende Bildformat (43 x 36 cm) und die Existenz der begleitenden Inschriftzone (»DA MAN. 1517 . ZALT . WAS ICH . 48 . IAR ALT SEBASTIAN ANNDORFEER«)<sup>42</sup> hinausgehende Verwandtschaft mit dem Amerbach-Bildnis auf: So entsprechen einander auch Büstenformat,



Do man 1519 Salt Do was ich  
31 Jar alt 2 286.

78 Hans Maler, Bildnis eines 31jährigen Mannes, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Haltung und Ausdruck weitgehend. Vor allem aber existiert eine verblüffende Übereinstimmung zwischen den beiden Andorfer-Bildnissen und dem Baseler Amerbach sowie seinem (geplanten, aber vielleicht nie ausgeführten) Gegenstück: Beide Bildnispaare zeigen den Dargestellten einmal vollbärtig, einmal glatt rasiert. Handelte es sich bei Bonifacius Amerbachs Entscheidung, sich den Bart abzunehmen, allem Anschein nach um eine demonstrative Geste innerer Umkehr, so vermutete erstmals Otto Benesch bei Andorfer einen profaneren Grund:<sup>43</sup> Nachdem er als »Silverbrenner« zu Reichtum und Ansehen gekommen war, habe Andorfer auf seine äußere Erscheinung mehr Wert gelegt als zuvor und sich nun der damals vorherrschenden Mode angeschlossen: »Das Ergebnis des Bartabnehmens hat er in beiden Bildern... festhalten lassen. Aus dem Tiroler Silberbrenner ist ein vornehmer Bürger geworden. Trägt Andorfer auch im zweiten Bild dieselbe Mütze und denselben Mantel, so hat er doch ein vornehmeres Kleid angezogen.«<sup>44</sup> Möglicherweise waren es indes auch bei Andorfer existenziellere Beweggründe, die ihn dazu veranlaßten, sein Äußeres zu verändern und darüber hinaus die Erinnerung daran in zwei Gemälden festhalten zu lassen.<sup>45</sup> Doch was immer der Anlaß gewesen sein mag – die motivischen und gestalterischen Übereinstimmungen der Amerbach- mit den Andorfer-Bildnissen sind zu groß, als daß sie durch bloßen Zufall erklärbar wären. Da ferner die zeitliche Abfolge der beiden Bildnispaare eindeutig ist, stellt sich die Frage, wie Amerbach oder Holbein Kenntnis von den zwei Jahre zuvor in Schwaz entstandenen Andorfer-Bildnissen erhalten haben könnten.<sup>46</sup> Sie ist gegenwärtig nicht schlüssig zu beantworten. Ein möglicher Vermittlungsstrang könnte über die Augsburger Fugger verlaufen sein; Mitglieder der Sippe hatte der ältere Holbein seit dem Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts wiederholt porträtiert.<sup>47</sup> Die nachweisbaren



79 Mathis Gothart-Nithart, genannt Grünewald, Maria mit Kind, Ausschnitt aus dem Isenheimer Altar, Colmar, Unterlindenmuseum

Fugger-Bildnisse von Hans Maler stammen allerdings erst aus den 1520er Jahren.

So stark das Baseler Bildnis und sein geplantes Gegenstück in formaler und kompositioneller Hinsicht auch von Malers Andorfer-Bildnis geprägt ist, die koloristische Erscheinung dürfte, neben der Erinnerung an die Werke Hans Holbeins d. Ä., entscheidend von Grünewald beeinflusst worden sein, wie – als Einzelstimme gegenüber dem mächtigen Chor der Anhänger einer angeblichen frühen Italienreise Holbeins und deren Wirkung auf sein Schaffen – schon Walter Überwasser im Jahre 1958 hervorgehoben hat.<sup>48</sup> Gerade an Grünewalds Hauptwerk, dem Isenheimer Altar, läßt sich die Steigerung der Leuchtkraft der Farben durch das bewußte Gegeneinandersetzen von kühlen und warmen Farbtönen studieren, die einen wesentlichen Teil auch der Wirkung des Amerbach-Bildnisses ausmacht; man betrachte beispielsweise das auf diese Weise erzielte Leuchten der Farben bei Grünewalds Verkündigung Mariens oder das aufglühende Kolorit seiner Auferstehung Christi.<sup>49</sup> Bei Grünewald finden sich gleichfalls Parallelen für die atmosphärisch gegebene Hintergrundlandschaft des Amerbach-Bildnisses, die hier wie dort maltechnisch dadurch realisiert wird, daß die Farbe, die die fernen Bergzüge angibt, absichtsvoll auf die bereits angelegte blaugrüne Farbe des Himmels gelegt wird – so etwa in der Beweinung Christi auf der Isenheimer Predella oder in der dortigen Darstellung der Geburt Christi.<sup>50</sup> Der Effekt wird noch dadurch gesteigert, daß die in größter Ferne liegende Landschaft mit nah an der Bildebene liegendem Blattwerk kontrastiert wird, so daß dessen Darstellung durch überpointierte Lichtkanten an den Blatträndern eine geradezu hyperrealistische Präsenz annimmt – man vergleiche die Feigenblätter beim Amerbach mit den entsprechenden Feigenranken oder dem Rosenstock auf der Isenheimer Geburt (Abb. 79).<sup>51</sup> Dieser Anregungen durch Grünewalds Farb- und Malers Bildnisgestaltung ungeachtet, ist Holbein mit dem Amerbach-Bildnis dennoch unstreitig etwas völlig Neues gelungen: die Verbindung der nahsichtig inszenierten Porträtbüste vor Landschaftsausblick im quadratischen Bildformat, kommentiert durch die lateinische Inschrift auf der antikisch daherkommenden »tabula ansata«.



DA MAN · 1517 · ZALT · SEBASTIA<sup>AN</sup>  
 WAS ICH · 48 · IAR ALT ANNDORFER

80 Hans Maler, Bildnis des bärtigen Sebastian Andorfer, New York, Metropolitan Museum of Art



DA MAN · 1517 · ZALT · SEBASTI<sup>AN</sup>  
 WAS ICH · 48 · IAR ALT ANNDORFER

81 Hans Maler, Bildnis des unbärtigen Sebastian Andorfer, New York, Kunsthandlung Richard L. Feigen

Anders als bei den Bildnissen des Hans Maler ist die Frage, wie Holbein den Isenheimer Altar kennengelernt haben kann, leicht zu beantworten – er wird ihn in der Kirche des Antoniterklosters in Isenheim studiert haben. Unabhängig von Holbeins sicher vorauszusetzenden Interesse am Werk seines älteren Künstlerkollegen<sup>52</sup> gab es weitere Gründe, das in nur geringer Entfernung von Basel gelegene Isenheim aufzusuchen, war doch der Vater unseres Künstlers dort zeitweilig tätig. Ob schon im Jahre 1516 oder erst später – der ältere Holbein faßte für das Isenheimer Antoniterkloster einen Altar und bemalte dessen Flügel. Außerdem befanden sich zum Zeitpunkt seines Todes 1524 noch Arbeitsmaterialien im Kloster.<sup>53</sup>

Die Wirkung des Isenheimer Altars auf Holbeins tafelmalerisches Schaffen blieb um die Wende des zweiten zum dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nicht auf das Amerbach-Bildnis beschränkt. Zwei Werke, die allein auf Grund ihrer Maße unterschiedlicher nicht sein könnten, verdanken sich in ihrer Figurendarstellung teilweise oder ganz demselben Impuls: das kleine Diptychon mit Christus im Elend und Maria als schmerzreicher Mutter<sup>54</sup> sowie der monumentale Christus im Grabe, beide im Baseler Kunstmuseum.

### Das Diptychon mit Christus im Elend und Schmerzensmutter

Das bis auf seinen Rahmen im Originalzustand erhaltene Diptychon (jeweils 29 x 19,5 cm [Tafel 25–26])<sup>55</sup> ist nie als Werk des jüngeren Hans Holbein in Frage gestellt worden, und auch über seine Entstehung um

1520 besteht allgemeine Einigkeit – bei einem undatierten und durch äußere Faktoren zeitlich nicht näher bestimmbar gemalten Gemälde des Künstlers eine bemerkenswerte Ausnahme. Das Einvernehmen beruht, was die Datierung anbelangt, auf der heute allerdings nicht mehr allgemein geteilten Annahme, die Architektur motive des Diptychons seien nur aus direkter Kenntnis oberitalienischer Bauten zu erklären, die Holbein kurz zuvor auf seiner hypothetischen Italienreise 1517/19 gesehen haben sollte.<sup>56</sup> Darüber kam die Betrachtung der Figur Mariens allerdings gänzlich, der Christi weitgehend aus dem Blick. Für letztere wurden die unterschiedlichsten »Vorbilder« genannt, die dennoch recht vage geblieben sind – der »staunenswert naturhafte« Akt<sup>57</sup> sollte wahlweise von einer antiken Skulptur, einer Dürer-Graphik, einer Skulptur aus dem Donatello-Umkreis oder einem dem Pseudo-Bramantino zugeschriebenen Gemälde angeregt worden sein.<sup>58</sup> Erst Christian Müller gelang der schlüssige Nachweis, daß der sitzende Christus des Diptychons auf einen von Holbein auch sonst mehrfach kopierten Kupferstich des Zoan Andrea (nachweisbar zwischen 1475 und 1519) zurückgeht, der den antiken Meeresherrn Neptun als Brunnenbekrönung zeigt (Abb. 82).<sup>59</sup> Stammt also das Motiv von einem Holbein offensichtlich in Basel zugänglichen Stich eines oberitalienischen Künstlers, so ist seine Umgestaltung zum »Christus im Elend« ohne das Vorbild Grünewalds nicht verständlich.<sup>60</sup> Man betrachte etwa die grundsätzlichen Übereinstimmungen von Gesichtstyp und Dornenkrone mit dem gekreuzigten bzw. dem vom Kreuz abgenommenen Christus des Isenheimer Altars (Abb. 83, 95).<sup>61</sup> Könnte man diese Analogien vielleicht noch als beiläufig abtun, so ist dies bei der ungewöhnlichen Gestaltung der Mariengewänder, insbeson-



82 Zoan Andreas, Neptun als Brunnenbekrönung, Kupferstich



83 Mathis Gothart-Nithart, genannt Grünewald, Kopf des Gekreuzigten, Ausschnitt aus dem Isenheimer Altar, Colmar, Unterlindenmuseum

dere des plissierten Umhangs, nicht mehr möglich. Holbein zitiert hier eine für Grünewald ungemein charakteristische Stoffgestaltung, wie er sie beim Umhang der Gottesmutter in der Geburt des Isenheimer Altars (Abb. 79), aber auch bei einer ganzen Reihe weiterer Werke Grünewalds hatte sehen können.<sup>62</sup>

So unterschiedlich die Anregungen für die Figurengestaltung beim Baseler Diptychon auch sein mögen, Holbein verschmolz sie in seiner Darstellung zusammen mit der raffinierten Architekturkulisse zu einem neuen, homogenen Ganzen.<sup>63</sup> Die Figuren erscheinen vor dem Betrachter wie auf einer Theaterbühne, die sich über beide Diptychonflügel erstreckt. Die monumentale Szenerie wird allseits vom Bildrand beschnitten: Seitlich ragen über Piedestalen ein mehrgliedriger Pfeiler bzw. eine Säule auf, während sich vorn vor dem Betrachter die Bühnenfront erhebt. Nur auf dem linken Flügel erschließt sich diese Bühne durch eine Treppe, die zugleich zu Christus hinaufführt. Doch durch die leichte Untersicht, in der Architektur und Figuren gegeben werden, verwandelt sich die Treppe sogleich in ein Distanz schaffendes Thronpodest für den Heiland, während der der Gottesmutter zugewiesene Bühnenabschnitt durch die gewählte Perspektive dem Betrachter gleichfalls entrückt wird. Allein das über Christi Sitz und die Stufen davor ausgebreitete Tuch und der Saum des Marienumhangs kommen in Reichweite des Betrachters.

Eine komplizierte Architektur umgibt und hinterfängt die beiden Protagonisten, die in einer Art Innenhof eines weitläufigen Palastgebäudes

erscheinen. Bildparallel erhebt sich hinter den Figuren und zur Linken Mariens eine halbhohe, ehemals sauber verputzte, nun aber weitgehend abgeblätterte Ziegelmauer, die zunächst wie ein nachträglicher Einbau in die Repräsentationsarchitektur wirkt, vergleicht man sie mit deren reichem bauplastischen Schmuck an Kapitellen, Architraven und Bogenläufen, an Säulenschäften, Pfeilerspiegeln oder Zwickelmedaillons. Bei näherer Betrachtung stellt man jedoch fest, daß die hinter Maria auf die Ziegelmauer aufgesetzte Balustersäule in unauflöselichem Verband mit der Palastarchitektur des Mittelgrundes steht.

Während Christus auf einem Steinpodium Platz genommen hat, das von einer von zwei Säulen getragenen, über unregelmäßigem Grundriß errichteten Loggia hoheitsvoll ausgezeichnet wird, kniet Maria in einem engen Raumgeviert. Jenseits der Ziegelmauer ist der Bildmittelgrund dreigeteilt. Wird die Figur Christi von einer geschlossenen Wandfläche mit mächtig vorkragendem Gesims hinterfangen, öffnet sich hinter Maria der Raum zu einer mit einer Konche geschlossenen Apsis. Die Mitte der Darstellung nimmt, die beiden Flügel gleichzeitig motivisch verklammernd, eine Art Quadriportikus ein, deren hintere Bogenstellung den Blick ebenso ins Himmelsblau entläßt wie die große, kreisrunde Öffnung im Gewölbescheitel.

Christus, bis auf das Lendentuch nackt, ist frontal sitzend auf dem linken Flügel dargestellt. Durch die Plazierung der Füße auf zwei unterschiedlich hohen Stufen, durch das Anwinkeln des rechten, das Abstützen des linken Arms auf dem jeweiligen Oberschenkel, schließlich durch



84 Hans Daucher, Maria mit Kind, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen

die starke Neigung des Kopfes ist der Körper mehrfach kontrapostisch bewegt und erinnert von ferne an Melancholie-Darstellungen: Wegen der mächtigen Dornenkrone liest man den Ausdruck des Gesichts zwar primär als schmerzgezeichnet, doch drückt es zugleich traurige Nachdenklichkeit aus. Christus hat den Blick auf den Betrachter gerichtet, und die Haltung des noch von keinen Wundmalen entstellten Körpers vermittelt eher den Eindruck schwermütigen Nachsinnens als qualvoller Agonie. Der sich über mehreren Stufen erhebende Sitz Christi, die ihn rahmende und überfangende Architektur sowie die festlichen Blattgirlanden verleihen der Darstellung eine triumphal anmutende Feierlichkeit, die durch die ausgeprägte Untersicht, die dem ganzen Bild eigen ist, noch verstärkt wird.

Auf dem rechten Diptychon-Flügel ist die Gottesmutter fast frontal, nah am Bühnenrand kniend, dargestellt. Sie trägt einen pelzgefütterten, vorn geknöpften Rock und einen weiten, reich gefälten Umhang, auf dem Haupt ein lose herabfallendes Kopftuch. Mariens Knie weisen sacht nach rechts, doch ihr Oberkörper, vor allem aber ihr Kopf, ist nach links zu Christus gewandt. Die Arme sind angewinkelt, die Hände dergestalt erhoben, daß sie gleichermaßen Weisung und Verehrung wie Erschrecken und Mitleiden zum Ausdruck bringen. Erinnern Haltung und Ausdruck der Gottesmutter an zwei – freudreiche – Ereignisse ihres Lebens, an die vom Erzengel Gabriel bei der Lektüre überraschte Annunziata und an die bei gleicher Tätigkeit durch die Erscheinung ihres auferstandenen Sohnes beglückte Maria, so spielt das Kissen auf der Stufe vor Christi Sitz subtil auf das Motiv der »Demutsmadonna« an, die auf dem blanken Boden Platz nimmt, ohne den Komfort des Sitzkissens (oder gar des thronartigen Sitzmöbels im Hintergrund)<sup>64</sup> für sich in Anspruch zu nehmen.<sup>65</sup> Dies steht jedoch wiederum in gewissem Gegensatz zu der

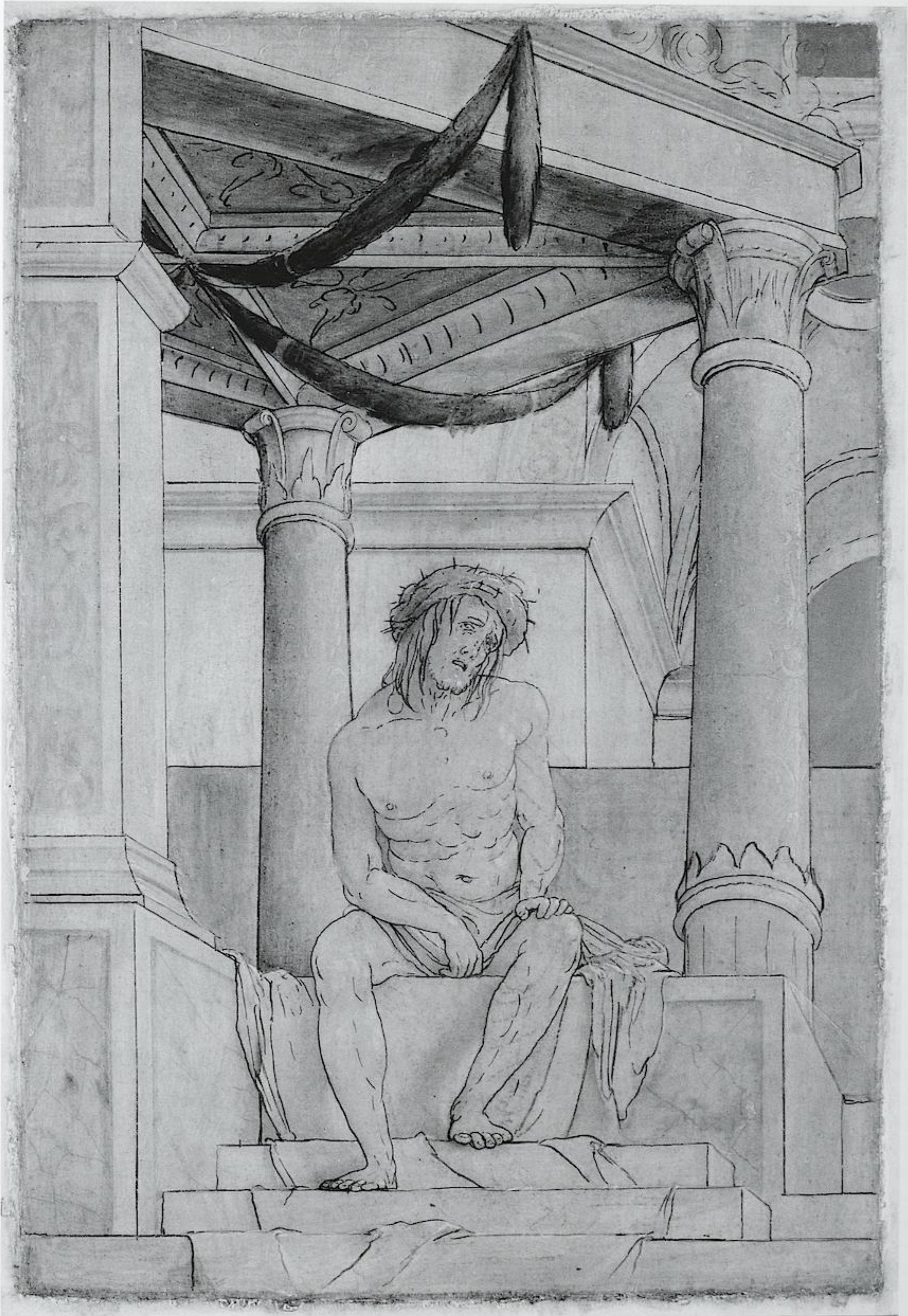
modisch-aufwendigen Kleidung Mariens, die aufs erste Sehen eher an eine Maria Magdalena als an die Gottesmutter erinnern könnte.<sup>66</sup>

Ein virtuosos Spiel treibt Holbein aber nicht nur mit seinem Vorlagenmaterial oder mit ikonographischen Anspielungen, mit denen er seine Darstellung anreichert.<sup>67</sup> Kunststückartig verbindet er auch Gestaltungselemente unterschiedlicher Herkunft, die zugleich auf verschiedene Kunstgattungen verweisen, mit denen der Künstler in Wettstreit tritt, nämlich Reliefplastik und Zeichnung.<sup>68</sup> Das Blau des Himmels ist neben dem heute stark verbräunten Grün der Girlanden über Christus (es findet auf der Marien tafel ein Echo in dem kleinen Grasbüschel auf der Ziegelmauer) der einzige Farbakzent der ansonsten in warmen, gelblichen Brauntönen gehaltenen Darstellung, die bereits Amerbach in seinem Inventar als »steinfarben« bezeichnet hat.

Holbein bezieht sich mit dieser Gestaltungsweise fraglos zum einen auf die Tradition der Grisaillemalerei, die allerdings üblicherweise auf die Außenseiten von Klappaltären beschränkt war, hier aber für die einzig bemalten Innenseiten Verwendung gefunden hat. Dieser für Grisailen ungewöhnliche Anbringungsort legt, zusammen mit der bräunlichen Farbgestaltung und der partiellen Verwendung der Farben Blau und Grün, einen weiteren künstlerischen Bezugspunkt Holbeins nahe, mit dem er bei diesem Werk in Konkurrenz trat – die teilweise farbig gefaßten und vergoldeten Stein- und Gipsflachreliefs der Augsburger Werkstatt des Hans Daucher (Abb. 84).<sup>69</sup> Holbein kannte diese Kleinkunstwerke, dürfte die Augsburger Werkstatt seines Vaters doch sogar an der Farbfassung der preiswerten Gipsrepliken der Reliefs mitgewirkt haben.<sup>70</sup>

In seinem Kolorit und in der Art der Farbverwendung steht das Diptychon mit Christus im Elend und der Schmerzensmutter in Holbeins tafelmalerischem Schaffen vergleichsweise isoliert.<sup>71</sup> Nur das Himmelsblau und das Grün der Girlanden sind deckend, die »steinfarb« hingegen ist so dünn aufgetragen, daß die detaillierte, sorgsam ausgeführte Pinsel-Unterzeichnung in weiten Teilen sichtbar bleibt, ja daß sie die ästhetische Wirkung des Bildes nachhaltig mitbestimmt (Abb. 85–86).<sup>72</sup> Dies gilt nicht nur für die z. T. mit dem Lineal gezogenen, geraden Linien der Architektur, sondern auch für die Details der Figurengestaltung wie bei der Konturierung und Binnenzeichnung des Christuskörpers bzw. der Materialbeschreibung bei den Mariengewändern oder dem Tuch zu Füßen Christi. Schattenzonen werden mit einer bräunlich-grauen Lasur markiert, Mittelöne in einem helleren, aber gleichfalls nicht deckenden Brauntönen ausgeführt. Der linearen Wirkung der durchscheinenden Unterzeichnung entsprechen die zumeist als deckende Weißhöhlungen applizierten Lichter.

Durch diese eher zeichnerische als malerische Gestaltungsweise, aber auch durch ihr kleines Format, erinnern die Diptychonflügel weniger an Tafelbilder als vielmehr an die zahlreichen, kurz vor bzw. um 1520 produzierten Helldunkel-Zeichnungen auf farbig grundiertem Papier, die traditionell Holbein zugeschrieben werden.<sup>73</sup> Auch sie sprengen durch ihren ausgeprägt selbständigen, bildhaften Charakter sowie durch die gelegentliche Hinzufügung von Monogramm und Datierung – die beim Diptychon fehlen – die traditionellen Gattungsgrenzen und gehören damit zugleich zu den frühesten erhaltenen autonomen Künstlerzeichnungen.<sup>74</sup> Es handelt sich um insgesamt 14 Blätter, von denen allerdings nur ein einziges, die Heilige Familie im Baseler Kupferstichkabinett, namentlich signiert ist.<sup>75</sup> Sechs der Helldunkel-Zeichnungen sind gänzlich unbezeichnet, sechs sind »HH« monogrammiert (drei davon auf



85 Hans Holbein d.J., Christus im Elend, linke Tafel des Diptychons, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



86 Hans Holbein d.J., Schmerzensmutter, rechte Tafel des Diptychons, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



87 Hans Holbein d.J., Christus in der Rast, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

1518, eine weitere auf 1519 datiert), eine weitere trägt lediglich die Jahreszahl 1519.<sup>76</sup> Bei diesem letztgenannten Blatt handelt es sich um die motivisch dem Baseler Diptychon am nächsten kommende Helldunkel-Zeichnung. Sie wird heute im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt und zeigt Christus »in der Rast«, d. h. auf dem am Boden liegenden Kreuz hockend (Abb. 87).<sup>77</sup> Die in Feder in Schwarz auf olivbraun grundiertem Papier ausgeführte, 15,7 x 20,7 cm messende Zeichnung ist grau laviert und weiß gehöht. Ähnlich wie der Baseler Christus im Elend erinnert auch der Heiland in Berlin nachdrücklich an Grünewald-Typen. Gegenüber dem Diptychon ist die Zeichnung indes deutlich flotter ausgeführt und damit zugleich expressiver im Duktus als selbst die Unterzeichnung der beiden Baseler Gemälde.<sup>78</sup> Diese findet hingegen ihre nächste Parallele in der einzigen aus der Baseler Zeit erhaltenen Zeichnung, die Holbein mit seinem Namen (»HANS HOL«) versehen hat – der bereits erwähnten »Heiligen Familie« im dortigen Kabinett (Abb. 88). Vergleichbar sind jedoch allein die linear in schwarzer Tinte ausgeführten Partien, nicht hingegen die Lavierungen oder die Weißhöhungen, denen in technischer Ausführung und ästhetischer Wirkung nun die Malerei des Diptychons entspricht.

Als eine Art virtuoses Kunstkammerstück überspielt das Baseler Diptychon – wie etwa auch die entsprechenden, nur wenig früher entstandenen Arbeiten von Niklaus Manuel Deutsch (um 1484–1530)<sup>79</sup> – die traditionellen Gattungsgrenzen.<sup>80</sup> Zugleich spielt es mit der Wahrnehmung des Betrachters, dem nicht nur die Entscheidung überlassen wird, was er vor sich hat – ein Bild, ein Relief oder eine Zeichnung –, sondern auch die Entscheidung der Frage, was das Kunstwerk zeigt – lebensecht wirkende Skulpturen, auf wunderbare Weise zum Leben erweckte Skulpturen oder die heiligen Gestalten selbst. Mit den beiden letztgenannten Optionen knüpfte Holbein wiederum an die Tradition der Grisaillemalerei an, die die altniederländische Malerei zur Perfektion gebracht hatte.<sup>81</sup>

Stellt sich beim Diptychon mit Christus im Elend und der Schmerzensmutter angesichts seiner virtuoson Gestaltung als »Kunststück« die Frage nach der ursprünglichen Funktion, so gilt dies für das zweite Werk Holbeins, das ohne die Auseinandersetzung mit Grünewald undenkbar ist, in noch stärkerem Maße – für den Toten Christus im Grabe, gleichfalls im Baseler Kunstmuseum.<sup>82</sup>

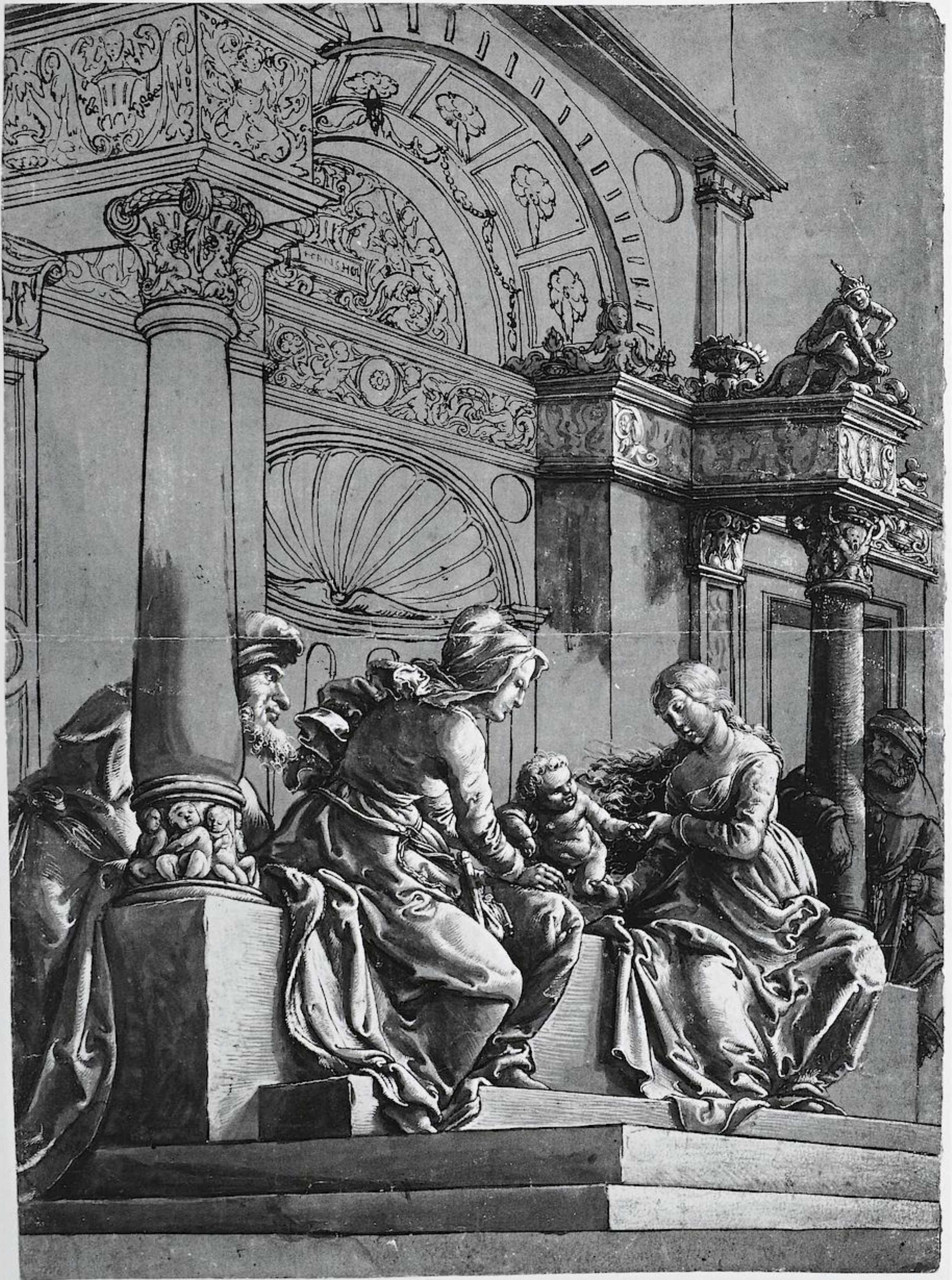
## Der Tote Christus im Grabe

In einer bedrängend-engen, vor allem niedrigen, steinernen Grabnische liegt auf einem dünnen weißen Tuch der bis auf das Lendentuch nackte Leichnam des Gekreuzigten (Tafel 29–31). Der Kopf ist nach hinten gefallen, das allein sichtbare rechte Auge nach oben verdreht und gebrochen, der offenstehende Mund läßt die Zähne sehen; der schütterere, wie die strähnigen Haupthaare verfilzte Knebelbart steht am Kinn auf grotesk wirkende Weise in die Höhe. Das Gesicht, die durch die Nagelwunden aufgerissene Rechte und die Füße sind bereits grünlich verfärbt, ebenso die Umgebung der Seitenwunde – das Fleisch scheint hier bereits in Verwesung übergegangen zu sein, auch wenn der Körper sonst keine Spuren von Geißelung und Dornenkrönung zeigt. Die lebensgroße Darstellung präsentiert dem Betrachter den knochigen, abgezehrten Körper in vollkommener Bildparallelität und verlangt eine nah-, zugleich leicht untersichtige Betrachtung von einem Standort gegenüber der Bildmitte. Die perspektivische Gestaltung der Grabnische hingegen fordert, das Gemälde von der linken Seite aus anzusehen, denn man sieht die rechte, nicht aber die linke Seitenwand der Nische.<sup>83</sup>

Das Bildlicht fällt schräg von rechts ein, also von der dem Betrachterstandpunkt entgegengesetzten Seite. Dies hat zur Folge, daß Licht und Schatten flackrig über den hingestreckten Körper streichen. Einzelheiten wie der Kontur von Brustkorb und Bauchdecke, wie Nabel oder Knie-scheibe, gewinnen unter diesen Beleuchtungsbedingungen eine fast schon abstrakt wirkende Erscheinung. Andererseits erhält das im Schatten des Oberkörpers liegende Haupt nur Reflexlichter auf die obere Hälfte der Augenhöhlen, auf die Unterseite von Nase und Oberlippe und wirkt dadurch um so grausiger. Denn die gewohnten Beleuchtungsverhältnisse sind im Großen wie im Kleinen umgekehrt – die größte Helligkeit konzentriert sich auf das Lendentuch, den Leib und die Beine, während sie dem Antlitz, das den Blick des Betrachters doch normalerweise zunächst anziehen würde, konsequent verweigert wird; im Gesicht hingegen sind Partien ausgeleuchtet, die üblicherweise verschattet sind, während sonst belichtete Abschnitte im Schatten versinken. Diese besondere Darstellungsweise macht auch dem heutigen Betrachter schockartig klar, daß dem hier im Bilde erscheinenden Menschen Entsetzliches zugestoßen sein muß.<sup>84</sup>

Das flackernde Bildlicht, das den Körper erfaßt, modelliert zugleich die anatomischen Details: Der Oberkörper scheint sich emporzuwölben, die Muskeln und Sehnen von Armen und Beinen wirken angespannt, der grausige Kopf mit den verdrehten Augen und dem klaffenden Mund vermittelt durch die leichte Wendung zum Betrachter und die über die Nischenfront herabfallenden Haarsträhnen auf paradoxe Weise den Eindruck von Bewegung (Tafel 30).<sup>85</sup> Gleiches gilt für die Rechte, die gleichfalls über die Nischenkante herüberzugreifen scheint, und deren ausgestreckter Mittelfinger das dünne Leichentuch nach vorne geschoben hat (Tafel 31). Bewegungsspuren finden sich auch sonst an dem weißen Tuch: Auf Höhe des Oberarms ist es etwas zurückgerafft und gibt daher – und nur an dieser Stelle – den Blick auf die steinerne Nischenfront frei. Etwas zusammengeschoben ist es auch unter der Ferse des rechten Fußes. Sind diese Faltenbildungen zunächst als Spuren des Hineinschiebens des Leichnams in die schmale, mit dem Tuch ausgelegte Grabnische zu verstehen, so wirken sie zusammen mit der beschriebenen Gestaltung des Körpers doch zugleich wie Hinweise auf eine rätselhafte Belebung des Toten.<sup>86</sup> Wir kommen auf diese Beobachtung zurück.





88 Hans Holbein d.J., Die Heilige Familie, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



89 Hans Holbein d.J., Der Tote Christus im Grab, Röntgenaufnahme, Ausschnitt, Basel, Kunstmuseum

Holbein hat sein Gemälde auf einem einzelnen, durchgehenden Lindenholzbrett gemalt, das 33,7 x 203 cm mißt. In die verschattete rechte Seitenwand der Nische oberhalb der Füße Christi erscheinen Datumsangabe und Monogramm wie eingemeißelt: »M.D.XXI/.H.H.«.<sup>87</sup> Anders als bei Holbeins zuvor entstandenen Gemälden und stärker als bei all jenen, die er später schaffen sollte, erreicht der Künstler beim Toten Christus im Grab – in der treffenden Formulierung von Christian Klemm – »... für einmal ein völliges Gleichgewicht von ›Peinture‹ als Eigenwert und als Stoffbeschreibung, wie es besonders schön am Tuch in seiner freien Rhythmisierung durch Falten- und Pinselzüge zur Geltung kommt.«<sup>88</sup>

Doch nicht nur das Leichentuch zeigt mit den Weißhöhlungen und Abschattierungen, die die Faltenstruktur abbilden, eine in hohem Maße »freie« Malerei, die geradezu an Werke des Impressionismus denken läßt;<sup>89</sup> gleiches gilt auch für die Farbgestaltung des Leichnams Christi. Ergibt sich bereits durch das von rechts über die bewegte Oberfläche des ausgemergelten Körpers streichende Licht eine unruhig-bewegte Beleuchtungssituation, so wird dies durch den naß in naß ausgeführten, nur bis zu einem gewissen Grade vertriebenen, stellenweise sogar pastosen Farbauftrag noch nachhaltig verstärkt. Durch den lebensgroßen Abbildungsmaßstab vermitteln die subtil modellierten Farbflächen, die in sich ein fast abstrakt wirkendes Muster bilden, doch zugleich den Ein-

druck von gespannter Haut, unter der sich Muskeln und Sehnen, Blutgefäße und Knochenbau deutlich abzeichnen – man betrachte etwa die Ader, die über dem rechten Unterarm Christi verläuft und sich am oberen Kontur des Armes gegen den Schatten des Leibes abhebt.

Sollte dieses Streben nach größtmöglicher mimetischer Naturnähe bei der lebensgroßen Darstellung des Toten Christus Holbein dazu veranlaßt haben, von seiner sonst gepflegten Maltechnik abzugehen? Ungewöhnlich ist nicht nur der im Vergleich zu allen übrigen Holbein-Gemälden deutlich offenere Pinselduktus, außergewöhnlich ist unter all seinen früheren Werken auch die Nutzung einer durchgehenden grauen Unterma- lung.<sup>90</sup> Sie ist vor allem am Christuskörper teilweise schon mit bloßem Auge erkennbar und dient nicht nur der spezifischen Farbgestaltung des Leichnams. Das Grau der Unterma- lung gibt auch den Ton für das gesamte Farbschema der Tafel vor, das einerseits zwar an Halbgrisailen erinnert, andererseits aber durch das ins Graue abgetönte Weiß von Len- den- und Leichentuch und das ins Grünliche spielende Grau der Nische die Farbe des Körpers fast schon warm erscheinen läßt. Die Kontrastwir- kung der grünlich verfärbten Körperteile, des Kopfes, der Hände und Füße, tritt dadurch um so markanter hervor.

Leider verhindert die graue Unterma- lung zugleich, daß die Infrarot- Untersuchung einen Befund zu der – aller Wahrscheinlichkeit auch bei

diesem Werk vorhandenen – Unterzeichnung erheben oder weitergehende Einblicke in die künstlerische Genese vermitteln kann. Genau dies leistet nun eine Röntgenaufnahme der Tafel, die bereits in den 1950er Jahren angefertigt worden ist (Abb. 89). Sie zeigt nicht nur, daß Holbein die heute rechteckig gestaltete Grabnische zunächst mit einem rückwärtigen Abschluß in Viertelkreisform gemalt hat. Sondern sie dokumentiert auch, daß er im Zuge der Übermalung dieser ersten Bildfassung auch Monogramm und Datierung neu ausführte: Befanden sich diese anfangs auf der Seitenwand der Nische rechts vom rechten Fuß Christi,<sup>91</sup> so rückten sie erst nach der Veränderung der Nischenform an ihren heutigen Platz oberhalb der Füße.

Doch die Interpretation des Röntgenbefundes dieser beiden Fassungen der Datumsangabe hat sich als nicht unproblematisch erwiesen. Die zweite, weitestgehend auch heute noch sichtbare Datumsangabe lautete ursprünglich »MDXXII«. Erst nachträglich wurde die zweite, vom Bildausschnitt kalkulierte beschnittene römische »I« übermalt, und zwar offensichtlich von Holbein selbst. Zumindest lassen weder das Oberflächenbild noch die technologischen Untersuchungsbefunde eine nachträgliche Manipulation von anderer Hand erkennen.<sup>92</sup> Die erste, heute komplett übermalte Datierung scheint hingegen nie anders als »[M]DXXI« gelautet zu haben.<sup>93</sup> Dem widersprach nur Hans Reinhardt, dem aus maltechnischen und stilistischen Gründen (»... die flüssige, mit weichen Lasuren arbeitende Malweise, das zarte, tonige Kolorit«) die Entstehung des Bildes bereits im Jahre 1521 unwahrscheinlich vorkam. Nun finden die von Reinhardt beschriebenen technischen bzw. koloristischen Aspekte des Grabes-Christus im Holbein-Ceuvre zwar auch im Jahre 1522 keine überzeugenderen Parallelen als 1521, doch fühlte er sich in seiner »Spätdatierung« auch durch die Aussage der Röntgenaufnahme des ersten, ganz übermalten Datums bestätigt:

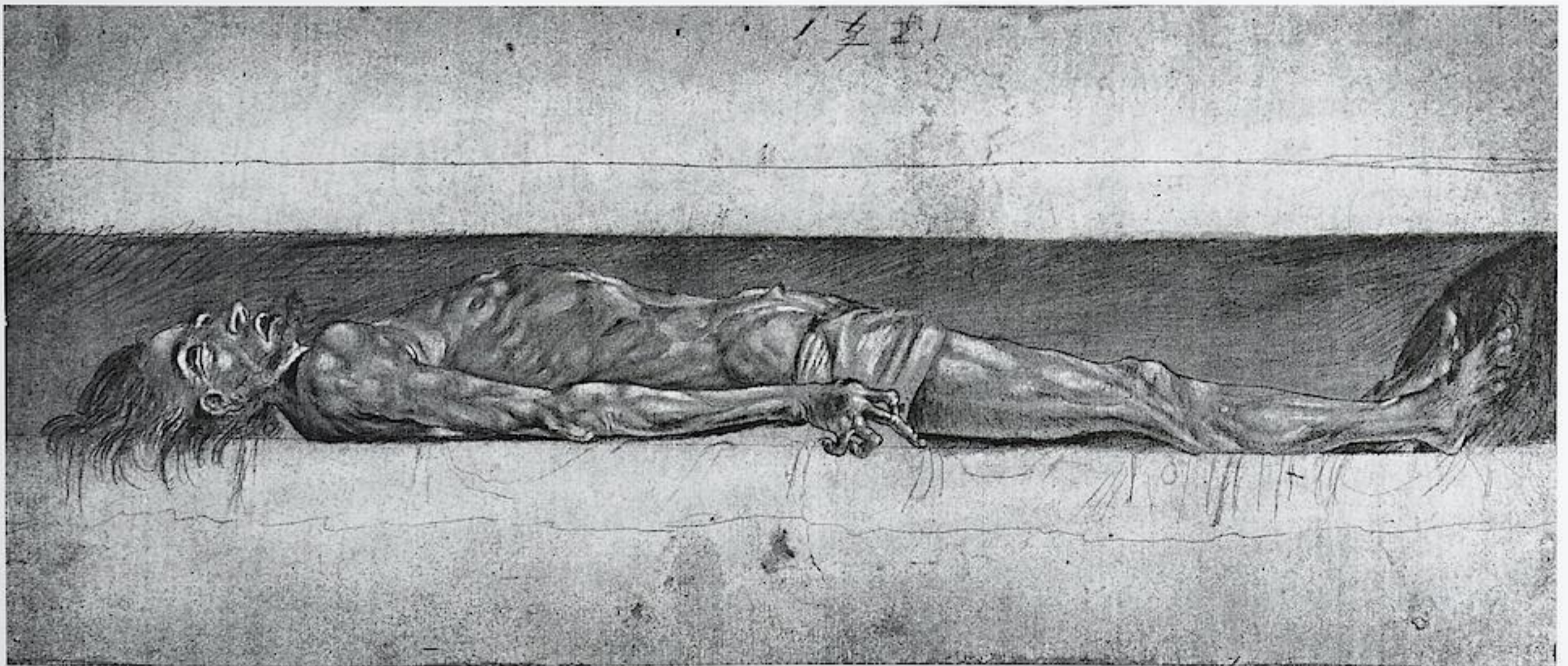
»Auch dieses Datum ist mit zwei Einserstrichen, nicht bloß mit einem versehen: der zweite fällt zwar mit der Kante der später veränderten Nischenwandung zusammen, so daß er bei flüchtigem Anschauen übersehen werden kann. Er ist aber bei genauer Betrachtung mitsamt den Verbreiterungen am oberen und unteren Ende einwandfrei festzustellen.

Die Kante der Fußwandung befand sich in der ersten Fassung um einen halben Zentimeter oder noch mehr nach rechts gerückt; die Ziffer hatte also genügend Platz.«<sup>94</sup>

Doch die nähere Betrachtung des Röntgenbildes läßt erkennen, daß Reinhardt hier einem Wunschbild aufgesessen sein dürfte; die ohnehin nur schwach erkennbare Datumsangabe weist nur einen Einserstrich auf, und die Nischenkante dürfte auch ursprünglich nicht wesentlich anders verlaufen sein als dies heute der Fall ist. Entlang dieser Kante hat Holbein während der Farbausführung offensichtlich ebenso viele kleinere Kontur- bzw. Positionskorrekturen vorgenommen, wie etwa am rechten Fuß Christi an den Zehen, am Spann sowie an der Ferse, ohne daß dies auf eine gänzliche Neukonzeption hindeuten würde. So mag Paul H. Boerlin Recht haben, wenn er vermutet, Holbein habe das 1521 ausgeführte Gemälde im Folgejahr im Hinblick auf die Nischenform verändert und diese Veränderung mit der neuen Datierung auf 1522 zunächst dokumentiert, doch habe er dann, eingedenk der Tatsache, daß das Bild im wesentlichen bereits 1521 entstanden war, die zweite Datierung auf 1521 korrigiert.<sup>95</sup>

Holbeins Grabes-Christus scheint immerhin einige Zeit in der Erstfassung mit dem viertelkreisförmigen Querschnitt der Nische bestanden zu haben. Dies beweist eine Silberstiftzeichnung auf blau grundiertem Papier (12,6 x 29,8 cm), die bereits 1896, ein halbes Jahrhundert also vor der Anfertigung der Röntgenaufnahme und dem Bekanntwerden der Übermalung der Nische, publiziert wurde (Abb. 90). Das Blatt, das sich seinerzeit im Besitz des Fürsten von Liechtenstein in Wien befand,<sup>96</sup> zeigt den gerundeten Nischenschluß, allerdings weder Monogramm noch Datum des Gemäldes. Dafür ist es aber oberhalb der Darstellung mittig auf 1521 datiert.<sup>97</sup> Vermutlich entstand diese Zeichnung als Werk eines Baseler Künstlers, der Holbeins Gemälde in der kurzen Zeit vor seiner Übermalung sah und für sich kopierte.<sup>98</sup>

Mag die Frage der Feindatierung des Toten Christus im Grabe auf 1521/22 oder 1522 akademisch erscheinen, so stellt sich doch die Frage nach dem Grund der Veränderung der Nischenform. Sie ist unterschiedlich beantwortet worden. Während etwa Herbert von Einem primär



90 Baseler Künstler (?) des frühen 16. Jahrhunderts, Der Tote Christus im Grabe (Kopie nach Hans Holbein d. J.), Silberstiftzeichnung, Verbleib unbekannt



91 Amerbach-Epitaph, Basel, ehemalige Kartause

künstlerische Erwägungen am Werk sah, die die Gegenständlichkeit der Nische zurücknehmen und die Konzentration auf den Leichnam verstärken, vor allem aber die verkrampfte Rechte des Toten in die Mitte des Bildfeldes rücken wollten,<sup>99</sup> diskutierte Max Imdahl die Möglichkeit, der Künstler habe sein Bild vielleicht nicht aus freien Stücken geändert:

»Hat Holbein in seinem Gemälde schon ein Jahr nach dessen Vollendung die Grabnische geändert [Imdahl vermutete die Anbringung des Gemäldes im Zusammenhang eines »Heiligen Grabes«, JS] und mithin das Gemälde selbst in ein ortsungebundenes und möglicherweise nichtöffentliches oder doch weniger öffentliches Tafelbild umgestaltet, weil es von seinem ursprünglichen und jedermann zugänglichen Platz in einer Kirche entfernt werden mußte?«<sup>100</sup>

Damit ist die problematische Frage nach der ursprünglichen Funktion des Toten Christus angesprochen, auf die bis heute keine vollkommen befriedigende Antwort gefunden worden ist. Hatte man sich in der Funktionsfrage zunächst gar keine Vorstellungen gemacht oder, wie Alfred Woltmann, das Werk zunächst als bloße künstlerische Fingerübung des Malers gesehen,<sup>101</sup> so brachte schon Woltmann selbst die Idee einer ursprünglichen Verwendung des Grabes-Christus als Predellenbild eines größeren Altarwerkes vor.<sup>102</sup> Doch um was für ein Altarbild es sich dabei gehandelt haben könnte, blieb umstritten. Die Suche konzentrierte sich zunächst auf weitere erhaltene Holbein-Bilder, die man mit dem Toten Christus zusammenbringen wollte. Dies betraf die Baseler »Passionsflügel« (Tafel 42)<sup>103</sup> und vor allem den »Oberried-Altar« (Tafel 36–37), heute im Freiburger Münster,<sup>104</sup> doch auch die Zugehörigkeit zu einem ansonsten verlorenen Altarwerk mit einer gemalten oder geschnitzten Kreuzigung im Zentrum wurde erwogen.<sup>105</sup>

Angesichts der von der Perspektivgestaltung der Grabnische geforderten, prononcierten Seitenansicht wurden allerdings schon bald Zweifel an der Möglichkeit einer Verwendung der Tafel als Predella geäußert.<sup>106</sup> Aus diesem Grund dachte erstmals Fridtjof Zschokke alternativ an eine Verwendung des Gemäldes als Verschlussplatte einer Heiliggrab-Nische, während Walter Überwasser in ihm den gemalten »Ersatz« für das meist plastisch gearbeitete Christusbild im Innern eines solchen »Heiligen Grabes« sehen wollte.<sup>107</sup> Da das »Heilige Grab« üblicherweise in einer Seitenkapelle, zumindest aber im Seitenschiff einer Kirche untergebracht war, wäre hier die von der Nischendarstellung verlangte anfängliche Seitenansicht des Gemäldes leichter zu erfüllen gewesen als bei der Predella eines Hochaltarbildes.

Indes weist auch dieser Vorschlag erhebliche formale, wenn nicht gar inhaltliche Schwächen auf, die kürzlich Bernd Lindemann prägnant zusammengefaßt hat. Lindemann wandte sich zunächst der Frage der

möglichen Verwendung des Bildes als Ersatz für ein plastisches Bildwerk in einer Heiliggrab-Nische zu:

»Versenkt in eine doch einigermaßen tiefe Nische wäre das Bild, gleichzeitig einen der Untersicht gerecht werdenden und daher relativ hoch gelegenen Platz dieser Nische vorausgesetzt, nicht befriedigend zu sehen gewesen: Die Unterkante der gemauerten Nische hätte einen Teil der Malerei verdeckt – und mit der rechten Hand Christi nicht den unwichtigsten! Denkt man sich hingegen die Mauernische in Augenhöhe, so verstieße dies wiederum gegen die Perspektive des Bildes. Auch die Schrägansicht, von der aus Holbeins gemalte Grabkammer gesehen werden will, käme beim Einlassen des Gemäldes in eine solche Mauervertiefung nicht oder nur in unbefriedigendem Maße zur Geltung.«<sup>108</sup>

Doch, wie Lindemann weiter ausführte, ist auch die Verwendung des Grabes-Christus als Verschlussplatte eines »Heiligen Grabes« höchst unwahrscheinlich, denn »... die Vorstellung (macht) stutzen, man habe Holbeins Toten Christus, der ja den in die Grabnische gelegten Erlöser in atemberaubender Vergegenwärtigung zeigt, ausgerechnet während jener Tage entfernt, in denen die Christenheit besonders intensiv des Todes und der Auferstehung Jesu gedenkt – zugunsten eines zwar plastischen, aber sicher bei weitem nicht so präsent erscheinenden Bildwerks.«<sup>109</sup> So erwog Lindemann, wie zuvor bereits Heinrich Klotz, die Verwendung des Gemäldes als selbständiges Bild für die »... private, jeweils nur von einer Person zu leistende Andachtsübung«, die im privaten, häuslichen Rahmen stattgefunden haben sollte.<sup>110</sup>

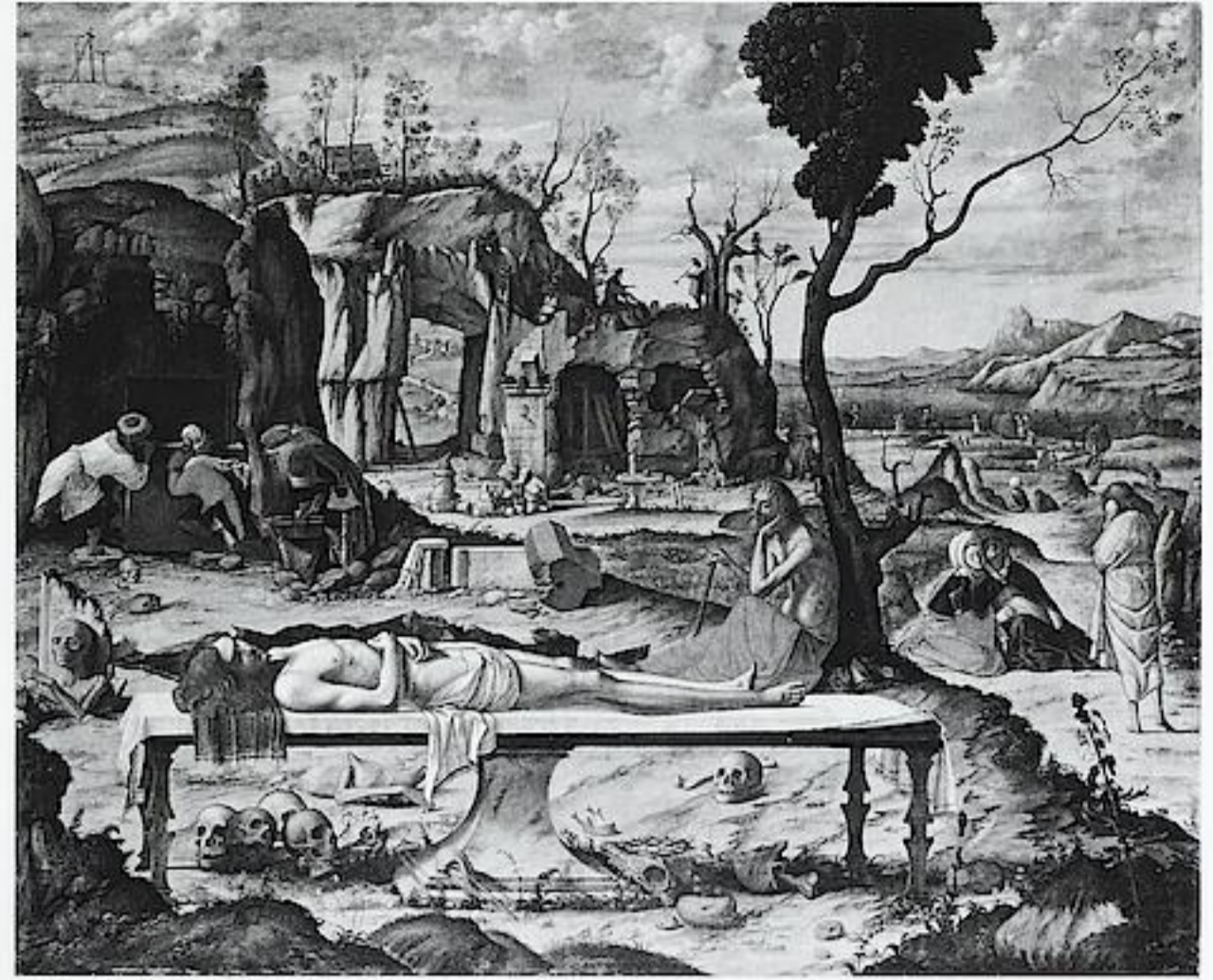
Als eine Art Variante des Vorschlags »Heiliggrab-Verschlussplatte« hatte bereits Herbert von Einem die Verwendung des Toten Christus im Grab als selbständigen Bildschmuck einer Grablege oder eines Epitaphs diskutiert, wobei seine wesentlichen Argumente die geringe Höhe der Tafel, die begleitende Inschrift, die Untersicht der Darstellung und die Blickführung von links gewesen waren.<sup>111</sup> Dieser Gedanke wurde nun jüngst von Christian Müller aufgegriffen, der Holbeins Gemälde mit der Familiengrablege der Amerbach im Kleinen Kreuzgang der Klein-Baseler Kartause in Verbindung brachte.<sup>112</sup> Seit dem Pesttod seines Bruders Bruno am 22. Oktober 1519 hatte Bonifacius Amerbach mit den Planungen für ein Familienepitaph begonnen, über dessen Text er sich mit dem befreundeten Humanisten Beatus Rhenanus brieflich austauschte. Im Frühjahr 1520 kaufte Bonifacius eine entsprechende Sandsteinplatte, doch als er im Mai 1520 nach Avignon abreiste, um dort sein Jura-Studium bei Andrea Alciato fortzusetzen, kam das Projekt zum Erliegen. Zwar wurde in weiteren Textentwürfen Familienangehöriger gedacht, die bis 1542 verstarben, doch erst im Jahre 1544 wurde das 121 x 233 cm messende, querformatige Epitaph selbst ausgeführt (Abb. 91), das sich auch heute noch im Kleinen Kreuzgang der Kartause befindet. »Erscheinen das Querformat der 1544 errichteten Platte und deren Größe auffällig«, so Müller, »... dann ist auch bemerkenswert, dass Holbeins Gemälde... in den Massen sehr gut zu der Platte paßt... Ihre Breite entspricht... ziemlich genau derjenigen des Epitaphs ohne Rahmen. Beide Werke hätten also übereinander an der Wand des Kreuzgangs angebracht werden können. Das Bild ist 1521 datiert. Der Künstler nahm überdies 1522 einen Eingriff an dem Gemälde vor, indem er die ursprünglich eine Rundung bildende Grabesnische als rechteckige Vertiefung ausgestaltete. Sollte Bonifacius Amerbach Auftraggeber des Bildes gewesen sein, dann kann diese Veränderung nur auf seinen Wunsch hin zustande gekommen sein. Der für einen solchen Eingriff vorauszusetzende Kontakt zwischen Holbein und Bonifacius wäre auch tatsächlich möglich gewesen, denn Amerbach hielt sich ab Anfang Mai 1521 wieder in Basel auf. Wegen der

Pest hatte er... im März 1521 Avignon fluchtartig verlassen müssen. Erst im Mai 1522 kehrte er nach Avignon zurück.«<sup>113</sup>

Bonifacius' weiteres Itinerar (1524 wieder in Basel, Anfang 1525 erneute Abreise nach Avignon) sowie Holbeins erste Englandreise 1526–28, schließlich der Sieg der Reformation in Basel im Jahre 1529, lieferten Müller die Argumente zur Erklärung des Umstandes, daß das Epitaph in diesen Jahren nicht fertiggestellt und daher auch Holbeins mutmaßlich zugehöriges Gemälde des Grabes-Christus nicht an seinem geplanten Aufstellungsort angebracht werden konnte. Als Amerbach schließlich im Jahre 1544 das Epitaph mit der seiner Familienangehörigen gedenkenden Inschrift aufstellte, war an eine Verwendung von Holbeins noch zu altgläubiger Zeit ausgeführtem Gemälde nicht mehr zu denken. Es verblieb daher – so Müller – mit Holbeins bereits 1519 entstandenem Bildnis des Bonifacius auf Dauer im Amerbach-Kabinett. Doch warum trug Basilius Amerbach den Toten Christus zunächst als »ein todten bild«, das nachträglich der erläuternden Beifügung des Textes des Kreuzestitulus bedurfte, in sein Inventar von 1585/87 ein, wenn das Bild wirklich aus altem Familienbesitz stammte und ihm die ursprünglich geplante Verwendung (und damit die Identität des Dargestellten) doch bekannt gewesen sein mußte?<sup>114</sup> Hier bleibt eine gewisse Unsicherheit, wie insgesamt auch dieser Vorschlag, so verlockend er auch ist, zur ursprünglichen Verwendung des Grabes-Christus letztlich doch hypothetisch bleibt.

Müllers Verwendungsvorschlag hat allerdings den Vorzug, eine Reihe von Beobachtungen problemlos zu erklären, die sich im Kontext der bisherigen Versuche der Funktionsbestimmung des Bildes als sperrig erwiesen hatten: »Sprechen nicht die Perspektive des Bildes und die dadurch nahegelegten Betrachterstandpunkte einmal direkt vor dem Bild, dann an der Seite, für die Möglichkeit, dass das Gemälde an der Wand des Kleinen Kreuzganges angebracht werden sollte? Da nur die vordere Kante der steinernen Nische, in welcher Christus liegt, sichtbar ist, erscheint eine Anbringung des Gemäldes über Augenhöhe notwendig... Es wäre also möglich, dass das Bild über der Steinplatte hätte angebracht werden sollen. Lindemann hat darauf hingewiesen, dass das Bild sich sehr für eine Betrachtung aus der Nähe eignet. Diese Möglichkeit war jedenfalls im Kleinen Kreuzgang gegeben, der dort zirka 2,7 m breit ist. Das Bild konnte also direkt von vorne aus der unmittelbaren Nähe, nie aber aus grosser Distanz betrachtet werden. So liessen sich die Wunden Christi, vor allem die Nagelwunde an der nach vorne aus der Nische herausragenden Hand, aber auch die Füße in Andachtsübungen betrachten und verehren. Die Situation im Kreuzgang ermöglichte eine Ansicht des Gemäldes aus der Distanz nur dann, wenn der Besucher sich dem Gemälde von der Seite näherte, von ihm wegschritt und sich umkehrte. Dann war es in Schrägsicht zu sehen... Die Gestaltung der Nische mit den Füßen Christi erscheint dann perspektivisch überzeugender, und zugleich erfährt der Körper Christi eine plastische Steigerung... Dieser Illusionismus kam bei der ursprünglichen Konzeption des Gemäldes wohl noch dramatischer zur Geltung... Die Nische war... flacher und bildete einen Viertelkreis. Der Brustkorb Christi berührte nahezu den oberen Abschluss. Der Körper war also noch enger von der Nische umschlossen, was geradezu Beklemmungen beim Betrachter auslösen musste.«<sup>115</sup>

Singulär wie Holbeins Grabes-Christus ist (Ludwig von Baldass etwa bezeichnete ihn treffend als seine »erste wahrhaft geniale Tat«),<sup>116</sup> sind auch die unterschiedlichen Versuche, das Gemälde in der ikonographischen Bildtradition zu verankern, für die Funktionsfrage letztlich



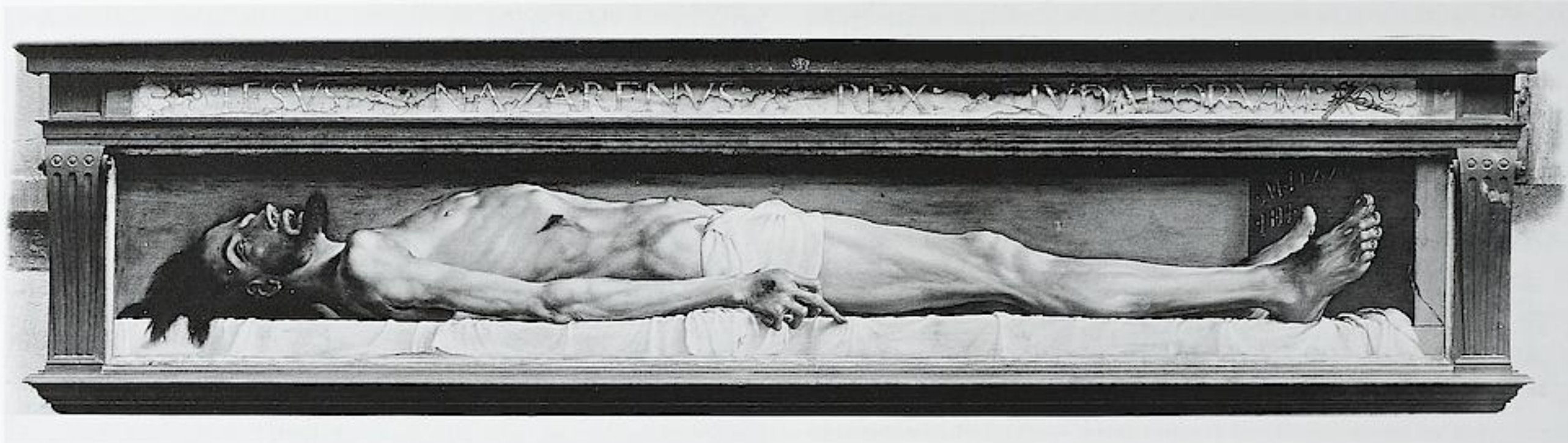
92 Vittore Carpaccio, Grabbereitung Christi, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

unfruchtbar geblieben. Walter Überwasser hatte erstmals auf den weiten Zusammenhang des Christus im Grabe mit der bis in die byzantinische Kunst zurückreichenden Bildtradition »des unter Qualen entschlafenen Christus« aufmerksam gemacht:<sup>117</sup> Das schräg zurückgebogene Haupt, die tastende Rechte und die Stellung der Füße des von der Seite gesehenen, langgestreckten Körpers sind in der Tat Gestaltungselemente, die schon in erzählenden Bildern des sienesischen Trecento vorkommen und die im 15. Jahrhundert auch nördlich der Alpen etwa vom »Meister des Rohan-Stundenbuchs« oder von Enguerrand Quarton (um 1410–66) in seiner Pietà von Villeneuve-lès-Avignon übernommen wurden.<sup>118</sup>

Herbert von Einem präziserte diese Überlegungen.<sup>119</sup> Seiner Auffassung nach entstand Holbeins Toter Christus nicht etwa als Reduktionsform eines Historienbildes (nämlich der Beweinung Christi); er war vielmehr fest in der italo-byzantinischen Tradition »...der sakramentalen Bildschöpfung des »Grabes-Christus« verankert, die ihrerseits die Christusdarstellung des transalpinen »Heiligen Grabes« nachhaltig beeinflusst hatte. Ausgehend von westlichen Darstellungen der in Turin verwahrten Reliquie des Grabtuchs Christi bzw. ihrer wundersamen Entstehung sowie von byzantinischen »Epitaphioi«, die als gestickte Grablegungstücher in der orthodoxen Liturgie des Ostersonntags verwendet wurden,<sup>120</sup> hatte das Motiv des auf einer Steinplatte ausgestreckt ruhenden Christus auch in die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts Eingang gefunden. Werke von Marco Basaiti (um 1470 – nach 1530) in der Galleria dell'Accademia in Venedig oder von Vittore Carpaccio (um 1465–1525/26) in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 92) vertreten diesen Bildtypus, der von Einem zufolge der unmittelbare Ausgangspunkt für Holbeins Baseler Gemälde gewesen sein sollte.<sup>121</sup>



93 Christus des Heiligen Grabes, Freising, Dom



94 Hans Holbein d.J., Der Tote Christus im Grabe, Rahmenwerk, Basel, Kunstmuseum



95 Mathis Gothart-Nithart, genannt Grünewald, Predella des Isenheimer Altars, Colmar, Unterlindenmuseum

Doch auch nördlich der Alpen wurden konkrete Vorbilder benannt, die Holbein angeregt haben sollten. Heinrich Klotz wollte die Vorlage für Holbeins Gemälde in der Tradition des »Heiligen Grabes« sehen, ja Klotz glaubte sogar mit dem um 1430 entstandenen Heiliggrab-Christus im Dom zu Freising (Abb. 93) definitiv ein bestimmtes Einzelwerk als Vorbild benennen zu können.<sup>122</sup> Auch wenn die genannten Werke ohne Frage zahlreiche ikonographische Anknüpfungspunkte liefern – über die konkrete Gestaltung von Holbeins Totem Christus im Grabe oder über seine ursprüngliche Funktion geben sie letztlich keinerlei Auskunft.

Wenden wir uns also nochmals dem Gemälde selbst zu, und zwar zunächst seiner Rahmung (Abb. 94). Das Bild ist allseits von einer dünnen, blattvergoldeten Leiste eingefasst, die dem Bildträger aufgelegt und mit Dübeln befestigt ist. Wie der oben und unten intakte Übergang von Malerei und Vergoldung entlang dieser Leiste bezeugt, ist diese Teil der ursprünglichen Rahmung des Gemäldes.<sup>123</sup> Demgegenüber ist das übrige Rahmenwerk erst nachträglich, vielleicht aber bereits im 16. Jahrhundert montiert worden, als der Grabes-Christus mit den übrigen Werken Holbeins im Amerbach-Kabinett gezeigt wurde.<sup>124</sup> Dieser Rahmen faßt nun nicht nur das Gemälde selbst ein, sondern in seinem oberen, friesartig gestalteten Abschnitt außerdem eine Holzleiste, die ihrerseits die aus vier Papierstreifen<sup>125</sup> zusammengesetzte Inschrift trägt, deren blattgoldene Kapitalbuchstaben das Bildthema benennen: »IESVS: NAZARENVS: REX: IVDÆORVM:«. An Anfang und Ende dieser Inschrift sowie zwischen den einzelnen Worten ist jeweils in kolorierter Zeichnung ein Engel mit einem der Passionswerkzeuge eingefügt, wobei von links nach rechts Dornenkrone, Geißelsäule, Rutenbündel sowie Geißel, Lanze und Kreuz präsentiert werden.<sup>126</sup>

Schon wegen ihrer ganz andersartigen maltechnischen Gestaltung dürfte die begleitende Inschrift erst nachträglich dem Gemälde beigelegt worden sein; hierauf weist auch der abweichende Stil der Zeichnung der Engelsfiguren. Das Inschriftband scheint nicht einmal von Anfang an dafür bestimmt gewesen zu sein, das Gemälde zu begleiten, denn es ist deutlich kürzer als das Tafelbild, ja, es ist selbst kürzer als die Rahmenausparung, in die es einmontiert ist.<sup>127</sup> Möglicherweise ist die erläuternde Inschrift überhaupt erst durch Basilius Amerbach mit Holbeins Gemälde zusammengebracht worden, denn Basilius beschreibt den Toten Christus im Grabe in seinem Inventar von 1585/87 (es ist zugleich die erste Erwähnung des Werkes überhaupt) bekanntlich als »Ein ›toten‹ bild«. Erst nachträglich (und nachdem er den heutigen Rahmen mit dem Inschrifttext hatte hinzufügen lassen?) notierte Amerbach am Rande seines Inventarbuches den Hinweis auf den Kreuzestitusus. Die Hinzufügung der Inschrift zum Bilde ist in diesem Zusammenhang ebenso interessant wie die nachträgliche Ergänzung im Amerbach-Inventar: Es scheint, als sei bereits Basilius Amerbach – der Wundmale ungeachtet – die Darstellung dieses Toten durchaus erläuterungsbedürftig erschienen.

Überraschend ist dies nicht, setzt Holbeins Darstellung den Betrachter doch erfolgreich dem Schock des Anblicks eines Leichnams aus, der sich erst auf den zweiten Blick als der Körper des vom Kreuz abgenommenen Christus erweist – weder die Seitenwunde noch die Nagelmale fallen sofort ins Auge, dem toten Christus sonst üblicherweise attributiv beigegebene Leidenswerkzeuge wie die Dornenkrone oder die Kreuzesnägel fehlen, der Körper zeigt weder Spuren der Geißelung noch der Dornenkrönung. Dieser fremde Tote ist auch nicht sanft entschlafen, er zeigt vielmehr noch die Agonie des Todeskampfes. Die Arme sind überdehnt, die

Muskeln der Beine verspannt; niemand hat dem Toten die gebrochenen Augen geschlossen oder das Haupt so gebettet, daß der Mund nicht klappt. Holbein bringt nun diesen grauenerweckenden Toten in Lebensgröße dem Betrachter unausweichlich nahe: Selbst unmittelbar von der Rückwand der Grabnische hinterfangen, die zudem bedrückend niedrig ist, liegt der Leichnam direkt vor dem Betrachter.<sup>128</sup> Da die Bildebene mit der Vorderkante der Nische in eins fällt, durchbrechen die verfilzten Haarsträhnen, die rechte Hand mit dem Wundmal, ja selbst der rechte Fuß diese Bildebene und befinden sich fiktiv bereits im Raum vor dem Gemälde. Dem dort befindlichen Betrachter wird zudem keine emotionale Entlastung angesichts dieses Anblicks gewährt: Keine Gottesmutter, kein Lieblingsjünger, keine Maria Magdalena klagen um den toten Christus und liefern dem Betrachter dadurch eine Art Handlungsanweisung für sein eigenes Verhalten. Vor diesem Leichnam bleibt der Betrachter allein.

In genau diesem Punkt unterscheidet sich Holbeins Toter Christus im Grab von allen früheren oder zeitgenössischen Darstellungen des Themas, darunter auch der Predella von Grünewalds Isenheimer Altar (Abb. 95) oder dessen Aschaffener Beweinung.<sup>129</sup> Was Holbein mit Grünewald allerdings aufs engste verbindet, das ist die in beiden Fällen überwältigende Ausdruckskraft der Darstellung. In diesem Sinne scheint das Baseler Bild ohne das Vorbild und die Kenntnis des Isenheimer Altars und seiner Predella kaum vorstellbar, wirkt (um eine treffende Formulierung Erwin Panofskys zum Verhältnis von Rogier van der Weydens Madrider Kreuzabnahme zum Triptychon gleichen Themas vom Meister von Flémalle zu gebrauchen) das jüngere Gemälde wie eine »gemalte Kritik« am älteren.<sup>130</sup>

Der Leichnam Christi in Grünewalds Isenheimer Beweinung zeigt die Spuren aller dem Tod vorausgegangenen Qualen von Geißelung, Dornenkrönung, Kreuzschleppung und Kreuzigung, er verbildlicht in diesem Sinne die »Summe der Passion«.<sup>131</sup> Doch zugleich schildert Grünewald den geschundenen Körper fast versöhnlich mit entspannten Gliedern, die Augen geschlossen, in den Armen des Lieblingsjüngers ruhend, von seiner Mutter und Maria Magdalena beklagt. Er erinnert damit an die schönlinige und damit in gewisser Weise versöhnlich-tröstliche Gestaltung des »Broken Body«, wie der vom Kreuz abgenommene, in den Armen Gottvaters geborgene Christus im Englischen so treffend bezeichnet wird. Bei Holbein hingegen liegt der Leichnam unbeklagt, ja unversorgt, einsam im Grab;<sup>132</sup> erst auf den zweiten Blick als Christus erkennbar, ein »Jedermann«.<sup>133</sup> Das Antlitz, das noch alle Spuren des Todeskampfes zeigt, die verfärbte Hand mit den überlangen, gespenstisch verkrümmten Fingern, deren Gelenke gichtig geschwollen wirken, stammen von Grünewald, doch nicht etwa von dessen Beweinung, sondern von der Kreuzigung Christi (Abb. 83).<sup>134</sup> Der ansonsten fast unversehrt Körper aber hat mit Grünewalds Vorbild nicht viel zu tun, er wirkt in Holbeins Gestaltung monumentalisiert, ja geradezu heroisiert, wozu die leichte Untersicht nicht unwesentlich beiträgt.<sup>135</sup>

Ist in Grünewalds Christus der Beweinung die gesamte vorausgegangene Passionsgeschichte im Bilde präsent, so erscheint die Zeitperspektive bei Holbein zunächst wie ausgesetzt – ein Toter, der sich erst bei näherem Hinsehen als Christus erweist, liegt verlassen im Grab. Doch wie verschiedentlich bereits angedeutet, hat Holbein seine Darstellung mit Hinweisen auf eine geheimnisvolle Belebung dieses Toten versehen, so daß sich unversehens auch in diesem Bild eine Zeitperspektive auftut, die nun allerdings nicht rückwärtsgewandt ist, sondern in die Zukunft, auf die Auferstehung Christi nach drei Tagen einsamer Grabesruhe ver-

weist. Das Haupt scheint sich sacht zur Seite zu bewegen, der Brustkorb zu heben. Während der ausgestreckte Mittelfinger der Rechten wie tastend das Leichentuch nach vorne zusammenschiebt, ist die Beinmuskulatur angespannt. Auch wenn Kopf, Hände und Füße grünlich verfärbt sind, gewinnt der Körper – nicht zuletzt durch die Farbgestaltung seiner Umgebung – eine eher an einen Lebenden als an einen Toten erinnernde Hautfarbe.

Eben diese Deutungsmöglichkeit von Holbeins Gemälde erwog schon Ulrich Hegner, der Verfasser der ersten modernen Holbein-Monographie. Ihm mag zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Gedankenwelt der Vorklärung noch schemenhaft zugänglich gewesen sein, wenn er schreibt: »... so unanschaulich abscheulich dieser Christus seyn mag, so ließe sich doch zur Rechtfertigung des Malers die Frage aufwerfen, ob er nicht die Absicht oder den Auftrag gehabt habe, den Menschensohn in seiner allertiefsten Erniedrigung vor Augen zu stellen, und ob er, wenn er wahr seyn wollte, dem Auftrage anders hätte ein Genüge leisten können... Die Erbauung ist aber vielseitig; läßt sich nicht ein frommes Gemüth denken, das, mit Hintansetzung alles bessern Geschmacks, seinen Erlöser gerade so vor sich sehen wollte, nicht nur gekreuzigt, sondern auch in mißhandelter, unzweifelhafter Todesgestalt, damit aus dieser schmachlichsten Herabwürdigung seine Liebe desto herrlicher hervorleuchte?«<sup>136</sup>

Zu dieser letztlich noch spätmittelalterlichen Frömmigkeitsvorstellungen<sup>137</sup> verpflichteten Sichtweise des Gemäldes sollte jedoch erst die jüngere Holbein-Forschung zurückfinden. Zuvor wurde zwar die außerordentliche Malkultur des Gemäldes hervorgehoben, die Darstellung des »Cadavers«<sup>138</sup> aber gerügt, wenn nicht gar als Beleg für Holbeins Unglauben angeführt. Von den Wertmaßstäben »akademischer« Kunstkritik zeugt schon das Resümee, das Hegner selbst zog. Wegen seiner eklatanten Verletzung des Dekorums lege das Gemälde für den Geschmack des Malers keine Ehre ein – »... der todte Christus... liegt auf einem Tuche ausgestreckt, steif, in der Verwesungsfarbe, und so todt wie möglich. So mag freilich ein Gekreuzigter ausgesehen haben, aber kein Maler hätte den toten Erlöser so gräßlich entstellt vorzeigen sollen.«<sup>139</sup> Diese Einschätzung sollte die vornehmlich deutsche Holbein-Forschung des gesamten 19. Jahrhunderts bestimmen. Sie findet besonders prägnanten Ausdruck bei Alfred Woltmann:

»Auf Wahrheit kommt es dem Deutschen Geiste an, mehr als auf Schönheit... Holbein bleibt nicht stecken in dieser Blut- und Leichenmalerei. Das Furchtbare aber Wunderbare, das er hierin mit seinem toten Christus leistet, bezeichnet nur einen bestimmten Moment in seinem Ringen nach dem Höchsten.«<sup>140</sup>

Woltmanns gänzlich ambivalente Betrachtung des Toten Christus zeigt sich jedoch besonders deutlich in seiner abschließenden Charakterisierung dieses Gemäldes als – »Atelierhüter«! Dieser Ausdruck möge zwar bei einem Holbein-Werk sonderbar klingen, sei aber sachlich durchaus angemessen, »... denn auch bei diesem großen Künstler kam gewiß Manches vor, das keinen Käufer fand, aus diesem oder jenem Grunde. So besonders das Bild des toten Christus vom Jahre 1521, das bei seinem crassen Naturalismus weder zu kirchlichen Zwecken, noch zum Zimmerschmuck geeignet war.«<sup>141</sup>

Die Kritik an der Schonungslosigkeit der Leichendarstellung sollte bis weit ins 20. Jahrhundert fortauern. Gerald Davies etwa konstatierte knapp: »We cannot see the Christ for the corruption.«<sup>142</sup> Für Ulrich Christoffel war dieses Gemälde das »... Bekenntnis eines Ungläubigen«, seine Entstehung in einem religiösen Zusammenhang unvorstellbar.<sup>143</sup>



96 Hans Holbein d. J., Samuel verflucht Saul, Entwurfszeichnung für die Ausmalung des Baseler Großratsaals, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

Auch Wilhelm Waetzoldt betonte die »...erschütternde, ja erschreckende Diesseitigkeit« dieses sich seiner Meinung nach eher an einen Kunstliebhaber als an einen Gläubigen wendenden Werkes: »...dem Stoff nach religiös, weltlich aber... im Geiste und in der Wahrheit.« – »Die erbarungslose Betonung des Leichenhaften entgöttlicht die Gestalt. Holbein malte einen Kadaver.«<sup>144</sup> Für Paul Leonhard Ganz bewies der Tote Christus gar »...jedem, dem dies zu empfinden gegeben ist, Holbeins völligen Unglauben... Und es ist nur die krasseste unter Holbeins religiösen Darstellungen, die alle am Wesen ihres Inhalts vorbeigehen.«<sup>145</sup> Noch Hans Jantzen sah »...ausschließlich den Leichnam« eines »entgöttlichten« Christus.<sup>146</sup>

Es ist das Verdienst Herbert von Einems, diesem Chor der Kritiker eines Künstlers, der angeblich jeder tieferen religiösen Empfindung unzugänglich gewesen sei, entgegenzutreten. Angesichts der von ihm aufgezeigten Bezüge von Holbeins Gemälde sowohl zur letztlich italo-byzantinischen Tradition des sakramentalen Grabes-Christus als auch zu den malerischen wie plastischen Christusdarstellungen der »Heiligen Gräber« nördlich der Alpen, sah von Einem in diesem Gemälde nichts weniger als das »Bekenntnis eines Ungläubigen«, sondern vielmehr den »Aufruf zur Compassio Christi«.<sup>147</sup> Da es, wie Christian Klemm diese Überlegungen von Einems weiter ausführte, »...die Sünden der Menschen sind, die Christus morden, mag gerade diese unausweichliche Nüchternheit [der Darstellung des toten Christus; JS] den Gläubigen zur Umkehr mahnen; wenn er sieht, in welcher Menschlichkeit hier Christus verloren ist, mag er wohl auch für seine eigene Auferstehung Hoffnung schöpfen.«<sup>148</sup>

Max Imdahls Überlegungen zur ursprünglichen Funktion und Rezeption des Toten Christus scheinen bis heute höchst bedenkenswert:

»Womöglich konnte und sollte Holbeins Gemälde durch die suggerierte Gegenwart eines wirklichen Toten eine schon konventionell gewordene Andachts- oder auch Meditationshaltung gegenüber dem vertrauten Typus eines sogenannten Heiligen Grabes erschüttern und in eine neue Form nachdenklicher Betrachtung überführen, in eine Meditation durch Konsternation oder gar in ein Verhalten in Andacht und Entsetzen in

einem. Vielleicht war der Anspruch des Bildes auf diese neue Verhaltensleistung eine Überforderung der Gläubigen, eine Überschreitung des Zumutbaren.«<sup>149</sup>

In jedem Falle steht die Einbindung von Holbeins Grabes-Christus in die Bild- und Vorstellungswelt spätmittelalterlicher Frömmigkeit außer Frage.<sup>150</sup> Zugleich ist klar, daß spätestens mit dem Untergang des altkirchlichen Bildgebrauchs in Bildersturm und Reformation des Jahres 1529 die ursprüngliche Funktion des Gemäldes obsolet geworden war. Sein Überleben verdankt es, wie so viele der erhaltenen Holbein-Werke, allein seiner neuen Funktion – als Kunstwerk im Amerbach-Kabinett, »...veritablement merueilleusement beau«, wie es der Monsieur de Monconys in seinem Reisetagebuch von 1666 bezeichnen sollte.<sup>151</sup>

Wohl während der Maler am Toten Christus im Grabe arbeitete, erreichte ihn der ehrenvollste Auftrag, den die Stadt Basel zu dieser Zeit zu vergeben hatte: Der etwa dreiundzwanzigjährige Künstler sollte den Großratsaal im Baseler Rathaus ausmalen. Der Vertrag wurde am 15. Juni 1521 geschlossen, die Ausführung zog sich bis Ende 1522 hin.<sup>152</sup> In dem ungefähr trapezförmigen, etwa 20 x 10 Meter messenden Raum verblieb an Nord-, Ost- und Südwand über den Wandstühlen der Ratsmitglieder ein etwa 2 Meter hoher Wandstreifen. Während bei den schmaleren Nord- und Südwänden diese Fläche in voller Ausdehnung zur Bemalung zur Verfügung stand, war die östliche Längswand des Raumes in ihrer südlichen Hälfte durch zwei Türen, ein Fenster und einen Ofen unterbrochen. Die gegenüberliegende Westwand schließlich kam wegen ihrer vollständigen Durchfensterung für eine Bemalung nicht in Frage.<sup>153</sup> Die Wände des Raumes wurden zusätzlich durch Wandvorlagen unterteilt, auf denen die Tragbalken der Decke aufruhten. Die solcher Art gestalteten Bildfelder unterteilte Holbein überwiegend in ein erzählendes Hauptbild, das beidseits von Figuren in Architekturnischen begleitet wurde.

In der Tradition der Gerechtigkeitsbilder<sup>154</sup> stellten die Hauptbilder den Ratsherren vornehmlich antike »Exempla« der Unparteilichkeit, der Unbestechlichkeit und des gerechten Handelns vor Augen: Kroesus auf















- S.140, Anm. 206). Die Einschätzung des Pergamentstreifens mit der Inschrift durch KLEMM 1980, S. 31, 71, blieb uneinheitlich: deklarierte er ihn einerseits zur »... ursprünglich zum Bild gehörigen Werkstattarbeit«, so datierte er ihn andererseits »Ende des 16. Jh.«. BOERLIN 1991, S. 19, hielt die Inschrift für eine Baseler Arbeit, »... etwa 2. Drittel des 16. Jahrhunderts«; ähnlich C. MÜLLER 2001a, S. 286.
- Tatsächlich befinden sich auf den beiden seitlichen Abschnitten des Holzbretts, dem die vier Papierstreifen aufgeklebt sind und das in den heutigen Rahmen bildartig eingelassen ist, Papierreste mit einer Dekoration, die zu der der Inschrift gehört zu haben scheint.
- <sup>128</sup> Vgl. hierzu vor allem HUEFFER 1905, S. 43f; KLOTZ 1968, S. 13 (hier das Zitat), und PARDEY 1996, S. 147, die die Bedeutung der lebensgroßen Darstellung des Leichnams für die Wirkung auf den Betrachter unterstrichen: Dieser ist gezwungen, »... sich selbst an dem Toten zu messen, Maß für Maß.«
- <sup>129</sup> ZIERMANN 2001, S. 96f, Abb. 57, S. 177f, Abb. 105.
- <sup>130</sup> PANOFSKY 1953, S. 257.
- Die Bedeutung von Grünewald für Holbeins Grabes-Christus ist vielfach hervorgehoben worden, so von SCHMID 1924, S. 339; DERS. 1941/42b, S. 284f; DERS. 1948, S. 158; STEIN 1929, S. 63; G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. XXXIV; ÜBERWASSER 1958, S. 127f; REINHARDT 1960b, S. 30; HÜTT 1973, S. 477; LANGDON 1993, S. 12; WILSON 1996, S. 94f; BÄTSCHEMANN/GRIENER 1997, S. 88f.
- GANZ 1950, S. 202, führte zusätzlich noch Grünewalds »... für den Kardinal von Brandenburg gemalte Version«, heute in der Stiftskirche in Aschaffenburg (vgl. ZIERMANN 2001, S. 107f, Abb. 105), an, auf der – wie schon bei Mantegnas Bild in der Mailänder Brera – »... der Anblick des Leichnams durch Bittende und Klagende gemildert« werde (ebenso KLOTZ 1968, S. 12f, der aber zugleich auf die nachträgliche Überarbeitung des Aschaffener Bildes hinweist; vgl. Andreas TACKE, Die Aschaffener Heiliggrabkirche der Beginen. Überlegungen zu einer Memorialkirche Kardinal Albrechts von Brandenburg mit Mutmaßungen zum Werk Grünewalds; in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums [1992], S. 203–206).
- <sup>131</sup> PINDER 1951, S. 27.
- <sup>132</sup> Wie LINDEMANN 1998b, S. 463f, zu Recht betonte, hat insbesondere das Schließen der Augen zu den obligatorischen Bestandteilen der Totenfürsorge zu allen Zeiten gehört. Vgl. etwa die Darstellung auf dem Tournaiser Epitaph des im Jahre 1425 verstorbenen Jean Fiévez im Musée d'Art et d'Histoire in Brüssel (PANOFSKY 1993, S. 65, Abb. 229).
- <sup>133</sup> Vgl. HUEFFER 1905, S. 43f.
- <sup>134</sup> ZIERMANN 2001, S. 82–93, Abb. 50.
- <sup>135</sup> LINDEMANN 1998b, S. 462, machte in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, daß die Proportion von Holbeins Christusfigur den von Dürer entwickelten Idealvorstellungen entspricht. PINDER 1951, S. 27, hatte erstmals die »Schönheit« von Holbeins totem Christus im Vergleich zu Grünewald betont; war bei jenem dem Leichnam die »Summe der Passion« eingeschrieben, so war dieser »... sogar leiblich schön... Es ist gemordete Schönheit«.
- <sup>136</sup> HEGNER 1827, S. 167f.
- <sup>137</sup> Vgl. etwa Arnold ANGENEDT, Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2000, S. 138–141, 537–541.
- <sup>138</sup> So etwa der eidgenössische Sachverständige Armand von Werdt im Jahre 1834 in seiner Schätzung der Baseler Holbein-Sammlung aus Anlaß der Teilung des Kantons in Stadt und Landschaft; vgl. ROTH 1959, S. 311.
- <sup>139</sup> HEGNER 1827, S. 165.
- <sup>140</sup> WOLTMANN 1866, S. 255, 257.
- <sup>141</sup> WOLTMANN 1866, S. 265.
- <sup>142</sup> DAVIES 1903, S. 64.
- <sup>143</sup> CHRISTOFFEL 1924, S. 63; ähnlich bereits WOLTMANN 1866, S. 265; SUARÈS 1914, S. 23–25; PFISTER 1921, S. 25f.
- <sup>144</sup> WAETZOLDT 1938, S. 82 (hier das dritte Zitat); DERS. 1958, S. 14 (hier die beiden ersten Zitate).
- <sup>145</sup> Paul Leonhard GANZ, Holbeins Bildniskunst; in: Atlantis. Länder/Völker/Reisen 21 (1949), S. 400.
- Als Kronzeugen für diese Sichtweise führte GANZ 1950, S. 202, Fjodor Dostojewskij an, der bei einem Basel-Besuch am 24. August 1867 von dem Bild derart beeindruckt war, daß seine ihn begleitende Frau Anna Grigorjewna einen epileptischen Anfall befürchtete (René FÜLÖP-MILLER, Friedrich ECKSTEIN [Hg.], Anna Grigorjewna Dostojewski. Erinnerungen. Das Leben Dostojewskis in den Aufzeichnungen seiner Frau, Zürich 1980, S. 156; Anna Grigorjewna DOSTOJEWSKAJA, Tagebücher. Die Reise in den Westen. Aus dem Russischen von Barbara Conrad, Königstein/Ts. 1985, S. 335f). Dostojewskij verarbeitete seine Eindrücke in seinem 1868/69 erschienenen Roman »Der Idiot«, in dem Fürst Myschkin angesichts von Holbeins Grabes-Christus feststellt, vor diesem Bild könne manchem der Glaube verloren gehen (Fjodor DOSTOJEWSKIJ, Der Idiot. Roman. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Mit einem Nachwort von Hans Jürgen Balmes, Frankfurt a. M. 1999, Zweiter Teil, Kap. IV, S. 315f, Dritter Teil, Kap. VI, S. 591–593).
- Dostojewskijs Interpretation des »Toten Christus im Grabe« ist ihrerseits eine Reihe von Studien aus literaturgeschichtlicher Sicht gewidmet worden; vgl. die in der Literaturliste zum Bild aufgeführten Titel von STREMOUKHOFF 1951/55, JACKSON 1966, MEYERS 1975, GAÈDE 1981, WAGNER-SIMON 1981, KRISTEVA 1989, CADOT 1990, LECHTE 1990, MOLNÁR 1990, KÖPPKE-DUTTNER 1991, FRIEDMAN 1995, MEERSON 1995, STOICHITA 1995 und GRAY 1996.
- <sup>146</sup> JANTZEN 1951, S. 51.
- LANKHEIT 1959, S. 22, beobachtete nicht nur in der Darstellung Christi, sondern bereits im gewählten Bildformat eine Art »Säkularisation« am Werke: Für ihn war der im »Format einer Predella« gemalte »Tote Christus« »... ein besonders eigenartiges Beispiel des Zerfalls des christlichen Triptychons und für die Verselbständigung seiner Teile«.
- <sup>147</sup> VON EINEM 1960, S. 419. Ebenso KLOTZ 1964/66, S. 115–117; DERS. 1968, S. 15; VON DER OSTEN 1973, S. 247; ROWLANDS 1985, S. 52f; BERCHTOLD 1990, S. 152; LANGDON 1993, S. 46; WILSON 1996, S. 94f; BÄTSCHEMANN/GRIENER 1997, S. 89; LINDEMANN 1998b, S. 472.
- <sup>148</sup> KLEMM 1980, S. 32; im selben Sinne auch ROWLANDS 1985, S. 52f.
- <sup>149</sup> IMDAHL 1986b, S. 38.
- <sup>150</sup> BUCK 1999, S. 32–35.
- <sup>151</sup> MONCONYS 1666, S. 308.
- <sup>152</sup> Siehe S. 17.
- <sup>153</sup> Hierzu und zum folgenden vgl. BAER 1932/71, S. 530–608, 765–776; C. MÜLLER 1996, S. 85–94, Kat. Nr. 123–138.
- <sup>154</sup> Vgl. hierzu Wolfgang SCHILD, Bilder von Recht und Gerechtigkeit, Köln 1995; Melanie DAMM, Iuste iudicate filii hominum – Die Darstellung von Gerechtigkeit in der Kunst am Beispiel einer Bildergruppe im Kölner Rathaus. Eine Untersuchung zur Ikonographie, zum Bildtypus und Stil der Gemälde, Münster u. a. O. 1999.
- <sup>155</sup> Vgl. jüngst GROEBNER 1999, S. 464–469; DERS. 2000, S. 217–226, 238–242.

## Holbein und das Vorbild Jan van Eycks. Die »Solothurner Madonna«

Im Jahre 1522, als Holbein nicht nur seine erste Kampagne zur Ausmalung des Baseler Großratsaals beendete, sondern auch sein Gemälde des Toten Christus im Grabe durch die Übermalung der ursprünglich gerundeten Nischenform zum heutigen Zustand veränderte, schuf er im Auftrag des Baseler Stadtschreibers Johannes Gerster († 1531) und dessen Frau Barbara Guldinknopf auch die »Solothurner Madonna« (Tafel 32).<sup>1</sup> Das nach seinem heutigen Aufbewahrungsort, dem Kunstmuseum Solothurn, benannte Gemälde hat ein fast quadratisches Bildformat, das von einem eingezogenen Halbkreis überfangen wird. Die Maße des ehemals auf Lindenholz gemalten, heute auf einen neuen Bildträger übertragenen Gemäldes betragen 143,5 x 104 cm – ein angesichts der Monumentalität des Bildentwurfs erstaunlich moderates Format. Nur wenig höher, aber von analoger Gestaltung des Bildfeldes mit eingezogenem oberem Rundbogenabschluß, ist auch das zweite der erhaltenen Marienbilder Holbeins, die etwa vier Jahre später entstandene »Darmstädter Madonna« (Tafel 61).<sup>2</sup> Hier wie dort ist der ursprüngliche Rahmen verloren, was besonders bedauerlich ist, scheinen doch die Bildarchitekturen beider Gemälde unmittelbar auf die ehemalige Rahmung Bezug zu nehmen.<sup>3</sup>

Zeigt die »Darmstädter Madonna« die stehende Gottesmutter mit dem Christuskind im Kreis der Familienangehörigen des Jacob Meyer zum Hasen, über die ihr Umhang in der Art einer Schutzmantelmadonna ausgebreitet ist, erscheint bei der »Solothurner Madonna« die thronende Maria mit dem Kind auf dem Schoß zwischen den Heiligen Martin und Ursus in einer Kompositionsform, die an die italienische »Sacra Conversazione«, aber auch an cisalpine Gemälde in der Art von Jan van Eycks »Madonna des Joris van der Paele« (Abb. 25), erinnert.<sup>4</sup> Das Stifterpaar ist im Solothurner Bilde nur indirekt präsent, vertreten durch seine Wappen, die in den Teppich zu Füßen Mariens eingewebt sind.<sup>5</sup> Die dargestellten Figuren selbst sind in ausgeprägter Untersicht dargestellt – der Augenpunkt liegt nur wenig über der unteren Bildkante auf Höhe der Standfläche des Ursus.<sup>6</sup>

Maria und die beiden Heiligen befinden sich vor einem Torbogen, der seinerseits durch zwei kräftige Zuganker betont wird. Dieser Bogen gibt den Blick auf das Himmelsblau des Hintergrundes frei, das indes nicht vollkommen einheitlich ist; eine deutliche Aufhellung um das Haupt Mariens herum erinnert vielmehr an einen Heiligenschein. Die Lichtführung ist uneinheitlich: Erhalten die Madonna und der Bischof das Bildlicht von rechts oben, so zeichnet ein von vorne links einfallendes Licht den Schatten des Ritterheiligen auf die hinter ihm befindliche Wandfläche. Eine weitere Lichtquelle müßte sich links hinter dem Tor befinden; ihr sind beispielsweise die partielle Aufhellung des Tonnengewölbes oder die Schlagschatten der Zuganker zu verdanken. Dieser Uneinheitlichkeit ungeachtet, verleiht das Spiel von Licht und Schatten der Komposition Tiefe und läßt den Goldbrokat und die Stickereien an Martins Pontifikalornat ebenso effektiv aufblitzen wie die Details an der Rüstung des Ursus, die ihrerseits das Rot des Fahmentuchs reflektiert.

Maria hat auf einem breiten, blockartigen Sitz Platz genommen, der von ihrem weiten, leicht plissierten blauen Umhang vollkommen verdeckt wird (Tafel 34). Ein Teil dieses Umhangs fällt ebenso wie der Saum ihres rosafarbenen Kleides über die erhöhte Stufe des Thronpodests

herab, das wiederum von dem grüngrundigen Teppich mit den Stifterwappen bedeckt ist. Mariens Beine weisen leicht nach rechts, ihr Oberkörper jedoch ist fast frontal ausgerichtet. Sie hält den wohlgenährten Christusknaben auf ihrem Schoß, mit ihrer Rechten das eine Beinchen umfassend, mit ihrer Linken den Oberkörper stützend. Das Haupt sacht nach rechts geneigt, blickt die Gottesmutter in Richtung des Betrachters nieder. An Ärmeln und Halsausschnitt des roten Kleides wird ein weißes Hemd sichtbar. Vor der Brust hält eine goldfarbene Brosche die Saumbänder ihres blauen Umhangs zusammen. Die offenen, hellbraunen Haare bedeckt ein transparentes Schleiertuch mit dünnem schwarzem Saum. Auf dem Haupt sitzt eine goldfarbene Krone, deren Reif mit roten und blauen Steinen besetzt ist, während die stilisierten Lilien, die den Reif bekronen, jeweils mit einer Perle abschließen. Das nackte Christuskind zappelt im Schoß seiner Mutter, weist mit der Rechten tolpatschig in Richtung des Betrachters und erprobt noch eher spielerisch den Segensgestus. Sein Blick geht nach links aus dem Bild hinaus.

Zur Rechten Mariens, jedoch schräg hinter ihrem Thronpodest, steht der jugendlich-bartlose Heilige Martin. Im Dreiviertelprofil nach rechts dargestellt, wendet er sich dem vor ihm hockenden bärtigen Bettler zu, der ihm geradezu attributiv beigegeben ist: Sehr viel mehr als der zum Heiligen aufblickende, struppige Kopf und die Linke, mit der er seine Schale almosenheischend emporhält, sind von ihm nicht auszumachen. Martin läßt ihm mit der Rechten einige Münzen in die Schale gleiten, während er sich mit der Linken auf seinen Bischofsstab stützt. Als Bischof trägt der Heilige Albe und Amikt, beide wie üblich in Weiß, eine flaschengrüne Dalmatika, darüber eine Glockenkasel aus dunkelblauem Goldbrokat, die zinnoberrot gefüttert ist. Dieser Chormantel ist mit mindestens zwei Reihen figürlicher Szenen dekoriert, die von gotischen Architekturabbreviaturen eingefasst und nach oben abgeschlossen werden (Abb. 99). Da Martin seine Glockenkasel über die Arme zurückgeschlagen hat, sind die einzelnen Szenen bzw. Motive größtenteils nur ausschnitthaft zu erkennen;<sup>7</sup> allein eine Darstellung unterhalb von Martins rechtem Unterarm läßt sich vollständig ablesen. Sie zeigt den Hauptmann von Kapharnaum, der anbetend vor Christus auf die Knie gefallen ist.<sup>8</sup> Auch in der sich rechts unmittelbar anschließenden Szene ist in einem Faltental eindeutig ein Kreuznimbus auszumachen, ebenso in dem oberhalb dieser beiden Darstellungen befindlichen Bildfeld, das möglicherweise die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor zeigen soll.<sup>9</sup> Unmittelbar links des Kaselstabes ist ein sich heftig bewegender Mann zu erkennen, aus dessen Mund ein Mischwesen zu entweichen scheint, vielleicht die Darstellung der Heilung eines Besessenen.<sup>10</sup> Anscheinend handelt es sich bei der Mehrzahl der Szenen, wenn nicht bei allen, um Geschichten, die das öffentliche Wirken Jesu zum Thema haben. Der Halsausschnitt von Martins Kasel ist von goldfarbenen Borten gesäumt, in die Vierpässe mit eingestreuten stilisierten Blättern eingefügt sind. Der sichtbare Abschnitt des Kaselstabes ist mit zwei hochrechteckigen Passionszenen – Christus vor Pilatus<sup>11</sup> und der Dornenkrönung – unter gotischen Ädikulen sowie einem Vierpaß mit einem Engel besetzt, der Dornenkrone und Geißel hält. Hierbei soll es sich offenbar um ältere, für diese Kasel wiederverwendete Stickereien auf goldfarbenem Webgrund



handeln, die ihrem Stil nach noch ins 14. Jahrhundert gehören.<sup>12</sup> Auch die Mitra, die der Heilige über einer enganliegenden blauen Kappe trägt, ist reich geschmückt: Außen rotgrundig, innen grün gefüttert, ist die Front mit Perlen und Edelsteinen eingefasst, im Binnenfeld aber mit einer perlgestickten Darstellung des stehenden Heiligen Nikolaus versehen, der seinerseits im Pontifikalornat erscheint, in der Rechten den Bischofsstab, in der Linken die ihn eindeutig identifizierenden drei Goldkugeln. Der Heilige Martin selbst hält mit seiner behandschuhten Linken (auf Zeige- und Mittelfinger sind mehrere Ringe aufgesteckt) nicht nur seinen abgestreiften rechten Pontifikalhandschuh, sondern auch den goldenen Bischofsstab, dessen Krümme ein großer weißer Edelstein ziert.

Martin und dem Bettler gegenüber steht im Kontrapost nach links gewandt der Ritterheilige Ursus, der den rechten Fuß lässig auf das Thronpodest Mariens setzt (*Tafel 33*). Seine schlanke, hochgewachsene Gestalt ist zur Gänze von einer silbrigglänzenden Rüstung bedeckt, nur das Visier seines Helms ist hochgeklappt und läßt das fast ins Profil gedrehte Gesicht des schnauzbärtigen Ritters erkennen. Mehrere weiße Straußenfedern sind am Helm befestigt und stehen mit ihrem weichen Material in markantem Gegensatz zu der metallischen Härte der Rüstung. Ursus trägt an beiden Händen Panzerhandschuhe. Mit der Rechten hält er seine Lanze, von der das rote, mit einem weißen Kreuz dekorierte Fahnentuch herabhängt, mit der Linken umfaßt er einen mächtigen, um die Hüften gegürteten Zweihänder.

Mariens Sitzbank ist auf einem Podest aufgeschlagen, das ebenso wie die vorgelagerte Stufe von dem Teppich bedeckt ist, in den die Wappen des Stifterpaars eingewebt sind. Tatsächlich sind drei Wappenschilde in dem sichtbaren Abschnitt des Binnenfeldes des Teppichs vor rot-weiß-schwarzen Rautenbändern dargestellt, doch das linke ist von dem weit herabhängenden Umhang Mariens derart verdeckt, daß ein Wappenmotiv nicht erkennbar, ja selbst die Grundfarbe des Wappenschildes nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist. Von den beiden verbleibenden Schilden zeigt der in der Mitte auf rotem Grund zwei gekreuzte goldene Harken oder Krucken und über der Kreuzung einen goldenen Stern (Gerster), der rechts auf blauem Grund einen goldenen vierkantigen Bolzen oder Nagel, der auf der Spitze eine goldene Kugel trägt (Guldinknopf). Die Teppichborte bedecken geometrische Muster, die an pseudo-kufische Lettern erinnern, vornehmlich in Weiß auf Grün. Die Teppichkanten enden beidseits in Fransen; die Teppichvorderkante hingegen wird vom Bildrand beschnitten und ist deshalb nicht dargestellt. Allein die umlaufende Zierrandfassung des Binnenfeldes des Teppichs macht deutlich, daß das Gewebe nicht mehr sehr weit über die vorgelagerte Stufe herunterhängen kann.

Das Thronpodest scheint auf einer Reihe von rötlichen Steinstufen aufzusitzen, deren räumliches Verhältnis zu dem Podest selbst indes gänzlich unklar bleibt: Nicht nur scheinen sich rechts zwei, links hingegen nur eine Stufe zu befinden, auch ihre Abfolge ist in keiner Weise mit dem Fall des Teppichs über der Stufe des Thronpodestes in Übereinstimmung zu bringen. In die Vorderkante der oberen Stufe rechts, die zugleich die Standfläche für den Ritterheiligen abgibt, erscheinen wie eingemeißelt Monogramm und Datierung des Bildes: »H. H. /15. 22.«. Die seitlichen Stufen führen zu einer massiven, grauverputzten Mauer empor, die fast in der gesamten Bildbreite von dem die Figuren hinterfangenden, rundbogigen Tor durchbrochen ist, das den Blick auf das helle Himmelsblau freigibt.<sup>13</sup> Die beiden verbleibenden seitlichen Wandabschnitte enden in einfachen, leicht vorkragenden Gesimsen, auf denen die horizontal verlaufenden Abschnitte des Rahmens aufzuliegen schei-

nen. Doch auch hier weist die Architekturdarstellung eine Inkonsistenz auf: Die graue Wandfläche, die jenseits der Beine des Ritterheiligen sichtbar wird, ist eigentlich sinnwidrig bildparallel wiedergegeben, obschon just hier die vom Tonnengewölbe geforderte, vertikale Mauerecke verlaufen müßte. Dieser »Fehler«, der durch den markanten Schattenschlag des Beins noch nachdrücklich betont wird, dürfte auf das Konto einer auch noch im Prozeß des Malens ausgeprägt freien, schöpferischen Bildgenese gehen.<sup>14</sup>

Der eingezogene Halbkreis, der die Tafel oben abschließt, nimmt die tonnengewölbte Rundung des Tores auf. Den Übergang der vertikalen Seitenwände zum Rund der Tonne markieren auch hier die nun in die Bildtiefe führenden Gesimse. Sowohl die Vorder- als auch die Rückseite der mächtigen Toröffnung wird durch Zuganker aus schwärzlichem Metall betont, die mittig noch eine Vertikalstrebe aufweisen. Zugleich scheint sich der vordere Anker – wie die beiden seitlich anschließenden Gesimsabschnitte – unmittelbar auf oder doch nur knapp hinter der Bildebene zu befinden. Da sich andererseits die Figuren offensichtlich vor dieser Ebene aufhalten, überschneiden doch Mitra, Bischofskrümme und Fahne den vorderen Zuganker, schieben sich die Heiligengestalten nachdrücklich in den Betrachterraum. Der Effekt wird noch verstärkt durch die Verlagerung des Betrachterstandpunkts aus der Mittelachse des Gemäldes an dessen linken Rand. Dadurch wird nicht nur die bei einer Frontalansicht allzu simple Architektur raffiniert belebt, sondern zugleich das Thronpodest Mariens leicht asymmetrisch in den Raum gestellt. Ähnlich wie bereits beim Grabes-Christus (*Tafel 29*) entwickelt auch die »Solothurner Madonna« ihre größte räumliche Tiefe und plastische Entfaltung, wenn man das Gemälde von links her betrachtet – eine Position, die natürlich auch durch die Haltung und die Blickrichtung des Christuskindes und des Heiligen Ursus deutlich hervorgehoben wird, und die somit einen Fingerzeig für die ursprüngliche Aufstellung des Gemäldes liefert.<sup>15</sup>

Die historischen Kenntnisse um die Person des Stifters, Johannes Gerster, können in dieser Frage nur bedingt weiterhelfen, obgleich Gerster, der von Beruf Notar war, von 1502 bis 1523 in Basel als Stadtschreiber tätig war. Er hatte damit die nach dem Bürgermeisteramt wichtigste städtische Position inne und war folglich auch mit Holbeins Arbeiten im Großenratssaal wohlvertraut; als Stadtschreiber bediente er sich des renommiertesten Künstlers seiner Stadt. In Gersters Amt wurden übrigens grundsätzlich nur Auswärtige berufen, um auf diese Weise die Gefahr der Korruption zu vermindern, und entsprechend ist Gerster nie Baseler Bürger geworden. Er war schon in jungen Jahren aus Kaufbeuren im Allgäu zum Studium an die Baseler Universität gegangen, wo er im Jahre 1477 erstmals nachweisbar ist. Von 1482 bis 1488 als Substitut des Stadtschreibers für eine Neuorganisation der Archive der Stadt zuständig, war er von 1488 bis 1502 Schreiber des Schultheißengerichts von Groß-Basel, bis er schließlich ins Amt des Stadtschreibers berufen wurde. Schon 1491 war er in die Zunft »Zu den Weinleuten« aufgenommen worden, der Weinbauern und Weinhändler ebenso wie Schreiber, Notare und städtische Angestellte angehörten. Hier war auch Heinrich Guldinknopf »zünftig«, dessen Tochter Barbara († zwischen 1542 und 1549) Gerster wohl schon Ende der 1480er Jahre geheiratet hatte. Aus der Ehe gingen fünf Kinder hervor, die das Erwachsenenalter erreichten. Um die Wende zum 16. Jahrhundert wohnte Gerster mit seiner Familie noch im Haus seines Schwiegervaters im Pfarrbezirk von St. Martin. Erst im Jahre 1503 erwarb er – in der gleichen Pfarre – sein eigenes Haus am Rheinsprung,



97 Hans Holbein d.J., Titelholzschnitt der »Nüwe Stattrechten und Statuten der loblichen Statt Fryburg im Pryssgaw gelegen«

»Zur großen Augenweide«. In St. Martin fungierte er zumindest im Jahre 1520 als »provisor«, d. h. als Kirchenpfleger. Aus Altersgründen schied Gerster 1523 aus dem Amt des Stadtschreibers; er starb im Jahre 1531 und wurde seinem Wunsch gemäß in der Klein-Baseler Kartause beigesetzt, die er bereits zu Lebzeiten verschiedentlich beschenkt hatte. Gerster war nicht nur in der Baseler Stadtverwaltung und -politik aktiv, er stand auch mit zahlreichen Humanisten weit über Südwestdeutschland hinaus in Kontakt.<sup>16</sup>

Die Frage nach dem ursprünglichen Bestimmungsort der »Solothurner Madonna« ist erst in jüngster Vergangenheit mit einem hohen Maß an Wahrscheinlichkeit beantwortet worden: Es dürfte sich um Gersters Baseler Pfarrkirche St. Martin gehandelt haben.<sup>17</sup> Zuvor war seit der Wiederentdeckung des Gemäldes im Jahre 1864 in dem nahe Solothurn gelegenen Dorf Grenchen fast unisono angenommen worden, Holbeins Madonnenbild sei ursprünglich für den romanischen Vorgängerbau der heutigen, barocken Ursus-Kathedrale in Solothurn bestimmt gewesen.<sup>18</sup> Hierfür schien nicht nur die geographische Nähe zu Grenchen zu sprechen, sondern ebenso die für Holbein ungewohnt schmucklose Gestaltung der Bildarchitektur (die Alfred Woltmann erstmals mit der Aufstellung in dem romanischen Solothurner Kirchengebäude erklären wollte)<sup>19</sup> sowie die Auswahl der die Madonna begleitenden Heiligen, insbesondere des sogleich als Ursus identifizierten Ritterheiligen.

Es sollte sich indes bereits als schwierig erweisen, einen Konsens über die Bestimmung des heiligen Bischofs herzustellen: Hatte schon Woltmann bei der Erstveröffentlichung der »Solothurner Madonna« in ihm Martin von Tours erkannt (worin ihm die Mehrzahl der nachfolgenden Autoren aus guten ikonographischen Gründen bis heute gefolgt ist),<sup>20</sup> so vertrat erstmals Jakob Amiet die Meinung, hier sei Nikolaus von Myra dargestellt.<sup>21</sup> Anlaß für diese Umbenennung waren nun weniger neue Beobachtungen am Bilde selbst oder zur Darstellungstradition dieses Heiligen – auch wenn Amiet zu Recht darauf hinwies, daß auf der Mitra tatsächlich Nikolaus dargestellt ist und Martin meist (aber eben nicht immer) hoch zu Roß als Soldat bei der »Mantelspende« dargestellt wird. Anlaß für die Umbenennung war vielmehr Amiets Wunsch, in Hans Holbeins Gemälde jenes urkundlich dokumentierte Altarbild wiederzuerkennen, das der Solothurner Schultheiß Nikolaus Conrad im Jahre 1520 für den Altar der Nikolaus-Kapelle des Solothurner Münsters gestiftet hatte. Konsequenterweise sollte daher neben Ursus als dem Kirchenpatron der Heilige Nikolaus als Schutzheiliger der Kapelle und als Namensheiliger des Stifters im Bilde zu erkennen sein.<sup>22</sup> Da Nikolaus Conrad allerdings bereits 1520 gestorben war, vermutete Amiet die Auftragserteilung an Holbein schon im Jahre 1519 und deklarierte den auf dieses Jahr datierten Entwurf für den 1520 bei Adam Petri in Basel verlegten Titelholzschnitt der »Nüwe Stattrechten und Statuten der loblichen Statt Fryburg im Pryssgaw gelegen« (Abb. 97)<sup>23</sup> – er zeigt die thronende Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Georg und Lambert – zur ersten »Ideenskizze« für die »Solothurner Madonna«. Trotz dieser recht komplizierten Rekonstruktion und obwohl ein Nikolaus, der in der Art des Solothurner Gemäldes einem Bettler Almosen spendet, in der Ikonographie dieses Heiligen höchst rar ist, schließlich die »Verdoppelung« eines Heiligen durch Darstellung seiner selbst auf seiner Kleidung äußerst ungewöhnlich wäre, sollte Amiets »Nikolaus« noch bis vor kurzem zahlreiche Anhänger finden.<sup>24</sup>

Doch nicht nur die Benennung des Bischofsheiligen erwies sich als problematisch, sondern ebenso die Identifikation des Ritterheiligen, zeigte sich doch auch diese gänzlich abhängig von der jeweils bevorzugten Annahme zum ursprünglichen Aufstellungsort der »Solothurner Madonna«. Solange die Forschung davon ausging, das Bild sei von Anfang an für Solothurn bestimmt gewesen, war Ursus unumstritten die erste Wahl. Doch da eine Stiftung von Johannes Gerster und seiner Frau an Solothurn weder überliefert noch anderwärtig wahrscheinlich zu machen ist,<sup>25</sup> erwog erstmals Erwin Treu die Möglichkeit, das Gemälde sei gar nicht für Solothurn bestimmt gewesen, sondern von Gerster in der »Hauskapelle« seines Baseler Hauses »Zur großen Augenweide« aufgestellt worden.<sup>26</sup> An der Identifikation des Bischofs als Heiliger Nikolaus schien Treu wegen dessen Darstellung auf der Mitra kein Zweifel möglich; doch daß es sich bei dem Ritterheiligen um Ursus handeln sollte, schien ihm »...durch nichts erwiesen... Ebenso gut kann auch der hl. Georg dargestellt sein.« Hans Reinhardt wiederum brachte die von Gerster mehrfach beschenkte Kartause, wo dieser im Jahre 1531 schließlich auch bestattet wurde, als Standort der »Solothurner Madonna« in die Diskussion.<sup>27</sup> Da die Kartause in Klein-Basel lag, Klein-Basels älteste Kirchen aber dem heiligen Bischof Nikolaus und dem Soldatenheiligen Theodor geweiht waren,<sup>28</sup> zeige das Solothurner Gemälde – Reinhardt zufolge – die Gottesmutter von just diesen beiden Heiligen flankiert.<sup>29</sup> Doch ohne derartige Vorgaben eines bestimmten Patroziniums konnte in Holbeins Ritterheiligem auch ein beliebiges Mitglied der Thebäischen Legion, der auch Ursus angehört hatte, gesehen werden.<sup>30</sup>

Eine Stiftung für Solothurn oder Basel, eine Darstellung von Ursus, Georg, Theodor oder einem anderen Ritterheiligen, schließlich die Wahl zwischen Martin oder Nikolaus – es ist das Verdienst von Oskar Bächtli und Pascal Griener, die Vielzahl der vorgeschlagenen Möglichkeiten zur überzeugendsten Lösung zusammengeführt zu haben, die deshalb auch historisch gesehen die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat.<sup>31</sup> Die beiden Autoren griffen mit der Baseler Pfarrkirche St. Martin, in deren Sprengel Johannes Gerster gelebt und in deren Dienst er zumindest im Jahre 1520 als »Kirchenpfleger« gestanden hatte,<sup>32</sup> einen Gedanken auf, den zwar bereits Reinhardt erwogen, schließlich aber doch verworfen hatte – da auch er im Bischof des Solothurner Bildes den Heiligen Nikolaus, nicht aber Martin hatte sehen wollen, hatte die Heiligenauswahl seines Erachtens nicht für St. Martin gepaßt.<sup>33</sup>

Doch wie Bächtli und Griener an einer Reihe von Werken zeitgenössischer Maler aus Südwestdeutschland und der Schweiz zeigen konnten, war die Darstellung des Heiligen Martin in der Art der »Solothurner Madonna«, d. h. als Bischof im Pontifikalornat, der einem Bettler ein Almosen gibt, dort wohlbekannt.<sup>34</sup> Ebenso plausibel ließ sich der Solothurner Ursus mit der Baseler Martinskirche in Verbindung bringen. Denn nachdem man in Solothurn auf spektakuläre Weise 1473 und 1519 zunächst seine Reliquien, dann sein Grab »wiederentdeckt« hatte, setzte auch in Basel eine Welle der Ursus-Verehrung ein. Die dortige Martinskirche war seit dem Jahre 1474 im Besitz von Reliquien des Heiligen, für die bald darauf eigens ein Reliquiar angefertigt wurde. In St. Martin wurden aber nicht nur der Kirchenpatron und der Heilige Ursus verehrt; weitere Altäre waren dort u. a. auch der Jungfrau Maria und dem Heiligen Nikolaus geweiht.<sup>35</sup> Letzterer aber war außerdem der Schutzpatron der Notare, zu denen wiederum Gerster zählte.<sup>36</sup> Angesichts der engen persönlichen Beziehungen Gersters zu seiner Baseler Pfarrkirche St. Martin und im Hinblick auf die zwanglose Verbindung der auf der »Solothurner Madonna« dargestellten Figuren mit in St. Martin besonders verehrten Heiligen dürfte sich der ursprüngliche Aufstellungsort des Gemäldes tatsächlich dort befunden haben. Über die Funktion und den genauen Anbringungsort läßt sich hingegen wiederum nur spekulieren: Es ist zwar keine Altarstiftung durch Gerster in St. Martin bekannt, doch muß dies die Stiftung eines Bildes auf einen bereits bestehenden Altar nicht ausschließen. Andererseits kann die »Solothurner Madonna« natürlich auch als Epitaph oder Motivbild gedient haben.<sup>37</sup>

In St. Martin dürfte sich Holbeins Madonnenbild indes nur bis zum Jahre 1528 befunden haben. Dort kam es, ebenso wie in der Augustinerkirche, am 10. April 1528, d. h. an Karfreitag, in einer ersten Welle des Bildersturms zur Beseitigung aller Bilder und Statuen. Diese wurden in St. Martin allerdings vorerst nicht zerstört, sondern nur in einen Nebenraum des Kirchengebäudes verbracht. Zwar hatten sich die Täter zunächst vor dem Rat der Stadt für dieses Vorgehen zu rechtfertigen, doch bereits wenige Tage später, am 15. April, gaben die Ratsherren dem wachsenden Druck der reformierten Partei nach und beschlossen ihrerseits die Entfernung aller Bildwerke in St. Martin und einer Reihe weiterer Kirchen.<sup>38</sup> Spätestens zu diesem Zeitpunkt dürfte Gerster, der bis zu seinem Tod 1531 der altgläubigen Sache verbunden blieb, das von ihm gestiftete Gemälde wieder an sich gebracht haben. Doch wohin er bzw. seine Erben es anschließend gaben, ist nicht bekannt. Es scheint indes an einen Ort in der Umgebung Basels gelangt zu sein, der – wie etwa das Kloster Mariastein – katholisch blieb, denn spätestens in den frühen 1580er Jahren fertigte Hans Bock d. Ä. (um 1550–1624) eine freie Kopie

des Christusknaben an, die diesen über einer die Sünde symbolisierenden Schlange, gehalten von zwei aus Wolkenbändern entwachsenden Händen, zeigt. Dieses Bild gelangte ins Amerbach-Kabinett, wurde von Basilius Amerbach in seinem 1585/87 verfaßten Inventar aufgeführt (»Ein nackend kindlin sitzt vf einer schlangen kompt von Holbeins gemeld durch H. Bocken vf holz mit olfarben mehrteil nachgemolt«)<sup>39</sup> und befindet sich heute im Baseler Kunstmuseum.<sup>40</sup> Im Jahre 1600 entstand schließlich eine weitere freie Kopie, diesmal der Gottesmutter mit dem Kind, die Bock für das Kloster St. Blasien im Schwarzwald lieferte; dieses Gemälde wird heute im Kloster Einsiedeln aufbewahrt.<sup>41</sup>

Die »Solothurner Madonna« selbst tauchte erst im Jahre 1864 in der 1683 errichteten Kapelle in Allerheiligen oberhalb von Grenchen bei Solothurn wieder auf.<sup>42</sup> Am 17. September 1864 fiel Franz Anton Zetter (1808–76), einem Verwaltungsrat der Solothurner Brandversicherung, bei einem Besuch mit mehreren Kollegen in Grenchen auf, daß wegen eines neuen Innenanstrichs alle Bilder in der Kapelle in Allerheiligen abgenommen worden waren.<sup>43</sup> Darunter befand sich auch ein Madonnenbild, das bis dahin unbeachtet und verschmutzt an der Nordwand des Chores gehangen hatte. Es hatte zu diesem Zeitpunkt bereits seinen Rahmen verloren und hing an einem Strick, der durch zwei oben in die Tafel gebohrte Löcher gezogen worden war. Wie Zetter feststellte, hatten die Arbeiter das »... über und über mit Kalkspritzern besudelte« Bild mit der bemalten Fläche nach unten als Gerüstbrett verwendet; »... eine untere Ecke fehlte und auch die andere war beschädigt«.<sup>44</sup> Zetter kehrte am nächsten Tag allein in die Kapelle zurück und brachte das Gemälde an einer geschützten Stelle im Gebäude in Sicherheit. Er witterte offenbar die Möglichkeit eines guten Geschäfts und trat umgehend mit der Grenchener Baukommission in Verbindung. Diese erklärte sich bereit, Zetter »... diejenigen Gemälde, die er in der Kirche auswählt, zu verabfolgen« (es waren insgesamt vier Bilder, darunter die »Solothurner Madonna«), wohingegen Zetter versprach, die Kosten für einige noch ausstehende Renovierungs- und Malerarbeiten in der Kapelle zu übernehmen.<sup>45</sup> Dazu gehörte auch die Reinigung und Ausbesserung der vier barocken Altarbilder, die von dem Maler Frank Buchser (1828–90), dem Bruder von Zeters Schwiegersohn, übernommen wurde, der auf diese Weise Miteigentümer des Holbein-Bildes wurde, nachdem er es anscheinend gewesen war, der bei näherer Betrachtung das auf Holbein weisende Monogramm und die Datierung entdeckt hatte.<sup>46</sup>

Insbesondere Buchser versuchte umgehend, das Gemälde weiterzuverkaufen, stieß damit aber auf Zeters Widerstand.<sup>47</sup> Nach Buchsers erfolglosem Versuch, das unrestaurierte Gemälde im Oktober 1864 an den Baseler Kunstverein zu verkaufen,<sup>48</sup> holte Zetter im August des Folgejahres bei einem Besuch in Straßburg bei Händlern und Antiquaren Erkundigungen über Gemäldepreise ein. Da er bei dieser Gelegenheit wohl darauf hingewiesen worden war, daß ein frisch restauriertes Werk einen deutlich höheren Preis erzielen würde als ein ungereinigtes, nahm er über den Kunstverein Solothurn (der die »Solothurner Madonna« nur wenig später erwerben sollte)<sup>49</sup> Kontakt zu dem Holbein-»Experten« und »Restaurator« Andreas Eigner, Konservator der Gemäldegalerie in Augsburg, auf. Eigner hatte zuvor bereits Gemälde aus dem Museum in Solothurn (wie auch aus der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel) zur Restaurierung nach Augsburg geliefert bekommen<sup>50</sup> und wandte sich nun im Herbst 1865 der »Solothurner Madonna« zu.

Wie sich erst nach seinem Tode 1870 herausstellen sollte, verfuhr Eigner bei seinen Holbein-»Restaurierungen« denkbar frei, ja gelegentlich auch

skrupellos – knapp ein Jahrzehnt vor seiner Arbeit an der »Solothurner Madonna« hatte er etwa bei einer Reinigung des 1512 datierten Augsburger Katharinen-Altars (Abb. 27), einer Arbeit des älteren Hans Holbein, angeblich die Signatur von dessen Sohn »entdeckt« (»H. HOLBA IN AUG. AET. SVAE XVII«), tatsächlich aber in klarer Fälschungsabsicht selbst hinzugefügt, um auf diese Weise »seiner« Augsburger Sammlung ein unbestrittenes Werk Hans Holbeins d. J. zu bescheren. Diese erst nach 1870 entdeckte und rückgängig gemachte Verfälschung hatte zuvor mit ihrer scheinbar authentischen Altersangabe des jüngeren Holbein – 17jährig im Jahre 1512 – die Forschung hinreichend verwirrt.<sup>51</sup> Wurde Eigners Betrug in diesem Falle relativ rasch aufgedeckt, so sollte es genau einhundert Jahre dauern, bis 1971 bei einer erneuten Restaurierung der »Solothurner Madonna« durch Thomas Brachert das ganze Ausmaß seiner Eingriffe auch bei diesem Gemälde erkannt und diese wieder rückgängig gemacht werden konnten. Holbeins Solothurner Marienbild entpuppte sich bei dieser letzten Reinigung als vollständig im Stile des späteren 19. Jahrhunderts übermalt – ein Umstand, der bis dahin nicht zuletzt dank der frühen Lobeshymnen Alfred Woltmanns auf Eigners Restaurierungswerk schlicht ignoriert worden war.

Da Eigner neben einem in jedem Falle zu zahlenden Grundhonorar der doppelte Betrag im Fall einer geglückten Restaurierung zugesagt worden war, sind seine eigenen Angaben zum Zustand des Bildes und zu den von ihm durchgeführten Arbeiten mit Vorsicht zu genießen. Seine Zustandsbeschreibung bei der Übernahme der »Solothurner Madonna« in seine Werkstatt im November 1865 dürfte angesichts der Verwahrlosung des Bildes noch relativ zutreffend gewesen sein, gibt sie doch zum einen die Folgen eines massiven Holzwurmbefalls, zum anderen die Konsequenzen von Holbeins wiederholt zu beobachtender Verwendung langsam trocknender Bindemittel wieder:

»Die Farbfläche ist unzählige von Würmern durchbohrt und durch Austrocknung des Farbenbindemittels unkenntlich, undurchsichtig und mehlig geworden. Der ganze Farbkörper im Hintergrunde in den sämtlichen Köpfen und Figuren ist netzförmig, mittelst grösserer und kleinerer Sprünge total zerrissen...«<sup>52</sup>

Wie Eigner im März 1866 an Zetter weiter berichtete, zeigte sich bei der rückseitigen Abtragung des hölzernen Bildträgers in Vorbereitung der Übertragung der Malschicht ein extremer Schädlingsbefall (»Nicht hunderte, sondern tausende von kleinen dunklen Käfern lebten und steckten zwischen der dünnen Farbschichte und dem total zerfressenen Holze«). Doch bereits seine Behauptung, die Farbe sei nur mehr »... ein wenig zusammenhängendes Pulver« gewesen, wird durch die Ergebnisse der letzten Restaurierung der »Solothurner Madonna« widerlegt.<sup>53</sup>

Schlicht die Unwahrheit präsentierte Eigner bei der Beschreibung seiner anschließenden Retusche. Denn während er behauptete, seine Retusche respektiere bis ins Kleinste die erhaltene Originalmalerei und sei von dieser überdies klar zu unterscheiden, lieferte er tatsächlich eine vollkommene Übermalung des Bildes:

»Alle diese Millionen Sprünge mussten einzeln ein jeder mit Farbe ausgefüllt werden und die Farbe jedes einzelnen Sprügelchens wieder nach der Modellierung gebrochen werden. Zugleich mussten die grossen Sprünge nur zum dritten Teil der Breite ausgefüllt werden, damit man noch einen feinen Riss erkennen kann, als Beleg für den Kenner, dass das Bild nicht übermalt wurde, sondern nur ausgebessert, mit stehender, reiner Originalfarbe. Alle die Unzahl der Sprünge, d. h. die Ausfüllung derselben, musste zwei-, auch dreimal wiederholt werden, damit die Farbe den dunkeln Sprung decken konnte, ohne Erhöhung desselben... Ich

habe nun das Mühsamste überstanden, es erübrigt mir noch die Ergänzung der feinen Modellierung durch durchsichtige Lasurfarbe und die Aufgabe der Zusammenstimmung, der Harmonie.«<sup>54</sup>

Sollte sich Eigner bis zu diesem Zeitpunkt tatsächlich an das von ihm beschriebene Vorgehen bei der Schließung des außerordentlich ausgeprägten Craquelés gehalten haben – spätestens bei der Arbeit an der »Zusammenstimmung, der Harmonie« begann er mit der flächigen Übermalung der »Solothurner Madonna«. Das Ergebnis war eine Madonna in schönstem spätnazarenischem Zeitgeschmack (Abb. 98),<sup>55</sup> die wohl gerade deshalb sofort allgemeine und begeisterte Zustimmung fand, weil sie just dadurch der »Dresdener Madonna« (Abb. 22), dem vermeintlichen Hauptwerk Holbeins, diesem »Raffael des Nordens«, deutlich näher kam als dies der unverfälschte Holbein gekonnt hätte.<sup>56</sup>

In einem Brief an Woltmann hatte Eigner abschließend über seine Arbeit geschrieben: »Wenigstens habe ich keine Mühe gescheut, gänzlich dem Auge meine Kunstthätigkeit verschwinden zu machen. In so weit es menschenmöglich war, bis zu dieser Grenze ist mirs gelungen!«<sup>57</sup> Es gelang Eigner tatsächlich, seine »... Kunstthätigkeit verschwinden zu machen«, konnte er doch Alfred Woltmann von der Qualität seiner »Restaurierung« überzeugen. Woltmann aber spielte in der kunsthistorischen Rezeption der »restaurierten« »Solothurner Madonna«, die für Jahrzehnte die Sichtweise auf dieses Bild festlegen sollte, eine Schlüsselrolle.<sup>58</sup> Er hatte das Gemälde erstmals im November 1866 in Eigners Werkstatt gesehen, als es zwar bereits gereinigt und auf den neuen Bildträger übertragen, jedoch erst teilweise übermalt worden war.<sup>59</sup> Sein enthusiastisches Urteil über die abgeschlossene Restaurierung (»Lange verschollen... ist ein Hauptwerk Holbeins kürzlich der Welt zurückgegeben worden, das jetzt, trefflich restaurirt, eine der ersten Stellen unter Allem einnimmt, was wir von dem Meister besitzen«) konnte er demgegenüber zunächst nur auf Eigners eigene Aussagen, eine Photographie und die »... übereinstimmenden Urtheile aller Kundigen« stützen;<sup>60</sup> dennoch fand Woltmanns Stellungnahme, war sie doch zugleich mit der ersten ausführlichen Besprechung des Gemäldes im zweiten Band der ersten Ausgabe seiner großen Holbein-Monographie verbunden, allgemeine Zustimmung und weiteste Verbreitung.

So feierte etwa Arthur B. Chamberlain im Jahre 1913 die »Solothurner Madonna« als »... perhaps the most attractive and sympathetic of all Holbein's representations of the Madonna. There is a sweetness, modesty, and purity in its expression, and a quiet dignity which personify in the happiest manner the beauty of divine motherhood...«,<sup>61</sup> und auch für Hermann Knackfuß war ein Jahr später »... der Kopf der jungen Mutter... das holdeste und lieblichste Frauengesicht, das Holbein ersonnen hat.«<sup>62</sup>

Daneben blieben kritische Stimmen äußerst rar.<sup>63</sup> Erst Heinrich Alfred Schmid äußerte Zweifel, die er 1927 bzw. 1948 in denkbar krassem Gegensatz zu Chamberlain und Knackfuß formulierte:

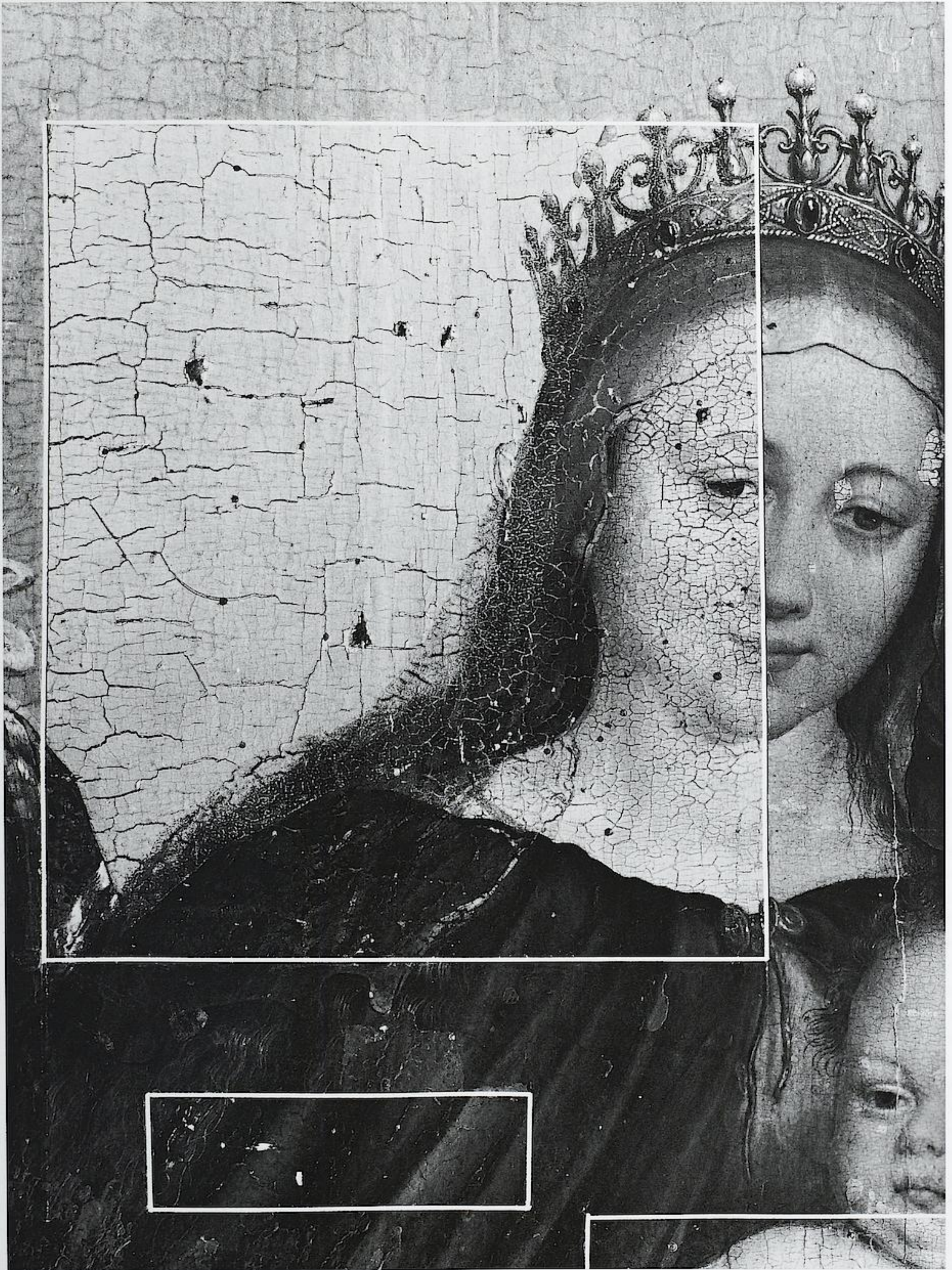
»Der heutige Zustand des Gemäldes aber ist an einigen Stellen sehr beklagenswert. Das Gesicht der Madonna vor allem zeigt, daß da »die Schnecke eines Restaurators« darüber gekrochen ist. Die Züge zeigen weder Holbeins Stil noch den irgend eines anderen Künstlers. Jenes Netz von Sprüngen, das fast jedes alte Bild überzieht, ist am Rande des Gesichtes noch zu sehen, verschwindet aber gegen die Mitte, so daß wir auch darin ein äußeres Zeichen dafür besitzen, wo ein Restaurator geschaltet und gewaltet hat und wo man noch sicherer auf altem Grunde steht. Besser, sogar recht gut erhalten, ist der Kopf des Bettlers und des Ritters.« – »Seine [Eigners; JS] Konturen bedingen aber den nichtssagenden Aus-



98 Hans Holbein d.J., »Solothurner Madonna«, Zustand vor der Restaurierung 1972, Solothurn, Kunstmuseum



99 Hans Holbein d.J., »Solothurner Madonna«, Kasel des Heiligen Martin, Zustandsaufnahme während der Restaurierung 1972, Solothurn, Kunstmuseum



100 Hans Holbein d.J., »Solothurner Madonna«, Kopf der Madonna, Zustandsaufnahme während der Restaurierung 1972, Solothurn, Kunstmuseum



101 Hans Holbein d. J., Bildnis einer jungen Frau mit Antoniuskruz-Anhänger, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

druck von Mutter und Kind, vor allem das blöde Lächeln, was alles einem Holbein fremd und seiner unwürdig ist und an die retouchierten Photographien der sechziger und siebziger Jahre [des 19. Jahrhunderts; JS] erinnert. So ist ein Puppenkopf an Stelle einer markigen Schöpfung von Holbein getreten.<sup>64</sup>

Doch dessen ungeachtet vertrat noch Erwin Treu 1960 die traditionelle Mehrheitsmeinung: »In der Literatur wird immer wieder geschrieben, daß das Solothurner Bild in ruinösem Zustand, mit zahlreichen Ergänzungen und Verunklärungen eines unverständigen Restaurators (Eigner) erhalten sei. Dazu ist zu sagen, daß das Bild im großen und ganzen sehr gut erhalten ist. Die Übermalungen sind gering und dort, wo vorhanden, akzeptabel. Die Nachricht von der schlechten Erhaltung geht wohl auf den Rechtsstreit zurück, den Grenchen mit Solothurn 1869–1873 wegen des Erwerbs des Bildes geführt hatte und in welchem Solothurn daran interessiert war, den Wert des Bildes zu deklassieren.«<sup>65</sup>

Die Streitereien um Art und Ausmaß von Eigners Bearbeitung der »Solothurner Madonna« fanden erst mit der gemaldetechnologischen Untersuchung in Vorbereitung der neuerlichen Restaurierung des Gemäldes im Jahre 1971 ein Ende.<sup>66</sup> Hier zeigte sich nun zweifelsfrei, daß Eigner in der Tat ganze Partien des Bildes einfach übermalt hatte. Für die ästhetische Wirkung des Gemäldes erwiesen sich vor allem die Übermalung des Madonnenkopfes, aber auch des Chormantels des Heiligen Martin als besonders störend. Dürfte Eigner zum Teil vor dem Umfang der zu retuschierenden Fehlstellen kapituliert haben (so etwa beim Chormantel [Abb. 99]), so vervielfältigte er teilweise noch die bereits vorhandenen Fehlstellen, indem er Verwerfungen des originalen Bildträgers

rücksichtslos bis auf die Grundierung abschliiff. Im Falle des Marienkopfes – und der Inkarnate allgemein – dürfte er sich wohl vom Ausmaß des Craquelés derartig gestört gefühlt haben, daß ihm eine Übermalung unvermeidlich schien. Die Zustandsphotos, die während der Abnahme seiner Übermalungen entstanden, zeigen diese als »hautige« Schicht, die sich teilweise sogar mit dem Skalpell von der Originalmalerei abheben ließ (Abb. 100).<sup>67</sup>

Erst seit Abschluß der Restaurierung von 1971 ist das neben der »Darmstädter Madonna« wichtigste religiöse Gemälde Hans Holbeins seriös zu beurteilen. Ähnlich wie im Falle der Baseler Abendmahlstafel, die gleichfalls erst in den 1960er Jahren von ihren großflächigen alten Übermalungen befreit worden war,<sup>68</sup> sind daher die zuvor über die »Solothurner Madonna« geäußerten Meinungen mit einer gewissen Vorsicht zu betrachten, bezogen sich diese doch zu einem erheblichen Teil auf Eigner, nicht auf Holbein: Die Wahrnehmung des Solothurner Gemäldes ist nicht nur lange von einer auf Italien fixierten Sichtweise bestimmt worden, sondern darüber hinaus von einer gravierenden Fehleinschätzung seines Erhaltungszustands.

Kompositioneller Ausgangspunkt der »Solothurner Madonna« war eine Bilderfindung, die Holbein offenbar kurz nach seiner Rückkehr nach Basel im Jahre 1519 geschaffen hatte und die dem bereits genannten Titelholzschnitt für die 1520 in Basel verlegten »Neuen Stadtrechte« von Freiburg im Breisgau zugrunde liegt (Abb. 97).<sup>69</sup> Der links vorne auf dem Thronpodest mit »HH« bezeichnete Holzschnitt ist jedoch bereits im Vorjahr entstanden, wie die Datumsangabe »1519« in den beiden seitlichen, die Rahmenarchitektur zierenden Medaillons belegt.<sup>70</sup> Wie bei Titelholzschnitten nicht ungewöhnlich, bildet eine reiche, üppig dekorierte Renaissancearchitektur den Rahmen für das eigentliche figürliche Motiv. Es zeigt die thronende Gottesmutter mit dem Kind zwischen den Stadtpatronen Freiburgs. Mittig erhebt sich ein prächtiger Renaissance-thron mit Muschelschluß und einem quergespannten Ehrentuch, auf dem die gekrönte Maria Platz genommen hat, den Christusknaben vor sich auf dem Schoß haltend. Zu ihrer Rechten steht der gerüstete Heilige Georg, dessen Schild und Fahne das Kreuzzeichen tragen; auf der Gegenseite sieht man im Pontifikalornat mit Mitra und Bischofsstab den Heiligen Lambert.

Stimmt die Komposition des Freiburger Stadtrechte-Titelholzschnitts auch weitgehend mit der des Solothurner Gemäldes überein, so weichen die Einzelheiten des Gemäldes doch in vielerlei Hinsicht von der Graphik ab.<sup>71</sup> Nicht nur ist die Funktion der Architektur eine gänzlich andere – Hintergrund und Bühne statt Rahmung –, auch ihre Beschaffenheit könnte nicht unterschiedlicher ausfallen: Zieht der Holzschnitt alle Register dekorativer Renaissancebaukunst, so wirkt das Tormotiv der »Solothurner Madonna« wie ein Zitat aus einem Kirchengebäude der Romanik; einziger Bauschmuck sind die einfachen Gesimse. Wenn der Holzschnitt aus diesem Grund den Eindruck von »horror vacui« vermittelt, zeichnet sich das Gemälde durch ein hohes Maß an Klarheit und räumlicher Freiheit aus. Der blaue, mittig aufgehellte Himmelsausblick fokussiert im Tafelbild die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Madonna, während der überreich dekorierte Thron des Holzschnitts von Mutter und Kind eher ablenkt; entsprechendes ist an Haltung und Gewandführung der beiden Bischofsgestalten zu beobachten. In dieser Beziehung ist auch der Verzicht auf die im Holzschnitt vorhandenen Scheibennimben kennzeichnend.

Mehr als eine erste Orientierung ist der Titelholzschnitt für die »Solothurner Madonna« also nicht gewesen. Gleiches gilt grundsätzlich auch





102 Hans Holbein d.J., »Solothurner Madonna«, Infrarot-Befund, Solothurn, Kunstmuseum



103 Hans Holbein d. J., »Solothurner Madonna«, Infrarot-Befund, Bettler, Solothurn, Kunstmuseum



104 Hans Holbein d. J., »Solothurner Madonna«, Infrarot-Befund, Kopf des Heiligen Ursus, Solothurn, Kunstmuseum

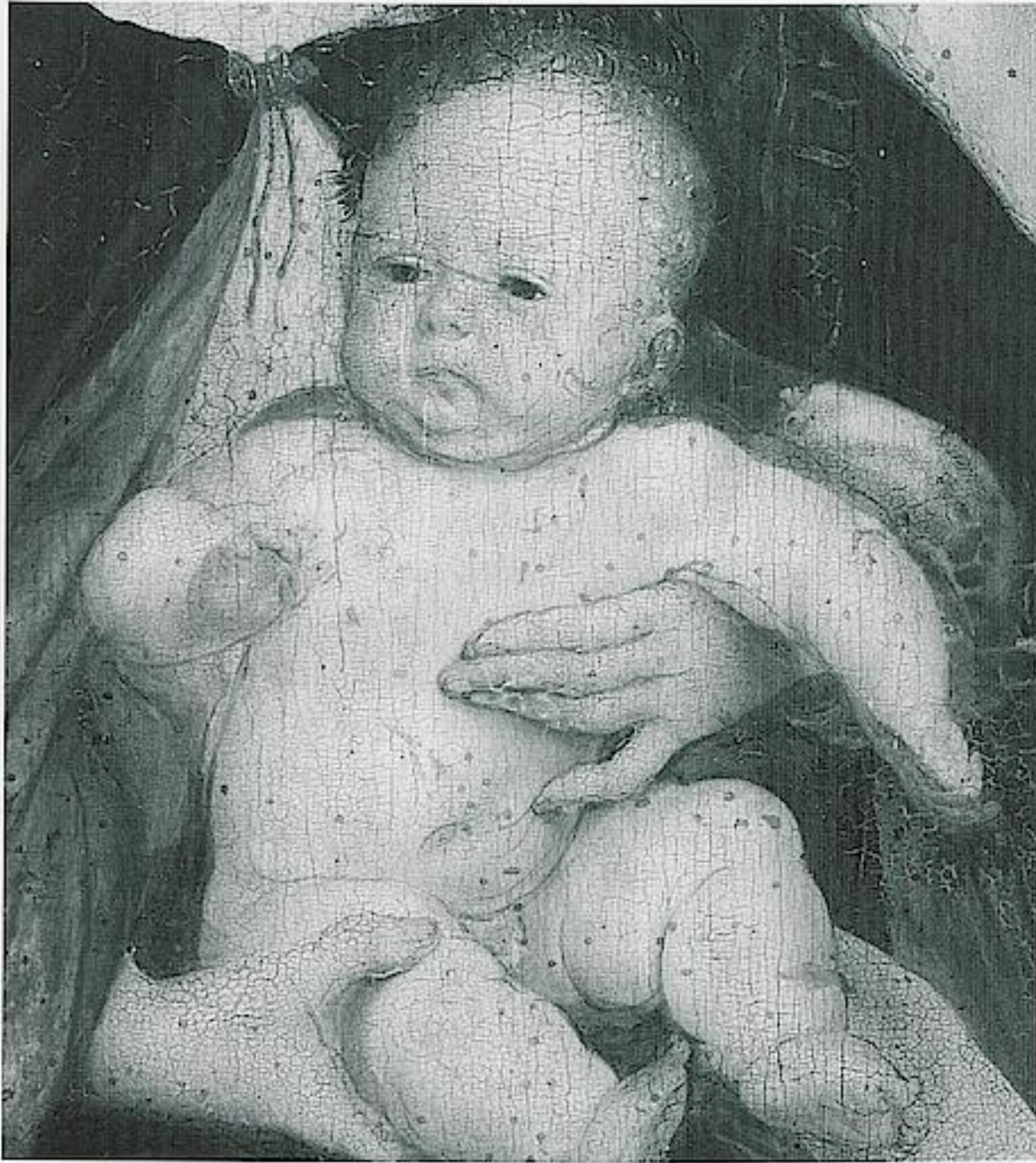
für die Bildniszeichnung einer jungen Frau im Cabinet des Dessins des Louvre in Paris (Abb. 101).<sup>72</sup> Die Zeichnung ist auf rosafarben grundiertem Papier mit Metallstift, Röteln und Deckweiß ausgeführt. Die freundlich lächelnde junge Frau trägt wohl als Pestmulett das T-Kreuz des Heiligen Antonius, ihr Kleidersaum ist mit der sich rapporthaft wiederholenden Inschrift »AL[LE]S.IN.E[H]R[E]N.AL[LE]S.IN.« bestickt. Daß es sich, wie bereits Woltmann erkannte, um dasselbe Modell handelt, das auch der Madonna in Solothurn zu Grunde gelegt wurde, steht außer Frage.<sup>73</sup> Daß dessen individuell erfaßten Züge im Madonnenbild nur in idealisierter Form aufgenommen worden sind, ist ebenfalls bereits Woltmann aufgefallen.<sup>74</sup> Ob es sich jedoch bei der Pariser Bildniszeichnung um ein Porträt von Holbeins späterer Frau Elsbeth Binzenstock handelt (wie unter Hinweis auf das Baseler »Familienbildnis« gleichfalls seit Woltmanns Tagen vielfach behauptet worden ist), erscheint eher unwahrscheinlich – und dies um so mehr, als zur Untermauerung dieser Annahme üblicherweise weniger auf die relativ gut erhaltene Zeichnung im Louvre als vielmehr auf den von Eigner übermalten Kopf der »Solothurner Madonna« verwiesen wurde!<sup>75</sup>

Die verlässlichsten Einblicke in die künstlerische Genese des Gemäldes gewähren das aktuelle Oberflächenbild selbst, vor allem aber der Infrarot- und der Röntgenbefund.<sup>76</sup> Das heute 143,5 x 104 cm messende Gemälde war ursprünglich auf Lindenholz gemalt, das durch Eigner allerdings bis auf 1–3 mm reduziert worden war, bevor er es auf eine neue dreischichtige Lindenholztabelle übertrug. Dieser Bildträger entwickelte indes im Laufe der Zeit so große Spannungen, daß sich Risse und Zerrsprünge bildeten, die auch die Malerei schädigten. So wurde bei der

Restaurierung 1971 der in drei Lagen aufgebaute Bildträger Eigners bis auf eine Schicht entfernt, diese aber zusätzlich mit zwei Lagen Balsaholzklötzchen beleimt. Da sich die Tafel seither in einem klimatisierten Raum befindet, ist sie zur Ruhe gekommen. Die Malkanten sind oben, im Rundbogen, an der rechten Seite und unten überwiegend erhalten, nicht jedoch links; die Originalmalerei dürfte hier um etwa einen Zentimeter beschnitten worden sein. Der ursprüngliche Bildträger ist jedoch, wie die angeschnittenen Wurmfräßgänge zeigen, auch dort beschnitten, wo sich die Malkanten erhalten haben. Zusätzlich ist der unbemalte Holzrand an der linken Seite des oberen Tafelabschlusses progressiv vom Scheitel bis zum Bogenansatz um etwa einen Zentimeter reduziert worden, ohne indes dabei die Originalmalerei in größerem Maße zu beeinträchtigen.<sup>77</sup>

Hans Holbein scheint seine Komposition auf der weiß grundierten Tafel mit Pinsel und flüssigem Zeichenmittel unterzeichnet zu haben (Abb. 102–106).<sup>78</sup> Die flott ausgeführten Angaben beschränken sich auf die Konturen und die wesentliche Binnenzeichnung; Schraffuren zur Angabe der Beleuchtungssituation oder des Oberflächenreliefs scheinen gänzlich zu fehlen.<sup>79</sup> Angesichts der zum Teil nur sehr summarischen Unterzeichnung überrascht es nicht, daß die Farbausführung diese an vielen Fällen präzisiert, ja, »korrigiert« – man betrachte vor allem die Hände des Bischofs und den Kopf des Bettlers (Abb. 103), die Rechte Mariens und den Körper des Christusknaben (Abb. 105) oder das Gesicht des Heiligen Ursus (Abb. 104).<sup>80</sup>

Eine für die Erscheinung des Gemäldes wichtigere Veränderung betrifft den Kopf der Madonna (Abb. 106): Die Unterzeichnung zeigte ihn noch etwas stärker geneigt, als er heute erscheint; dementsprechend liegen die Augen und die Kinnlinie der Unterzeichnung etwas tiefer als die



105 Hans Holbein d.J., »Solothurner Madonna«, Infrarot-Befund, Christuskind, Solothurn, Kunstmuseum



106 Hans Holbein d.J., »Solothurner Madonna«, Infrarot-Befund, Kopf der Madonna, Solothurn, Kunstmuseum

gemalten. Damit folgte die Unterzeichnung deutlich dem Vorbild der Zeichnung im Louvre, die den Kopf in einer entsprechend starken Neigung nach vorn wiedergibt. Der Infrarot-Befund des Solothurner Gemäldes zeigt aber an dem kräftigen Pentiment an Mariens linken Wangenkantur, daß bereits die erste Farbanlage den unterzeichneten, stark geneigten Kopf verworfen hatte. Die im weiteren Verlauf der Ausführung wiederum veränderte Wangenkantur und die im Röntgenbild (Abb. 107) deutlich erkennbare Aussparung der erhobenen, nicht der geneigten Kopfform aus der Farbe des Hintergrundes machen weiterhin deutlich, daß Holbein den erhobenen Marienkopf zwar erst vollständig in Farbe ausgeführt hat,<sup>81</sup> schließlich aber zu einer Variante seiner unterzeichneten Erstkonzeption zurückgekehrt ist.

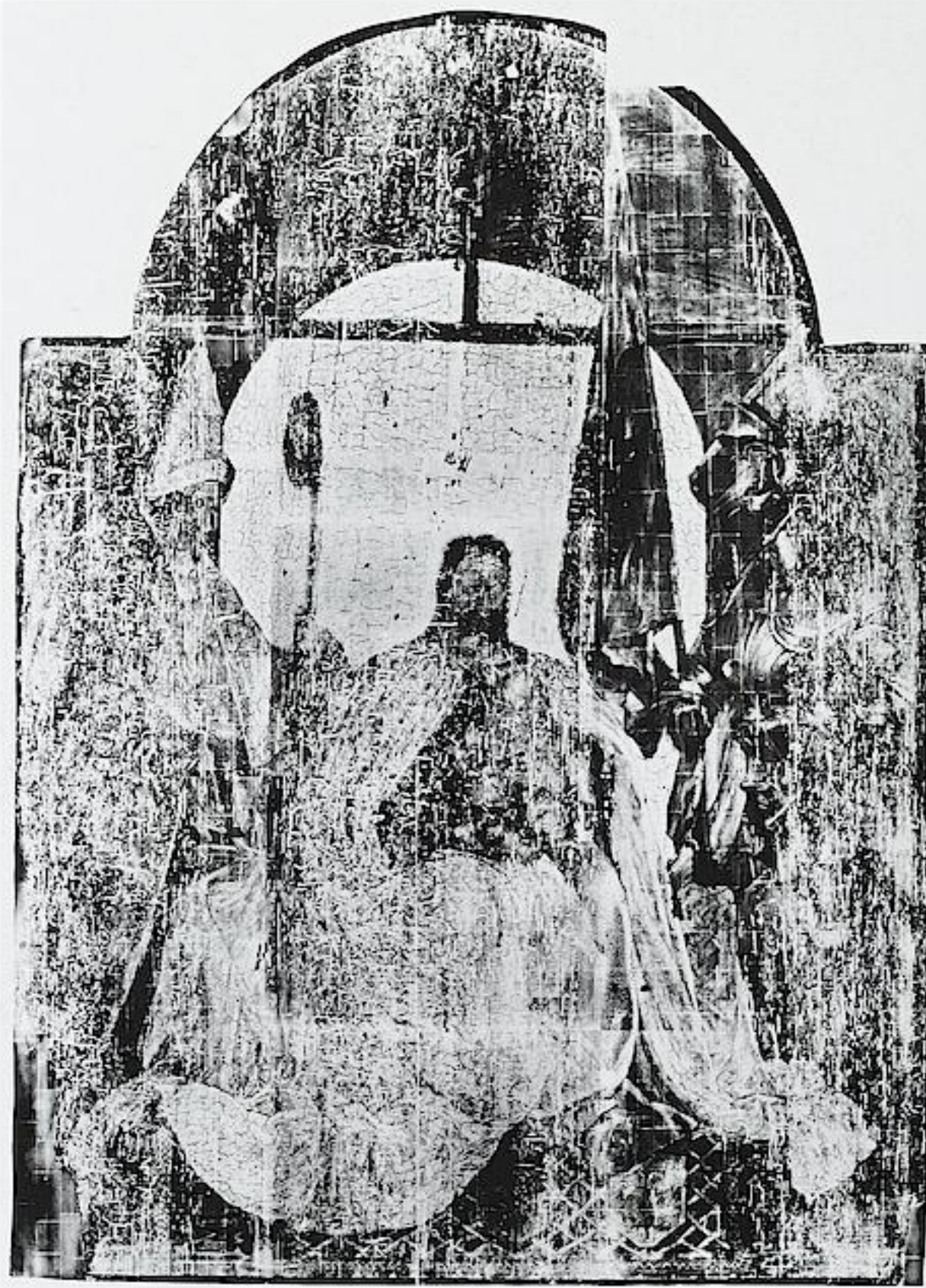
Auch die Architektur ist in ihren wesentlichen Elementen unterzeichnet (Abb. 102). Merkwürdigerweise hat Holbein zwar die hinter Ursus sichtbare hintere rechte Mauerkante des Tors unterzeichnet, nicht aber die vordere. So wurde die jenseits der Beine des Ritterheiligen sichtbare Wandfläche von Anfang an flächig (und damit bildparallel wirkend) in Farbe ausgeführt; der schmale Streifen Himmelsblau, der zunächst rechts unterhalb von Ursus Rechter aufblitzte, wurde vom Maler wohl deshalb nachträglich getilgt, weil er den Gerüsteten mit einer durchgehenden neutralen Farbfolie hinterlegen wollte. Erst im Zuge der Farbausführung wurde auch der linke Kontur der rot-weißen Fahne über das Himmelsblau erweitert, außerdem der hintere Zuganker ins Bild gesetzt. Vor allem die letztgenannte Maßnahme ist für die Bildwirkung nicht unwichtig. Wie Bätschmann und Griener zurecht betont haben, wirkt das Tor hinter der Madonna einerseits zugänglich – Ursus' markante Schrittstellung könnte ein Ausschreiten in die Bildtiefe vor dem Tor bedeuten, wo der Bettler, dem Martin sein Almosen spendet, ja bereits angekommen zu sein scheint. Dennoch ist der Zugang zum Tor nicht nur durch den

Thron Mariens verstellt, er ist durch die beiden recht niedrig angebrachten Zuganker zusätzlich blockiert.<sup>82</sup>

Die Lesbarkeit der Röntgenaufnahme (Abb. 107) ist durch den extremen Holzwurmbefall des originalen Bildträgers stark beeinträchtigt, da das rückseitig eingebrachte Füllmaterial in den angeschnittenen Wurm-gängen die Strahlung stark absorbiert. Dennoch lassen sich eine Reihe von aufschlußreichen maltechnischen Beobachtungen machen. So ist Bleiweiß in besonders großem Maße in den Blautönen enthalten, wie der Himmelsausschnitt im Tor, aber auch der Marienumhang und die Glockenkasel Martins zeigen. Bleiweißgeladen sind ferner die Lichtreflexe auf der Rüstung des Ursus sowie das weiße Muster des Teppichs. Demgegenüber ist bei den Inkarnaten Bleiweiß nur sparsam und für besondere Höhungen eingesetzt – abgesehen von jenen Bildpartien, bei denen eine größere Eigenkorrektur den Einsatz von Bleiweiß erforderlich machte, um die zu übermalenden Partien sicher abdecken zu können. Ansonsten sind die Fleischtöne für die Röntgenstrahlung relativ durchgängig. Dies spricht für eine bewußte Ausnutzung der weißen Grundierung zur Aufhellung der Inkarnattöne, die entsprechend in transparenten Farbschichten mit abschließenden Lasuren aufgebaut sein müssen. Dieses Vorgehen kommt übrigens ebenso Eyckischer Malweise gleich wie der Verzicht auf Muschel- oder gar Blattgold für goldfarbene Bilddetails – Muschelgold zur Akzentuierung modischer Einzelheiten setzte Holbein erst im Anschluß an seine Begegnung mit der Kunst des Lombarden Andrea Solario nach 1523/24 vielfach ein.<sup>83</sup>

Oskar Bätschmann und Pascal Griener wollten in Hans Holbeins »Solothurner Madonna«

»...eines der seltenen Kunstwerke (erkennen), die aus erasmischem Geist kommen. Holbeins Solothurner Madonna könnte demonstrieren,



107 Hans Holbein d.J., »Solothurner Madonna«, Röntgenaufnahme, Solothurn, Kunstmuseum

wie die Kunst der Reformation hätte aussehen können, wenn sie nicht durch Fanatismus verhindert worden wäre.<sup>84</sup> Den Schlüssel zum Verständnis von Holbeins »erasmischem« Bildverständnis glaubten sie in der Darstellung des Hauptmanns von Kapharnaum vor Christus auf der Glockenkasel des Heiligen Martin gefunden zu haben (Abb. 99).<sup>85</sup> Die bei Matthäus 8,1–13, Lukas 7,1–10, und Johannes 4,46–53, geschilderte Geschichte berichtet, ein Hauptmann habe in der galiläischen Stadt Kapharnaum Jesus gebeten, seinen Knecht von einer Krankheit zu heilen. Als Jesus sich bereit erklärte, in das Haus des Hauptmanns zu kommen, antwortete dieser, er sei es nicht wert, daß Jesus unter sein Dach komme, er möge nur ein Wort sprechen und sein Knecht werde gesunden. Jesus aber wunderte sich über seinen großen Glauben und schickte ihn mit den Worten nach Hause, ihm geschehe, wie er glaube. Daheim aber fand der Hauptmann seinen Knecht gesundet vor. Wie Bätschmann und Griener ausführten, fehlten theologische Erwähnungen (und gelegentliche Darstellungen) dieser Wundergeschichte in der Zeit vor 1500 zwar keineswegs,

»... doch scheint es, dass die Episode erst mit der Notwendigkeit einer religiösen Reform Bedeutung erhielt. Für Erasmus von Rotterdam wie für Martin Luther oder Thomas Morus bot der Hauptmann von Kapharnaum ein wichtiges Exempel des rechten Glaubens als Manifestation einer inneren Frömmigkeit, die dem äußerlichen Kult der Reliquien und der Bilder entgegengesetzt werden konnte... Wichtig ist, dass diese Szene als Exempel des unmittelbaren und demütigen Zugangs zu Christus

durch den Glauben interpretiert wurde. In Holbeins Gemälde schafft diese Szene einen Gegensatz zum Kult um Reliquien und Bilder...

Die Solothurner Madonna vermittelt eine erasmische Botschaft durch die Darstellung der Heiligen. Das Bild versammelt zu einer heiligen Gemeinschaft die Jungfrau mit dem Kind und zwei Heilige, die im Pantheon des Erasmus eine grosse und scheinbar gegensätzliche Bedeutung haben: Martin als Vorbild der Toleranz, Ursus als Verkörperung des wehrhaften christlichen Soldaten. Zwar sind sie als Vermittler und Wächter des Tores zum Himmel dargestellt, doch die Szene mit dem Hauptmann von Kapharnaum erinnert an Demut und Glauben als Voraussetzungen für eine unmittelbare Beziehung zu Gott und damit an die erasmische innere Frömmigkeit. Die Heiligen, die Jungfrau und das Kind sind individualisiert. Die Nimben fehlen, und nur bei der Madonna ist ihr Glanz ersetzt durch die Krone und das diskrete Aufscheinen von Lichtstrahlen im hellen Blau. Die äusserst schlichte Architektur, die an einigen Stellen sogar beschädigt ist, und das Fehlen eines Thrones erscheinen als programmatische Abwehr von Prunk durch Ausstattung und Schmuck.<sup>86</sup>

Zurecht wies indes Johann Eckart von Borries darauf hin, daß es schwierig, wenn nicht unmöglich ist, den Anteil Holbeins (geschweige denn den des Erasmus) bei der Auswahl der dargestellten Szenen auf dem Chormantel oder der Mitra von dem Gersters abzugrenzen. Zumindest die »erasmischen« Heiligen Martin und Ursus dürften aber kaum von Holbein ausgesucht, sondern von Gerster vorgeschrieben worden sein, will man nicht sogleich Bätschmanns und Grieners plausible Lokalisierungsvorschlag der »Solothurner Madonna« nach St. Martin in Basel grundsätzlich in Zweifel ziehen.<sup>87</sup> »Sodann die aus erasmischem Geist kommende »programmatische Ablehnung von Prunk durch Ausstattung und Schmuck« im Solothurner Bild«, so von Borries kritisch weiter. »Dem widerspricht doch entschieden der ungewöhnlich prunkvolle Bischofsornat ebenso wie die aufwendige Ritterrüstung mit den Straußenfedern am Helm.«<sup>88</sup> Das Hauptproblem aber, in Holbeins Schaffen »erasmische Bilder« auszumachen, dürfte darin bestehen, daß sie im wesentlichen auf die »Solothurner Madonna« beschränkt bleiben. Dies mag an den Zufällen der Überlieferung liegen, dies mag aber seinen Grund auch darin haben, daß die Kunstvorstellung des Erasmus für Holbein, der primär auf der Suche nach potentiellen Auftraggebern war, keine besondere Rolle gespielt hat.<sup>89</sup>

Abschließend soll nochmals auf die Frage nach der Herkunft der entscheidenden künstlerischen Anregungen für Holbeins »Solothurner Madonna« zurückgekommen werden. Daß bei aller Vertrautheit mit italienischen Bildschemata und Dekorationsformen, über die Holbein ohne Frage verfügte, gerade das Solothurner Madonnenbild im Kontext seines tafelmalerischen Werkes besonders wenig »italienisch« wirkt, statt dessen aber in seiner Farbigkeit wie in seinem deskriptiven Detail- und Oberflächenrealismus eminent »altniederländische«, ja Eyckische Züge trägt, ist in der Diskussion des »Holbein-Mythos Italien« bereits deutlich geworden.<sup>90</sup> Stellt man die »Solothurner Madonna« einerseits neben irgendeines jener italienischen Bilder, die im Verlaufe der vergangenen 150 Jahre als mögliche »Vorbilder« gehandelt worden sind,<sup>91</sup> andererseits neben ein Gemälde Jan van Eycks wie die Paele-Madonna (Abb. 25), so ergibt sich der Zusammenhang wie von selbst. Die Komposition und das ästhetische Erscheinungsbild stimmen überein, selbst Details wie die prachtvollen blauen Chormäntel der Bischöfe oder die Teile der jeweiligen Darstellung widerspiegelnden Rüstungen der Ritterheiligen. Das Motiv des

extrem stoffreichen Marienumhangs, der die Figur und ihren Sitz vollständig verbirgt, kommt schon bei Jan van Eyck vor, ebenso die Idee, den Umhang zusätzlich noch dekorativ über die von einem Teppich bedeckten Stufen des Thronpodestes herabfallen zu lassen. Kostbare Knüpftapete wiederum, die vom unteren Bildausschnitt scheinbar zufällig beschnitten werden, auf diese Weise aber ein Kontinuum zwischen Bild- und Betrachtterraum suggerieren, sind bei zahlreichen Madonnenbildern Jan van Eycks zu finden. Selbst die karge »romanische« Architektur- bühne der »Solothurner Madonna« würde sich zwanglos erklären lassen, nähme man an, ein altniederländisches Gemälde in der Art der Paele-Madonna habe hier Pate gestanden. Und ein letztes Argument kann schließlich der maltechnische Befund beisteuern: Kein anderes Gemälde Holbeins, vor allem kein früher entstandenes, weist so große Probleme mit der Ausbildung eines Fröhschwundcraquelés auf wie die »Solothurner Madonna«. Sollte Holbein bei diesem Bild mit seiner jeweiligen Pigment-Bindemittel-Mischung experimentiert haben, um die ästhetische Anmutung eines Jan van Eyck zu erreichen?

Bedenkt man, welch nachhaltigen Eindruck auf Holbeins Schaffen wenig später, während seiner Frankreich-Reise 1523/24, das Eyckische Kunst so nah verwandte Schaffen Andrea Solarios machen sollte,<sup>92</sup> wird leichter verständlich, daß auch altniederländische Malerei für ihn von hohem Interesse sein konnte. Wo die Begegnung mit ihr stattgefunden haben kann, ist vollkommen ungewiß – altniederländische Gemälde, solche von Jan van Eyck allzumal, waren im frühen 16. Jahrhundert in ganz Europa heiß begehrte Sammlerstücke. Holbein könnte einem solchen nicht nur irgendwo in Deutschland oder Frankreich, sondern ebenso gut in Oberitalien oder auch in den Niederlanden selbst begegnet sein. Zieht man noch einmal das Beispiel Solarios heran, das im übernächsten Kapitel ausführlich zur Sprache kommen soll, wird deutlich, daß es keiner großen Zahl von Werken bedurfte, um den Künstler Holbein zu einer produktiven Reaktion herauszufordern; und so mag sich der künstlerische Impuls, der sich vor allem in der »Solothurner Madonna« (daneben auch im Erasmus-Bildnis in Privatbesitz [Tafel 35])<sup>93</sup> niedergeschlagen hat, vielleicht auch nur einem einzelnen Eyckischen Gemälde verdanken haben.

Nehmen wir im Rahmen eines hypothetischen Gedankenspiels an, Holbein sei in den Jahren vor 1522 in den Niederlanden gewesen, so dürfte Antwerpen sein Hauptreiseziel gewesen sein. Die Stadt war seit Anfang des 16. Jahrhunderts zur wirtschaftlichen und künstlerischen Metropole der »Niederlande« aufgestiegen, zugleich zum Mittelpunkt eines europaweiten Kunsthandels geworden. Neben zahlreichen bis heute nicht namentlich identifizierten Malern waren in der Scheldestadt auch Quentin Massys (1465/66–1530) und Jan Gossaert (um 1478–1532/33 oder 1536) tätig – und zumindest ein Besuch bei Massys sollte während des kurzen Antwerpen-Aufenthalts unseres Künstlers auf der Durchreise nach England im Jahre 1526 auf Holbeins Programm stehen.<sup>94</sup>

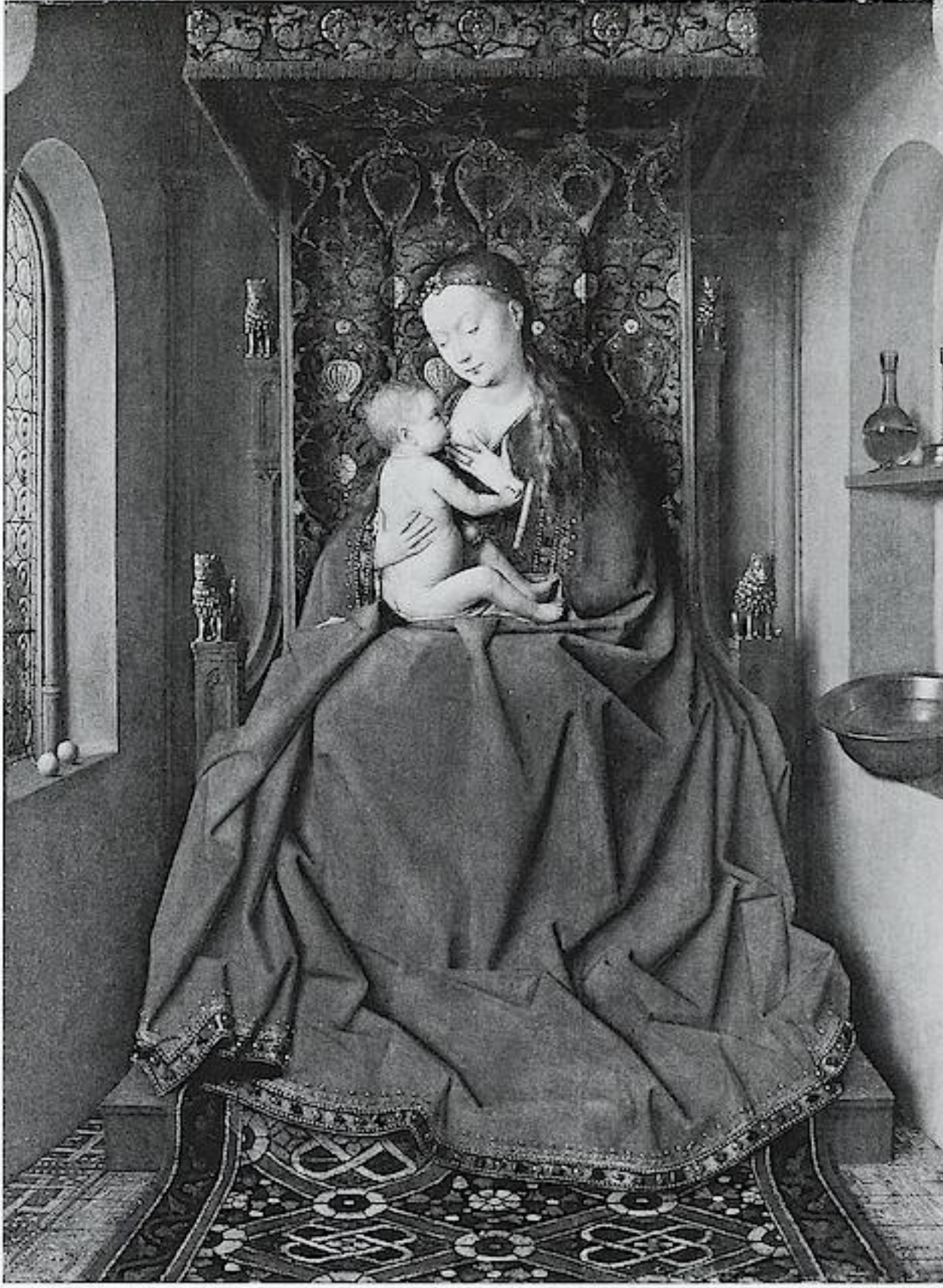
Massys und Gossaert könnten nun als eine Quelle für Holbeins Interesse an der großen Tradition der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts in Frage kommen, denn beide gingen auf eine neue Art und Weise mit ihrem einheimischen künstlerischen Erbe um, was sie von früheren Künstlergenerationen deutlich unterscheidet. Sie kopierten nicht nur Einzelmotive oder ganze Kompositionen ihrer Vorläufer für ihre eigenen Gemälde, sondern sie paraphrasierten bewußt auch deren spezifische Gestaltungsweise. Jan Gossaert etwa orientierte sich mit seiner um 1513 entstandenen Tafel im Prado in Madrid unmittelbar an der »Gro-



108 Mathis Gothart-Nithart, genannt Grünewald, »Stuppacher Madonna«, Stuppach, Kapelle

ßen Deesis« des Genter Altars bzw. mit seiner Madonna in der Kirche auf dem linken Flügel des ebenfalls gegen 1513 zu datierenden Diptychons für Antonio Siciliano in der römischen Galleria Doria Pamphili an Jan van Eycks »Kirchenmadonna« in der Berliner Gemäldegalerie.<sup>95</sup> Desgleichen dürfte auch Quentin Massys' 1514 datiertes Gemälde eines Geldwechslers und seiner Frau im Pariser Louvre unmittelbar auf ein verschollenes Gemälde Jan van Eycks rekurrieren.<sup>96</sup> Inwieweit dieser bewußte Rückgriff durch Gossaert und Massys auf den berühmtesten aller altniederländischen Maler mit seinem überwältigenden Detailrealismus auch eine kunsttheoretische Aussage enthält, kann hier nicht näher untersucht werden; Rudolf Preimesberger hat zumindest für Jan van Eyck selbst, am Beispiel seines Verkündigungs-Diptychons im Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid, eine »gemalte Kunsttheorie« zu erschließen versucht.<sup>97</sup> Diese bezieht ihr entscheidendes Argument für die augentäuschende Wirklichkeitswiedergabe van Eycks aus der Auseinandersetzung mit den von Plinius beschriebenen und gedeuteten Werken des Apelles.

Sollte es im Kreis um Quentin Massys und Jan Gossaert tatsächlich einen auf die Werke Jan van Eycks bezogenen kunsttheoretischen Diskurs gegeben haben, so hätte dieser fraglos Holbeins ausgeprägtes Interesse gefunden, sofern er damit anlässlich eines hypothetischen ersten Antwerpen-Aufenthalts in Berührung gekommen sein sollte. Denn wie Bättschmann und Griener gezeigt haben, ist Holbein bereits seit den Randzeichnungen für Erasmus' »Lob der Torheit« von 1515 zumindest mit den an Apelles anknüpfenden kunsttheoretischen Erörterungen seiner Zeit bestens vertraut gewesen; er sollte sich in unterschiedlichster



109 Jan van Eyck, »Lucca-Madonna«, Frankfurt a. M., Städel

Weise fortan in seinem Werk auf diesen und weitere berühmte antike Künstler beziehen.<sup>98</sup> Was angesichts der verlorenen Werke des Apelles nur in literarischer Form gefeiert werden konnte, die perfekte Nachbildung der Natur und die täuschende Vergegenwärtigung des Dargestellten, realisierte Hans Holbein in den frühen 1520er Jahren mit der »Solothurner Madonna« durch den Rückgriff auf die Kunst Jan van Eycks. Doch nur kurz zuvor hatte er unter Einsatz vollkommen andersartiger malerischer Mittel dasselbe Ziel erreicht – beim Grabes-Christus. Dort war es das Vorbild Grünewalds gewesen, das unserem Maler als Ausgangspunkt für seine eigene, unvergleichliche Bildschöpfung gedient hatte. Grünewald-Motive sind indes auch in die »Solothurner Madonna« eingegangen, wie der leicht plissierte Stoff des Umhangs der Madonna, die Blau-Rosa-Farbstellung ihrer Kleidung, ihr Kopftypus und ihre Krone, ja selbst das Christuskind im Vergleich mit Werken wie der »Stuppacher Madonna« (Abb. 108) erkennen lassen.<sup>99</sup>

Ähnlich wie bereits die »Solothurner Madonna« dürfte auch das nur ein Jahr später entstandene Bildnis des Erasmus »mit dem Renaissance-Pilaster«, heute als Dauerleihgabe aus Privatbesitz in der National Gallery in London (Tafel 35),<sup>100</sup> eine bewußte Anspielung auf Jan van Eyck enthalten. Erasmus Hände ruhen auf einem geschlossenen Buch, auf dessen Schnitt in griechischen Lettern »ΗΡΑΚΛΕΙΟΙ ΠΙΟΝΟΙ«, in lateinischen Buchstaben »ERASMI ROTERO[DAMI]« steht – eine namentliche Nennung des Dargestellten und seine metaphorische Überhöhung als Herkules also. Halb von einem nachlässig zugezogenen Vorhang verborgen, halb

vom Bildausschnitt beschnitten – und dadurch natürlich um so kalkulierter dem Betrachter präsentiert –, wird rechts hinter Erasmus ein Buchbrett sichtbar. Auf zwei dort abgelegten Büchern steht eine leere Glasflasche; Hans Reinhardt bezeichnete diese Darstellung zurecht als ein »...Stilleben ganz in der Art der niederländischen Maler«<sup>101</sup>. Die Glasflasche dürfte nun mehr bedeuten als nur »...eine diskrete Anspielung auf... Darstellungen des heiligen Hieronymus im Gehäuse... (, die) an seine Arbeit über die Jungfräulichkeit Mariens erinnert«, und durch die Erasmus mit dem Bibelübersetzer und Kirchenvater verglichen wird, wie zuletzt Bätschmann und Griener vorgeschlagen haben.<sup>102</sup>

Diese Flasche dient dem Maler vielmehr als Exerzierfeld optischer und katoptrischer Beobachtung, mehr noch: als Demonstrationsgegenstand seiner Fähigkeiten, diese Beobachtungen im gemalten Bild wiederzugeben. Das von links hereinfließende Bildlicht wird auf der Außenseite der Flasche ebenso reflektiert wie – leicht gedämpft, da durch das Glas gesehen – in ihrem Inneren. Schließlich aber zeigt der Künstler den farbigen Schatten des Gefäßes – einmal unverstellt, einmal durch die doppelte Glasschicht der Flasche gesehen. Bedenkt man, welche »...entscheidende Rolle Licht, Schatten, Spiegelung und Brechung, die das Nebeneinander opaker, durchsichtiger und reflektierender Oberflächen in der Eyckischen Bildwelt spielen«,<sup>103</sup> so wird leicht verständlich, warum für Generationen von Malern, die sich am Vorbild des großen Altniederländers zu messen versuchten, die Darstellung von gläsernen Gefäßen zur bewußten Bezugnahme auf das Werk des älteren Malers wurde. Dies gilt auch für Hans Holbein, wie ein vergleichender Blick etwa auf Jan van Eycks »Lucca-Madonna«, heute im Frankfurter Städel (Abb. 109),<sup>104</sup> deutlich machen kann. Die Flasche, ihre Reflexe und ihr Schattenschlag im Erasmus-Bildnis wirken wie eine Paraphrase auf das Gefäß Jan van Eycks, die Platzierung rechts auf dem Bücherbrett wie eine Reminiszenz an das mit Gegenständen voll mariologischer Symbolik bestückte Regal der Madonnentafel.

Just an diese Glasflasche hat Holbein nun ein weiteres Buch gelehnt, auf dessen Schnitt die Datierung (»M.D.XXIII.«), die Signatur des Bildes sowie ein wohl von Erasmus selbst entworfenes lateinisches Distichon zu lesen sind: »ILLE EGO IOANNES HOLBEIN, NON FACILE VLLVS/IAM MICHIMIMVS ERIT, QVAM MICHIMOMVS ERIT« (Ich bin der bekannte Johannes Holbein. Es wird mich einer nicht so leicht nachahmen [Mimus], wie er mich tadeln wird [Momus]). Dieses Distichon bringt – wie seit langem erkannt – unseren Maler erneut in direkten Vergleich mit den bedeutendsten Künstlern der Antike. Denn die zweite Zeile paraphrasiert eine von Plinius d. Ä. in seiner Naturgeschichte dem Zeuxis zugeschriebene Aussage über seine Kunst: »invisurum aliquem facilius quam imitaturum« (Weit leichter ist's zu mäkeln als es nachzutun).<sup>105</sup> Die Formulierung »non facile ullus tam michi mimus erit, quam michi momus erit« wiederum orientiert sich an der von Plinius ins Lateinische übersetzten griechischen Formulierung, die ihrerseits von Plutarch und Hesychus dem Apollodorus, einem anderen berühmten antiken Künstler, zugeschrieben worden war: »μωμῆσεται τις μάλλον ἢ μιμήσεται« (Es wird einer eher getadelt werden als nachgeahmt werden).<sup>106</sup> Aus der Perspektive der altniederländischen Malerei kommt Jan van Eycks berühmtes Motto »Als ich can« in den Sinn: Ich habe es so gut gemacht, wie ich es vermochte; wer damit nicht zufrieden ist, möge selbst versuchen, es besser zu machen.

Noch im Jahr der Entstehung des Erasmus-Bildnisses, 1523, oder spätestens im darauffolgenden Frühjahr des Jahres 1524 unternahm Hans Holbein d. J. eine Reise nach Frankreich. Sie kann nur indirekt erschlossen

sen werden – durch eine Briefstelle bei Erasmus<sup>107</sup> sowie durch die Reflexe, die diese Reise im Schaffen des Künstlers hinterlassen hat.<sup>108</sup> Zu den bisher nicht ausreichend beachteten Auswirkungen dieser Reise gehört offenbar auch eine nochmalige Veränderung von Holbeins Maltechnik, wie ein Vergleich der »Solothurner Madonna« und des Erasmus »mit dem Renaissancepilaster« mit der »Lais Corinthiaca« (Tafel 53), dem ersten datierten und nach der Frankreichreise entstandenen, noch dazu hervorragend erhaltenen Werk des Künstlers, demonstrieren kann. Kennzeichnenderweise zeigen weder das Solothurner Madonnenbild noch das Erasmus-Porträt etwas von jenem emailhaften Oberflächenglanz, der bei dem vier bzw. drei Jahre später entstandenen Gemälde der »Lais Corinthiaca« den Eindruck einer höchst delikatschimmernden farbigen Epidermis hervorruft. Maltechnisch betrachtet erklärt sich die-

ser Unterschied durch einen andersartigen Farbaufbau, der vor allem an den Inkarnatpartien gut erkennbar wird: Während bei Madonna und Erasmus das von der weißen Grundierung reflektierte Licht benutzt wird, um die Farbe im Wortsinn »zum Leuchten« zu bringen, wird bei der Lais die Leuchtkraft der (Inkarnat-)Farbe durch die massive Beimischung von Bleiweiß erreicht. Kunsthistorisch betrachtet wird dieser Unterschied durch die Nutzung unterschiedlicher Vorbilder erklärlich: Rekurierte Hans Holbein bei der »Solothurner Madonna« und dem Erasmus-Porträt auf Eyckisches, so bezog er sich bei der Lais (und verwandten Werken wie etwa der »Darmstädter Madonna«) auf Arbeiten des Leonardo-Nachfolgers Andrea Solario (um 1465–1524), denen er aber nicht etwa in dessen Herkunftsland, sondern in Frankreich begegnete, wie wir in Kürze sehen werden.

<sup>1</sup> Kunstmuseum Solothurn, Inv. Nr. A 134. Siehe auch S. 58–61, 465f.

<sup>2</sup> Siehe S. 256–274, 448–450.

<sup>3</sup> Bei beiden Gemälden erscheinen die horizontalen Bildabschnitte, die den eingezogenen Rundbogen seitlich flankieren, von den im Bilde dargestellten Architekturelementen getragen: im Falle der »Solothurner Madonna« von einfachen Gesimsen, im Falle des Darmstädter Bildes von mächtigen vorkragenden Konsolen. In beiden Fällen dehnt sich aber die Architekturbühne am unteren Bildrand weit über die Ebene der Gesimse bzw. Konsolen nach vorne hin aus, was für die Rekonstruktion der Rahmengestaltung immer dann Probleme aufwirft, wenn – wie verschiedentlich geschehen – versucht wird, sie als in sich vollkommen stimmige räumlich-perspektivische Gebilde zu imaginieren.

Hatte GANZ 1950, S. 206f, noch vermutet, die »Solothurner Madonna« könnte einer romanischen Wandvorlage (im alten Solothurner Münster, wie er annahm) eingefügt gewesen sein, so versuchten sich sowohl SCHMID 1948, S. 177, als auch REINHARDT 1979b, S. 79, Abb. auf 71, an Rahmenrekonstruktionen, die die gemalte Architektur jeweils detailliert aufgreifen. So vermuteten sie, über den gemalten Gesimsen und parallel zum Halbrundabschluß der Tafel habe sich wahlweise eine »... geschnitzte, reich vergoldete Archivolt« erhoben bzw. ein »... Scheingewölbe in Flachschnitzerei, wie sie Holbein von den zarten Reliefs des Bildhauers Hans Daucher in Augsburg kannte.« Während Schmid sich »... das Ganze... dann noch von Säulen oder von Pilastern und Gebälk und unten von einem kräftigen Sockel eingerahmt« denken wollte, rekonstruierte Reinhardt seinen Rahmen nach dem Vorbild von Giovanni Bellinis »Sacra Conversazione« in San Zaccaria in Venedig (vgl. RONA GOFFEN, Giovanni Bellini, New Haven/ London 1989, S. 171f, Abb. 126, 128).

Beide Vorschläge leiden indes darunter, daß sie das Gemälde jeweils allzu phantasievoll mit einem wahrhaft monströsen Rahmenwerk erdrücken; dementsprechend hat man sich bei der Neurahmung 1971 anlässlich der letzten Restaurierung des Bildes auch für eine denkbar einfache Lösung entschieden (vgl. BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, Farbabb. 1), die darauf verzichtet, die gemalte Architektur in irgendeiner Weise aufzugreifen. Dies erscheint um so angemessener, als Holbein bereits das räumliche Verhältnis seiner Figuren im Bild selbst bis zu einem gewissen Grade im Ungewissen beläßt (dies wird besonders deutlich bei der Darstellung des Bettlers, doch auch die gemalte Architektur selbst ist nicht überall in sich stimmig, siehe S. 149). Darüber hinaus spielt er hier wie bei zahlreichen anderen Werken mit der Wahrnehmung der Bildebene, die von Teilen der jeweiligen Darstellung nach vorne durchbrochen zu werden scheint. Angesichts dieser Beobachtungen wäre ein die Gestaltung räumlich wieder »vereinheitlichender« Bilderahmen sogar kontraproduktiv. Der Vorschlag von KAISER 1978, Bd. 2, S. 535f, 696f, kann als reines Phantasieprodukt von vornherein abgetan werden, wäre ihm doch sogleich die Bezeichnung des Bildes zu Opfer gefallen – ganz abgesehen davon, daß der vorgeschlagene Rahmen keinen unteren Abschluß hat!

Zu den Überlegungen zur Rahmenfrage, die kürzlich von BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 98–106, angestellt wurden, siehe S. 164, Anm. 37.

<sup>4</sup> Siehe S. 58–61.

<sup>5</sup> Die Identifikation der Wappen und damit des Stifterpaares Johannes Gerster und Barbara Guldinknopf erfolgte etappenweise. FRANZ ANTON ZETTER-COLLIN, Die Wappen auf Hans Holbeins Madonna von Solothurn; in: Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 28 (1895), S. 467f, identifizierte das mittlere Wappen als das der Baseler Familie Gerster und vermutete bereits Johannes Gerster als Stifter. WACKERNAGEL 1896, S. 442–455, konnte dies bestätigen und zusätzlich das zweite erkennbare Wappen als das der Familie Guldinknopf bestimmen.

Zuvor hatte es bereits unterschiedliche – wenn auch irrige – Vorschläge zur Wappenidentifikation und zu den mutmaßlichen Stiftern der »Solothurner Madonna« gegeben. So glaubte O. 1874, S. 230–233, 302–307, wegen der Nikolaus-Darstellung auf der Mitra des Heiligen Martin, der Stifter sei der Solothurner Dompropst Nikolaus von Diesbach gewesen. In den Wappen hatte er nicht näher identifizierbare Zunft- oder Korporationswappen sehen wollen (S. 305). AMIET 1879, S. 22f, 40–46; DERS. 1880 (26.–28. Juli), hielt die Tafel hingegen für eine Stiftung des Solothurner Schultheißen Nicolaus Conrad für die Nikolaus-Kapelle des dortigen Münsters und versuchte, das rechte der beiden Wappen – erfolglos – als das Conrads nachzuweisen. VÖGELIN 1880 (16./17. März) schließlich vermutete wegen der Wappen, die ihm auf Zünfte oder Bruderschaften der Schmiede- oder Zimmerleute hinzudeuten schienen, eine Stiftung für die sogenannte Schmiedekapelle des alten Solothurner Münsters.

Die so individualisierten Züge der Heiligen haben verschiedentlich dazu geführt, in ihnen Porträts von Personen erkennen zu wollen, die als Stifter oder auf andere Weise mit der Entstehung des Bildes in Verbindung stehen sollten. So handelte es sich bei dem heiligen Bischof für VÖGELIN 1880 (16./17. März) vielleicht um ein Bildnis des bereits genannten Solothurner Dompropsts Nikolaus von Diesbach. FORTESCUE 1904, S. 88, 90; HUEFFER 1905, S. 54f; CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 109, vermuteten im Bettler ein Bildnis Gersters. AMIET 1880 (26.–28. Juli), sah im Ursus ein Bildnis des Nikolaus Conrad, THÖNE 1942, S. 28, hingegen gar ein Selbstbildnis des Malers!

<sup>6</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 87, wollten diese Gestaltung Holbeins unmittelbarer Kenntnis von Sebastiano del Piombos um 1507/09 geschaffenen Orgelflügel aus S. Bartolomeo di Rialto in Venedig, heute in der Galleria dell'Accademia, zuschreiben (vgl. Michael HIRST, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981, S. 6–13). Stark untersichtig gegebene Darstellungen finden sich jedoch auch sonst bei Holbein – man denke nur an seine diversen Fassadenmalereien in Luzern oder Basel; das vermutete Vorbild Sebastianos könnte zudem auch indirekt vermittelt worden sein.

<sup>7</sup> Vgl. die guten Farbdetails in BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 108f, Abb. 111f.

<sup>8</sup> Vgl. W. BRAUNFELS, Art. »Wunder Christi«; in: LCI 4, S. 542–549. Die Szene erkannte bereits WOLTMANN 1868, S. X. Zur Ausdeutung durch BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 108–110, siehe S. 159f.

<sup>9</sup> Vgl. J. MYSLIVEC-RED., Art. »Verklärung Christi«; in: LCI, Bd. 4, S. 416–422.

<sup>10</sup> Vgl. W. BRAUNFELS, Art. »Wunder Christi«; in: LCI 4, S. 542–549. Diese Deutung ist u. E. plausibler als die von BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 107, vorgeschlagene, die hier den »... Kampf der Getauften gegen die Sünde«, symbolisiert durch ein »... chimärisches Ungeheuer – halb Tier, halb Vogel«, sehen wollten. Die Kapharnaum-Szene, die mutmaßliche Bessenheilung und die Tabordarstellung würden sich jedenfalls sinnvoll mit dem vermuteten Generalthema der öffentlichen Wirksamkeit Jesu verbinden lassen.

<sup>11</sup> WOLTMANN 1868, S. X, hatte in dieser Szene noch Christus vor Kaiphas gesehen, doch spricht die Tracht des Thronenden eher für einen weltlichen Herrscher als für einen geistlichen Würdenträger.

<sup>12</sup> Angesichts der so spezifischen Wiedergabe stellt sich die Frage, ob es sich um eine bestimmte Kasel handeln könnte; über die liturgischen Gewänder der Baseler Martinskirche, für die die »Solothurner Madonna« aller Wahrscheinlichkeit nach bestimmt war (siehe S. 150), ist allerdings nichts bekannt. Für diesen Hinweis bin ich Stefan Kemperdick, Berlin, zu Dank verpflichtet.

<sup>13</sup> Zu den vielfältigen ikonographischen Bedeutungsebenen, die sich mit dem Tormotiv verbinden können, darunter insbesondere die Vorstellung der »porta coeli«, der Himmelsporte, vgl. BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 52–68.





nur bedingt zu überprüfen; angesichts des in den 1860er und 70er Jahren vor Gericht ausgetragenen Streits über die Rechtmäßigkeit der Erwerbung des Bildes 1864 durch Zetter erscheint zumindest denkbar, daß Zetter-Collin den Bericht zugunsten seines Vaters schonte. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Gottfried WÄLCHLI, Frank Buchser 1828–1890. Leben und Werk, Zürich/Leipzig 1941, S. 111–115, der die im Solothurner Tagblatt, 1913, Beilagen zu Nr. 51 (1. März) und Nr. 56 (7. März), veröffentlichten Erinnerungen des Zetter-Gehilfen und späteren Architekten Constantin von Arx (1847–1916) an die Umstände der Auffindung der »Solothurner Madonna« referierte, sowie STUDER 1970, S. 53–55.

<sup>44</sup> WOLTMANN 1876, S. 151, Feststellung, das Bild habe »... zur Scheibe für Bolzen gedient«, war das Ergebnis einer Verwechslung mit der berühmten »Madonna in den Erdbeeren« von einem Künstler aus dem Umkreis des »Meisters des Frankfurter Paradiesgärtleins«, gleichfalls in Solothurn (vgl. VIGNAU-WILBERG 1973, S. 49–53, Kat. Nr. 37) und 1865 gleichfalls von Eigner in Augsburg restauriert; vgl. ZETTER-COLLIN (1897) 1902, S. 122f. Zum Schadensbefund an der »Erdbeeren-Madonna« vgl. VIGNAU-WILBERG 1973, S. 50.

<sup>45</sup> ZETTER-COLLIN (1897) 1902, S. 104 (hier auch die vorstehenden Zitate).

<sup>46</sup> STUDER 1961, S. 60.

<sup>47</sup> ZETTER-COLLIN (1897) 1902, S. 105f.

<sup>48</sup> BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 130f, 171, Dokument 2.

<sup>49</sup> BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 132.

Bereits im Jahre 1867 verkaufte Buchser seinen Anteil an der »Solothurner Madonna« über seinen Bruder an den Solothurner Kunstverein. Bald nach Rückkehr des nunmehr restaurierten Gemäldes aus Augsburg strengte die Gemeinde Grenchen am 22. November 1868 einen Prozeß auf Rückgabe des Gemäldes an, woraufhin auch Zetter seinen Anteil an den Kunstverein Solothurn verkaufte. Der Prozeß zog sich bis Mitte 1873 hin, als die Ansprüche Grenchens gerichtlich endgültig abgewiesen wurden. Im Jahre 1879 ging das Gemälde mit der übrigen Sammlung des Kunstvereins in den Besitz der Einwohnergemeinde Solothurn über, die dafür im Gegenzug die Errichtung des Kunstmuseums finanzierte (vgl. VIGNAU-WILBERG 1973, S. 11; BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 132–145, 173–180, Dokument 5).

<sup>50</sup> Vgl. VOGELSANG 1985.

<sup>51</sup> So beruhte die irrtümliche Zuschreibung von weiten Teilen des Spätwerks von Hans Holbein d. Ä. an seinen Sohn, wie sie vor allem WOLTMANN 1866 in der ersten Ausgabe seiner großen Holbein-Monographie vertreten hatte, auf der Annahme der Geburt des Künstlers bereits im Jahre 1495. In der zweiten Ausgabe mußte WOLTMANN 1874, nach der Entdeckung von Eigners Fälschungen, seine ursprüngliche Meinung widerrufen. Bereits GRIMM 1867a hatte erstmals auf Eigners betrügerische Hinzufügungen am Augsburger Katharinen-Altar aufmerksam gemacht.

<sup>52</sup> Brief Eigners an Zetter vom 14. November 1865; vgl. ZETTER-COLLIN (1897) 1902, S. 106f; BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 171, Dokument 3.1.1.

<sup>53</sup> Brief Eigners an Zetter vom 9. März 1866; vgl. ZETTER-COLLIN (1897) 1902, S. 108; BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 172, Dokument 3.1.3.

Zum tatsächlichen Zustand der Malerei vgl. BRACHERT 1972, S. 8f.

<sup>54</sup> Brief Eigners an Zetter vom 6. August 1866; vgl. ZETTER-COLLIN (1897) 1902, S. 110; BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 172f, Dokument 3.1.5.

<sup>55</sup> BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 133, wiesen zurecht darauf hin, daß Eigners Stilmischung auf fatale Weise an eine Beschreibung des nazarenischen Stilideals erinnert, die Peter Cornelius im Jahre 1803 verfaßt hatte: »... nemlich Raphaels Styl (und) Composition durch Correggios liebliche Schattenabstufung wichtiger, gefälliger und anlockender zu machen, und durch des Tizian lebhaftes Carnation der Farben gleichfalls ganz zu beleben« (vgl. Ernst FÖRSTER, Peter von Cornelius, Bd. 1, Berlin 1874, S. 25f).

<sup>56</sup> Zur »Dresdener Madonna«, einer Kopie der 1630er Jahre nach Holbeins »Darmstädter Madonna«, siehe S. 257–262.

<sup>57</sup> WOLTMANN 1866, S. VIII.

<sup>58</sup> Vgl. hierzu jüngst BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 137–144.

<sup>59</sup> WOLTMANN 1868, S. VII. Dem entspricht auch der Umstand, daß Eigner erst ein Dreivierteljahr später, am 6. August 1867, brieflich an Zetter berichtete, er habe nunmehr die Retusche der Fehlstellen und des Craquelés beendet, mit der »Ergänzung der feinen Modellierung«, d. h. mit der eigentlichen Übermalung auch der Originalpartien, indes noch nicht begonnen; vgl. ZETTER-COLLIN (1897) 1902, S. 110; BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 172f, Dokument 3.1.5.

<sup>60</sup> WOLTMANN 1868, S. VII.

Fast zehn Jahre später sollte DERS. 1876, S. 151, etwas differenzierter urteilen, was der allgemein positiven Aufnahme der Restaurierung aber keinen Abbruch mehr tun sollte: »Die beiden stehenden Heiligen trefflich hergestellt, der Madonnenkopf zu stark übermalt, sehr verweichlicht. Einige Retouchen am Körper des Kindes und an der rechten Seite seines Köpfchens, aber unbedeutend. Auch das zu rosige Roth am Unterkleide der Maria wohl kaum ganz echt.« ZETTER-COLLIN (1897) 1902, S. 111, 122f, versuchte diese kritische Aussage Woltmanns mit einer »... fatalen, späteren Notizverwechslung Woltmanns« (mit der Solothurner »Madonna in den Erdbeeren« (siehe S. 165, Anm. 44) zu erklären, und bestritt konsequenterweise jede Übermalung des Gemäldes durch Eigner.

<sup>61</sup> CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 103.

<sup>62</sup> KNACKFUSS 1914, S. 64.

<sup>63</sup> Interessanterweise gehörten die Gutachter im Rechtsstreit zwischen der Gemeinde Grenchen und dem Solothurner Kunstverein im Jahre 1869 zu den wenigen kritischen Betrachtern des restaurierten Gemäldes. So lobten Emil Rothpletz und Christian Bühler in ihrem (unpublizierten) Gutachten von Oktober 1869 zwar grundsätzlich die »vorzügliche« Arbeit Eigners. Dennoch hielten sie fest: »Die ganze grossartige Composition der Madonna von Solothurn ist die von Hans Holbein dem Jüngeren, sie ist unverändert und wirkt nach der Beseitigung der störenden Defecte durch die Restauration mit voller ungebrochener Kraft – aber über die Ausführung eines grossen Theiles des Bildes schwebt ein Schleier. Wirr läuft unser Blick über das Bild, denn wir fühlen neben der ächten Meisterhand eine zweite Hand welche das Bild gerettet, aber dessen Originalität stark beeinträchtigt hat. Diese wesentliche Änderung findet sich nun namentlich am Kopf und Haar der Madonna und zum Theil in dem Christuskinde – Ferner in dem Kopfe und der Gewandung des Bischoffs und an Theilen des Bettlers, während der Kopf des Ritters Urs relativ am meisten Originalität zeigt. Die Erfindung, die Composition ist unverletzt ein Originalwerk Holbein's. Die Ausführung dagegen ist von der Hand Holbein's und Eigners.« (zitiert nach BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 175).

Zweifel an der Zuverlässigkeit von Eigners Restaurierung, insbesondere beim Madonnenkopf, äußerten in gedruckter Form erstmals HIS 1880a, S. 717; DERS. 1886, S. X; DERS. 1908b, S. 76; sowie OTTE 1884, S. 695.

<sup>64</sup> SCHMID 1927, o. S.; DERS. 1948, S. 176. Ähnlich schon DERS. 1900, S. 57–59; DERS. 1924, S. 340; DERS. 1930a, S. 20f; sowie DAVIES 1903, S. 83; HEIDRICH 1909, S. 275; STEIN 1929, S. 74; GROHN 1955, S. 18; WAETZOLDT 1958, S. 79.

<sup>65</sup> AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 194. Im selben Sinne auch GANZ 1950, S. 207, und noch SALVINI/GROHN 1971, S. 92.

<sup>66</sup> BRACHERT 1972, S. 6–21. Anlaß dieser Restaurierung war die starke Ribbildung des von Eigner hergestellten, mehrschichtigen hölzernen Ersatzbildträgers.

<sup>67</sup> BRACHERT 1972, S. 14.

<sup>68</sup> Siehe S. 235–246.

<sup>69</sup> C. MÜLLER 1997, S. 114, 270, Kat. Nr. 87.

Auf den Zusammenhang des Holzschnitts mit der drei Jahre später entstandenen »Solothurner Madonna« machte erstmals WOLTMANN 1866, S. XI, aufmerksam; er wurde seither nicht mehr in Frage gestellt.

<sup>70</sup> Sie erscheint im Druck seitenverkehrt, wie übrigens auch die Anordnung der beiden die Madonna flankierenden Heiligen und die segnende Hand des Christuskinde, und läßt den Schluß zu, daß der Holzschneider den ihm vorliegenden Entwurf irrtümlich seitengleich geschnitten hat.

<sup>71</sup> Vgl. etwa die Analyse bei BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 16.

<sup>72</sup> GANZ 1937, S. 3, Kat. Nr. 5; AK LE XVII<sup>E</sup> SIÈCLE EUROPÉEN. DESSINS DU LOUVRE, PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, Paris, Musée du Louvre, 1965, S. 28f, Kat. Nr. 56.

<sup>73</sup> WOLTMANN 1868, S. XIII.

GANZ 1912, S. 234, machte darauf aufmerksam, daß auch die Heilige Ursula in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe (die Ganz für ein eigenhändiges Werk Hans Holbeins d. J. hielt) auf dasselbe Modell zurückgeht, »... denn die Heilige trägt sogar die Halskette mit angehängtem Antonierkreuz... und die Haare in Zöpfe geflochten wie auf der Vorzeichnung zur Solothurner Madonna in Paris.« SCHMID 1945, S. 24, und eingeschränkt DERS. 1948, S. 79, wollte in diesem Gemälde (und dem zugehörigen Heiligen Georg) gar ein Flügelbild der als Triptychon rekonstruierten »Solothurner Madonna« sehen. Wegen der eklatanten stilistischen Unterschiede konnte sich diese Meinung allerdings nicht durchsetzen; zu den Karlsruher Heiligen-Bildern siehe S. 247–249, 454.

SCHMID 1924, S. 340; DERS. 1927, o. S., hatte in dem Modell der Louvre-Zeichnung und damit der »Solothurner Madonna« nicht etwa die junge Frau Holbein, sondern die »Offenburgerin«, d. h. das Modell der »Lais Corinthiaca« von 1526, wiedererkennen wollen; ebenso WAETZOLDT 1958, S. 10; SEELE 1969, S. 14; ZEISE 1976, S. 11. Allein diese beiden Vorschläge machen hinreichend deutlich, wie wenig aussichtsreich ein konkreter Identifizierungsversuch letztlich ist.

<sup>74</sup> WOLTMANN 1868, S. XIII. Vgl. hierzu auch MEYER ZUR CAPELLEN 1984, S. 27f, und jüngst BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 76, 80.

<sup>75</sup> Ähnlich skeptisch wird man der romantischen Vorstellung gegenüberstehen (die wiederum auf WOLTMANN 1868, S. XIII, zurückgeht, und im Anschluß weite Verbreitung gefunden hat), im Christuskind habe Holbein unmittelbar seinen erstgeborenen Sohn Philipp »porträtiert«.

Kontrovers sind auch die Vorschläge für eine Ableitung der Figur des Ritterheiligen geblieben: Erinnerte GANZ 1912, S. 234, ebenso BUCK 1997, S. 330f; DIES. 1999, S. 35, die Körperstellung des Ursus an Dürers Heiligen Eustachius vom Paumgartner-Altar, heute in der Alten Pinakothek in München (vgl. GOLDBERG/HEIMBERG/SCHAWÉ 1998, S. 166–235, Kat. Nr. 2), so lehnte VON BORRIES 1998, S. 180, dies strikt ab und brachte statt dessen Cranachs großen Holzschnitt des Heiligen Georg mit zwei Engeln von 1506 in Vorschlag (vgl. GOLDBERG/HEIMBERG/SCHAWÉ 1998, S. 221, Abb. 2.60). Für VOLL 1913, S. 181f, wiederum war Ursus »... gewissermaßen der Zwillingbruder« des Heiligen Mauritius auf Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel in der Alten Pinakothek in München (vgl. ZIERMANN 2001, S. 169–176), während GANZ 1923, S. 12, Anm. 42, auf das Vor-

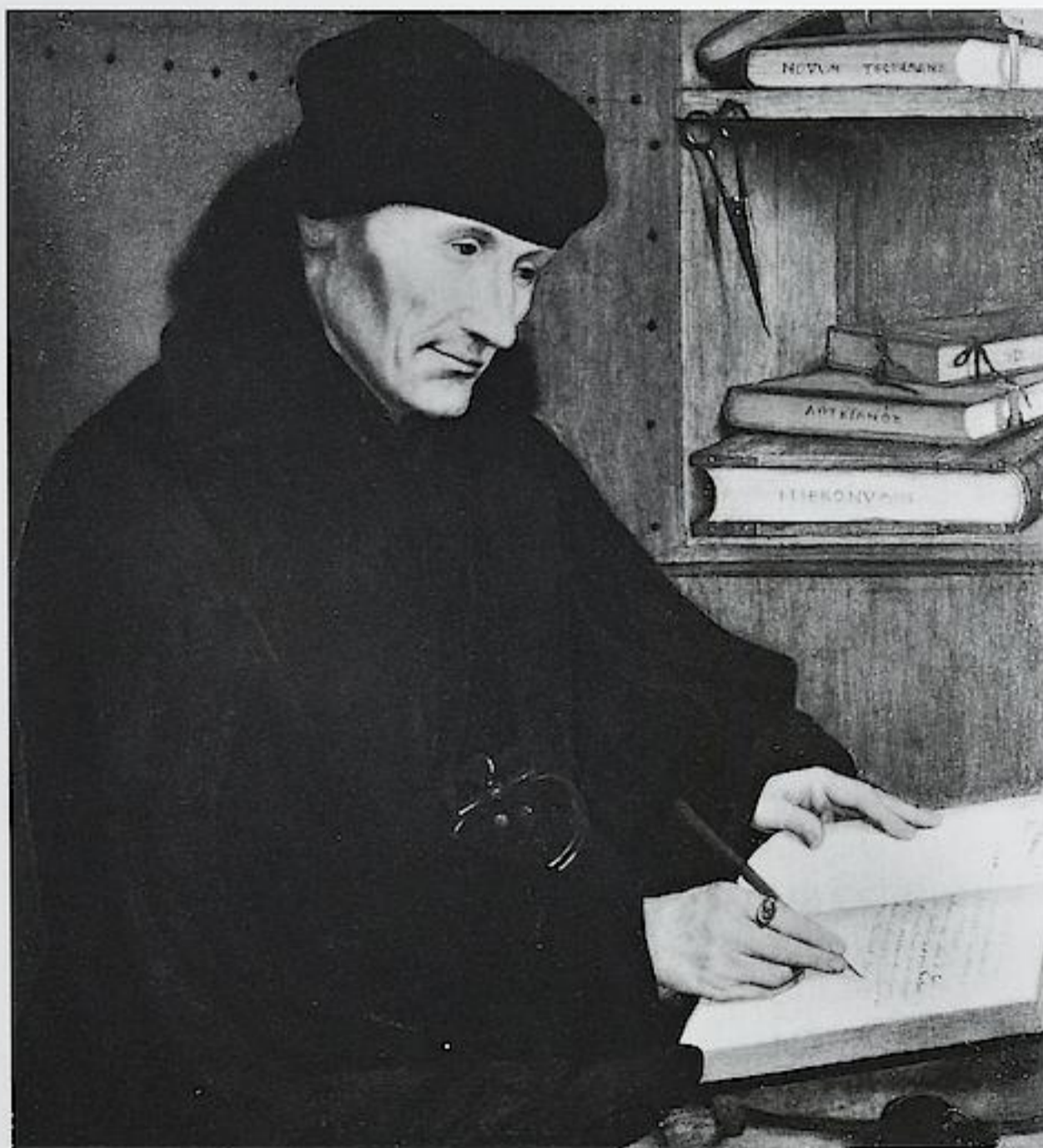
- bild von Hans Baldung Griens Flügelaltar aus der Stadtkirche Halle, heute in der Berliner Gemäldegalerie (vgl. VON DER OSTEN 1983, S. 42–47, Kat. Nr. 3), hinwies. Rundum befriedigend ist angesichts der Selbständigkeit der Holbeinschen Formulierung keiner der genannten Vorschläge.
- <sup>76</sup> Zu den Ergebnissen der Untersuchung des Bildaufbaus der »Solothurner Madonna« vgl. BRACHERT 1972, S. 16–20.
- <sup>77</sup> Wie BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 96f, zurecht vermuteten, sollte diese Maßnahme wohl den Verlust auf der linken Längsseite ausgleichen und damit die Symmetrie der Tafel wiederherstellen.
- <sup>78</sup> BRACHERT 1972, S. 17, vermutete auf Grundlage seiner mikroskopischen Oberflächenuntersuchung des Bildes die Verwendung »... einer dünnen Zeichenfeder in hellbrauner Farbe, wie an verschiedenen Ausbrüchen festgestellt werden konnte«.
- <sup>79</sup> Die Unterzeichnung kann allerdings in weiten Teilen des Gemäldes, so in den Gewändern Martins, des Marienumhangs und der Rüstung des Ursus, wegen der hier verwendeten Farben überhaupt nicht sichtbar gemacht werden.
- <sup>80</sup> Zu der geradezu karikaturhaften Erfassung der Züge des Ursus in der Unterzeichnung, die in der Farbfassung nur »korrigiert« umgesetzt wurden, siehe auch S. 240.
- <sup>81</sup> Zu dieser Bildkonzeption paßt die Veränderung der Augenstellung des Heiligen Martin: Anfangs blickte er zu Maria hinüber; erst die bereits in der Unterzeichnung vollzogene Korrektur senkte seine Augen zum Bettler, der dann auch die endgültige Farbfassung des Gemäldes entspricht.
- <sup>82</sup> BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 67f. Die Autoren wiesen auch auf den Scheibenriß mit dem Fleckenstein-Wappen aus dem Jahre 1517 hin, der traditionell Hans Holbein d. J. zugeschrieben wird und heute im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig aufbewahrt wird. Er zeigt eine analoge Torgestaltung mit zwei horizontalen Zugankern hinter den beiden Landsknechten mit dem Wappenschild; vgl. Christian VON HEUSINGER, Herzog Anton Ulrich-Museum. Die Handzeichnungssammlung. Geschichte und Bestand. Katalog zu Tafelband I, Braunschweig 1997, S. 283, Tafel 58.
- <sup>83</sup> Siehe S. 204–216, und vgl. etwa die Baseler »Passionsflügel« oder die dortige »Lais Corinthiaca«.
- <sup>84</sup> BÄTSCHEMANN/GRIENER 1997, S. 116; DIES. 1998b, S. 125.
- <sup>85</sup> BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 108–110.
- <sup>86</sup> BÄTSCHEMANN/GRIENER 1998b, S. 125. Vgl. auch DIES. 1997, S. 114–119.
- <sup>87</sup> VON BORRIES 1999, S. 160f.
- <sup>88</sup> VON BORRIES 1999, S. 161.
- <sup>89</sup> Ähnlich problematisch hatte sich übrigens bereits der Versuch von MARLIER 1954 sowie SILVER 1984, S. 113–128, erwiesen, im Werk des Quentin Massys, eines anderen (früheren) Erasmus-Porträtisten, »erasmische« Kunstvorstellungen zu erfassen.
- <sup>90</sup> Siehe S. 56–63.
- <sup>91</sup> Deren z. T. detailrealistische Bildsprache geht natürlich ihrerseits auf die Inspiration durch niederländische Malerei zurück – man denke etwa an die Teppichdarstellungen bei Gaudenzio Ferrari oder Vincenzo Foppa.
- <sup>92</sup> Siehe S. 204–216.

- <sup>93</sup> Siehe S. 171–178, 456–458.
- <sup>94</sup> Siehe S. 19f.
- <sup>95</sup> Zur van Eyck-Rezeption bei Gossaert vgl. jüngst Ariane MENSGER, Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit, Berlin 2002, S. 33–55.
- <sup>96</sup> SILVER 1984, S. 136–138, 211–212, Kat. Nr. 16.
- <sup>97</sup> PREIMESBERGER 1991, S. 459–489. Vgl. auch Christiane KRUSE, Eine gemalte Kunsttheorie im Johannes-Veronika-Diptychon von Hans Memling; in: Pantheon 54 (1996), S. 37–49.
- <sup>98</sup> BÄTSCHEMANN/GRIENER 1994, S. 626–650; DIES. 1997, S. 13–35; DIES. 1998b, S. 69–73.
- <sup>99</sup> Vgl. ZIERMANN 2001, S. 154–161.  
Ich bin für diesen wichtigen Hinweis auf die Grünewald-Rezeption auch bei der »Solothurner Madonna« Stefan Kemperdick, Berlin, zu Dank verpflichtet.
- <sup>100</sup> Siehe auch S. 171–178, 456–458.
- <sup>101</sup> REINHARDT 1981, S. 49f.
- <sup>102</sup> BÄTSCHEMANN/GRIENER 1997, S. 158. Ähnlich schon HECKSCHER 1967, S. 142f, und J. MÜLLER 1995/96, S. 207f.  
WAETZOLDT 1938, S. 44; THÖNE 1942, S. 30; GANZ 1950, S. 213; TREU 1959, S. 43; HECKSCHER 1967, S. 142f, und REEDIJK 1985, S. 103f, hatten in der Glasflasche noch einen quasi biographisch-anekdoteschen Hinweis auf Erasmus' Gewohnheit, schweren Burgunder als Magenmedizin zu trinken, sehen wollen. SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 357, erkannte in der Flasche demgegenüber eine mögliche Todesmahnung. J. MÜLLER 1995/96, S. 207, vermutete in ihr gar eine »Art visuelle Analogie« zum Körper des Erasmus.  
Zur jüngsten Interpretation des Erasmus-Bildnisses »mit dem Renaissancepilaster« durch WINNER 2001, S. 164, die sich in ganz besonderem Maße auch auf das Glasgefäß bezieht, siehe S. 177f.
- <sup>103</sup> PREIMESBERGER 1991, S. 474.
- <sup>104</sup> Vgl. Jochen SANDER, Niederländische Gemälde im Stadel, 1400–1550, Mainz 1993, S. 245–263.
- <sup>105</sup> Cajus PLINIUS SECUNDUS, Naturgeschichte. Übersetzt und mit erläuternden Registern versehen von Christian Friedrich Lebrecht Strack, überarbeitet und herausgegeben von Max Ernst Dietrich Lebrecht Strack, Bd. 3, Darmstadt 1968, S. 453.  
Erasmus arbeitete zur Zeit der Entstehung des Erasmus-Porträts an seiner Edition von Plinius' Historia Mundi, die 1525 bei Johannes Froben erscheinen sollte. Unter den Marginalglossen der Edition findet sich auch das griechische Zitat des Zeuxis zugeschriebenen Ausspruchs; vgl. ROSKILL/HARBISON 1987, S. 13.
- <sup>106</sup> J. OVERBECK, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868. Unveränderte Reproduktion der 1. Auflage, Leipzig 1868, auf CD-Rom, Göttingen 1998, S. 310f, Nr. 1645f. Vgl. hierzu insgesamt HECKSCHER 1967, S. 138, Anm. 28; ROSKILL/HARBISON 1987, S. 12f, sowie – mit einer leicht divergierenden Lesart – WINNER 2001, S. 164f.
- <sup>107</sup> Siehe S. 19.
- <sup>108</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang REINHARDT 1982, S. 259f; C. MÜLLER 1996, S. 11, 99f, Kat. Nr. 150f, sowie S. 191–223.

## Der Humanist und sein Porträtist. Erasmus von Rotterdam und Hans Holbein d.J.

Von keinem anderen Humanisten haben sich so viele Bildnisse erhalten wie von Erasmus von Rotterdam (1469–1536), und kein anderer Humanist dürfte sich der propagandistischen Wirkungsmöglichkeiten des eigenen Porträts so bewußt gewesen sein wie er.<sup>1</sup> Welch bisweilen skurrile Züge sowohl der Kult wie der Mißbrauch seiner Bildnisse annehmen konnte, beschreibt Erasmus selbst in einem Brief vom 28. März 1531 an seinen französischen Gelehrtenkollegen Nicolas Maillard († 1565):<sup>2</sup>

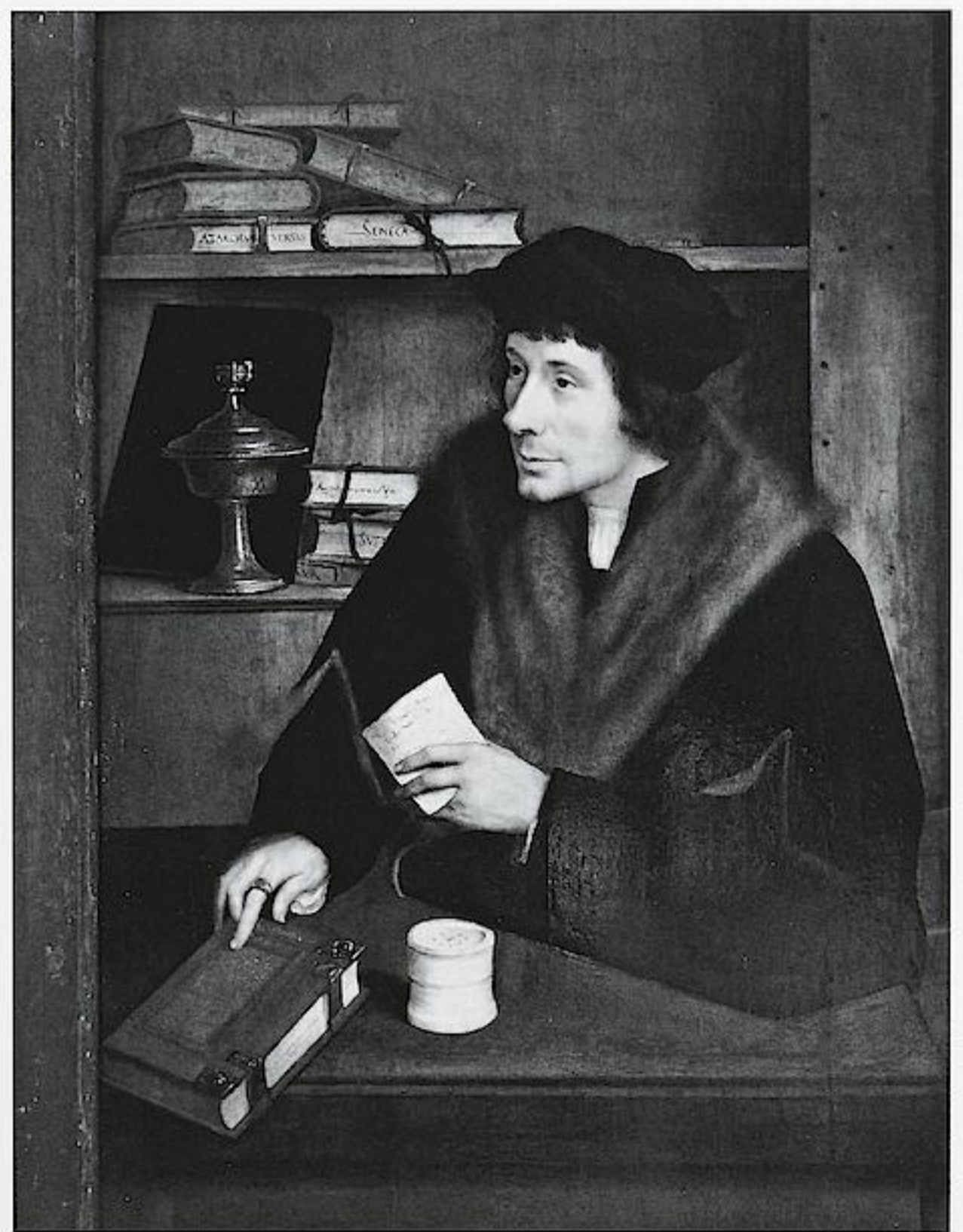
»Da Du mir schreibst, es gäbe Leute, die denken, ihnen entgehe dadurch einiges an Glück, daß sie Erasmus nicht zu Gesicht bekommen haben, und auch solche, die das Bronzeporträt von Erasmus innig küssen, ja bei denen der Anblick dieses Bildes die Liebe zu den Wissenschaften erweckt, möchte ich Dir nur sagen, daß die Wirkung nicht von allen Bildnissen ausgeht: aber ich glaube auch, falls ich mich nicht irre, daß Du das Ganze übertreibst, um mich zu ermutigen. Doch verhütet die andersartige Wirkung von manchen, daß derlei Bekundungen von Sympathie mich allzu eingebildet machen würden. Ich will Dir nun etwas erzählen, worüber Du sicher lachen wirst. In Konstanz hat ein Kanoniker mein auf Papier gedrucktes Bild in seiner Zelle ganz allein darum aufgehängt, weil es ihm gut tut, jedesmal darauf zu spucken, wenn er, so im Hin- und Hergehen, daran vorbeikommt. Fragt ihn jemand nach dem Grund dieses Hasses, gibt er zur Antwort, er müsse um meinetwillen dieses unglückselige Leben führen. Das stimmt, sein Kolleg ist aus Konstanz verbannt, wodurch sein Einkommen um die Hälfte geschrumpft ist. Deshalb also diese Tränen.«<sup>3</sup>



110 Quentin Massys, Bildnis des Erasmus von Rotterdam, London, Hampton Court, Royal Collection

Um die Macht seines Bildnisses wissend, beschäftigte Erasmus mit seinen Aufträgen die bedeutendsten Künstler seiner Zeit: Quentin Massys, Albrecht Dürer und Hans Holbein d. J. Er bediente sich dabei aller ihm zur Verfügung stehenden Bildmedien – vom kostspieligen und aufwendigen Einzelgemälde, das als prestigeträchtiges Geschenk nur einigen wenigen vorbehalten blieb, denen sich Erasmus in besonderem Maße verpflichtet fühlte (oder die er sich entsprechend verpflichten wollte), über die mehrfach reproduzierbare Medaille, die dem Empfänger immer noch ein hohes Maß an Wertschätzung signalisierte, bis hin zu den Bildnissen in Holzschnitt oder Kupferstich, die als Einzelblätter oder als Bildschmuck von Erasmus' Schriften massenhafte Verbreitung fanden.

Der erste bekannte Bildnisauftrag des damals in den »Niedereren Landen« tätigen Erasmus ging im Jahre 1517 an den Antwerpener Künstler Quentin Massys (um 1465/66–1530). Dieser sollte ihn und seinen Humanistenkollegen, den Antwerpener Stadtschreiber Pieter Gillis (1486–1533),<sup>4</sup> in einem Bildnis-Diptychon porträtieren, das als Geschenk für den gemeinsamen Freund Thomas More (1477/78–1535)<sup>5</sup> bestimmt war und dessen Flügel sich heute, aufgeteilt, in der Royal Collection in Hampton Court und in einer englischen Privatsammlung



111 Quentin Massys, Bildnis des Pieter Gillis, englische Privatsammlung



112 Domenico Ghirlandaio, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, Florenz, Ognissanti

befinden (Abb. 110–111).<sup>6</sup> Die Entstehungsgeschichte des Diptychons ist ebenso wie die Autorschaft des Quentin Massys im Schriftwechsel zwischen Erasmus, Gillis und More im einzelnen dokumentiert.<sup>7</sup> More war von dem Geschenk begeistert und betonte in einem Gedicht, das er seinem Dankeschreiben an Gillis vom 7. Oktober 1517 beifügte, die geschickte Art und Weise, in der Massys die beiden Dargestellten charakterisiert und selbst für einen Fremden identifizierbar gemacht hatte:

»Ohne den geringsten Zweifel erkennt Ihr sie, die Ihr hier vor Euch seht, auch wenn Ihr sie nur einmal im Leben gesehen habt; wenn nicht, dann wird die Person des ersten durch den Brief, den man ihm geschrieben hat, verraten, der zweite schreibt selbst seinen Namen, um Euch Eurer Unwissenheit zu entreißen; außerdem könnten, angenommen, er schwiege, die Titel der Bücher, die so berühmt sind, daß sie in der ganzen Welt gelesen werden, Euch sagen, wer er ist.«<sup>8</sup>

Weiterhin bestaunte More Quentin Massys' erfolgreiche Imitation seiner eigenen Handschrift in der Wiedergabe der Adresse jenes Briefes, den Gillis in der Hand hält: »Vir literatissimo Petro/Egidio Amico charismo/Antverpia« (An den höchst gelehrten Pieter Gillis, den lieben Freund, in Antwerpen).<sup>9</sup>

In Massys' Diptychon sind Erasmus und Gillis zwar auf jeweils selbstständig gerahmten Flügelbildern dargestellt, doch scheinen sie sich in ein und demselben Studierzimmer zu befinden, ja am selben Arbeitstisch Platz genommen zu haben. Während Erasmus bei der Niederschrift des Textanfangs seines Kommentars zum Römerbrief gezeigt wird, scheint Gillis darauf zu warten, ihm den gerade eingetroffenen Brief von Thomas More vorlesen zu können. Gillis ist nicht nur auf der »sinistren«, der rangniederen Seite des Diptychons porträtiert, sondern auch in der Rolle des Zuwartenden dargestellt, die in vergleichbaren – italienischen – Doppelbildnissen üblicherweise der Sekretär einer bedeutenden Persönlichkeit zu übernehmen hat.<sup>10</sup> Das Bildnis des Erasmus nutzt zusätzlich weitere Bildformeln, um den Dargestellten nochmals auszuzeichnen: Massys gibt den Humanistenfürsten beim Schreiben eines bestimmten Werkes wieder und stellt ihn damit in die altehrwürdige Bildtradition des Evangelisten- oder Autorenporträts. Spezifischer noch greift er auf Darstellungen des schreibenden Kirchenvaters Hieronymus zurück (Abb. 112), die ihrerseits nichts anderes als Weiterentwicklungen des Evangelisten- oder Autorenporträts gewesen sind.<sup>11</sup> Die Entscheidung, das Erasmus-Bildnis nach dem Vorbild der Hieronymus-Ikonographie zu gestalten, dürfte weniger auf den ausführenden Künstler als auf den Auftraggeber selbst zurückzuführen sein, der sich nachfolgend auch von Holbein und Dürer entsprechend porträtieren ließ. Hieronymus spielte für Erasmus Zeit seines Lebens eine besondere Rolle: Über viele Jahre beschäftigte er sich mit der Übersetzung, Kommentierung und Herausgabe der Schriften dieses Kirchenvaters, dessen theologische Vorstellungen den seinen besonders nahekamen und den er daher auch überaus verehrte.<sup>12</sup>

Schon bald nach Fertigstellung des für Thomas More bestimmten Doppelporträts wandte sich Erasmus von Rotterdam mit einem weiteren Bildnisauftrag an Quentin Massys.<sup>13</sup> Diesmal sollte dieser allerdings kein Tafelbild liefern, sondern eine Porträtmedaille. Die Bildnis-Medaille des Erasmus ist zwar ins Jahr 1519 datiert, doch nicht signiert (Abb. 113–114);<sup>14</sup> Massys als ausführenden Künstler benannte Erasmus indes in einem Schreiben vom 29. März 1528 an Henri de Bottis († 1544).<sup>15</sup> Die Medaille zeigt auf der Vorderseite die nach links ins Profil gewandte Büste des Gelehrten. Rechts und links steht mittig angeordnet »ER[ASMVS]/ROT[ERODAMVS]«, den Medailenrand umziehen die Inschriften »THN KPEITTO TA SYTTPAMMATA ΔΕΙΞΕΙ«<sup>16</sup> und »IMAGO AD VIVA[M] EFFIGIE[M] EXPRESSA« (Das bessere [Bild; JS] werden die Schriften zeigen – Nach dem lebendigen Vorbild ausgedrücktes Abbild), am unteren Rand erscheint das Datum »1519«. Auf der Rückseite ist das Emblem des Erasmus, der römische Grenzgott Terminus, dargestellt. Auf bewachsenem Grund erhebt sich ein würfelförmiger Steinsockel mit der Inschrift »TERMI/NVS«, dem die nach links ins Profil gedrehte Büste eines jungen Mannes mit flatternden Haaren entwächst. Beidseits mittig angeordnet steht »CONCEDO/ NVLLI« (Ich weiche niemand),<sup>17</sup> auf dem Rand »OPA TEAOΣ MAKPOY BIOY« und »MORS VLTIMA LINEA RERV[M]« (Das Ende auch eines langen Lebens – Der Tod ist der Schlußstrich der Dinge).<sup>18</sup>

Hatte sich Massys (fraglos in engster Absprache mit seinem Auftraggeber) im gemalten Erasmus-Bildnis der christlichen Hieronymus-Ikonographie bedient, um diesen zu nobilitieren, so griff er diesmal schon mit der Wahl des Bildmediums, der Bronzemedaille, auf antike Vorbilder zurück.<sup>19</sup> Bereits das Material verheißt Dauer; die ins strenge Profil gewandte Büste des Dargestellten und die umlaufende Umschrift, die teils in Griechisch, teils in Latein verfaßt ist, orientiert sich wie die Wiedergabe des Terminus unmittelbar an der klassischen Kunst der



113 Quentin Massys, Porträt-Medaille des Erasmus von Rotterdam, Vorderseite, Basel, Historisches Museum

Antike. Doch zugleich relativierte Erasmus die Fähigkeiten seines Porträtisten durch die Inschriften, die er seinem Bildnis beifügen ließ: Es ist zwar »... nach dem lebendigen Vorbild ausgedrückt«, doch »... das bessere (Bild) werden die Schriften zeigen«. Deutlicher läßt sich Erasmus' Überzeugung von der Überlegenheit des geschriebenen Wortes gegenüber dem gemalten (oder skulptierten) Bild kaum ausdrücken: So sehr er auch die augentäuschenden Fähigkeiten der Malerei bewunderte, so unvollkommen schien sie ihm letztlich doch zu bleiben. Exemplarisch kann dies der Diskussion eines Gemäldes des antiken Malers Zeuxis, das eine Frau darstellte, in seinem im März 1528 bei Froben in Basel publizierten »Ciceronianus« entnommen werden:

»Es ist ihm gelungen, die Gesichtszüge wiederzugeben, den Teint, das Alter und, wenn er ein Kunstwerk hohen Ranges schuf, auch etwas von den Empfindungen, das heißt Schmerz, Freude, Zorn, Furcht, Spannung oder Müdigkeit. Wenn einer das zustande bringt, hat er da nicht alles geleistet, was die Kunst zu leisten vermag? Er hat, soweit dies möglich ist, die lebendige Erscheinung eines Menschen auf ein stummes Bild gebannt. Mehr kann man von einem Maler nicht verlangen. Man erkennt die Frau, die dargestellt ist, man sieht ihr Alter, ihre seelische Verfassung, vielleicht auch ihr körperliches Befinden; von einigen wird sogar berichtet, sie hätten darüber hinaus noch den Effekt erzielt, daß ein Physiognom auf dem Bild Charakter, Wesen und Lebensdauer feststellen konnte. Und dennoch: Wie unendlich viel fehlt auch hier noch vom lebendigen Menschen! Was man an der äußeren Erscheinung ablesen kann, ist dargestellt. Aber der Mensch besteht aus Leib und Seele. Und wie wenig ist selbst von dem einen der beiden Teile erfaßt, der noch dazu der schlechtere ist! Wo sind Hirn, Fleisch, Adern, Sehnen und Knochen, wo die inneren Organe, das Blut, der Atem und der Schleim, wo sind Leben, Bewegung, Sinneswahrnehmung, Stimme und Sprache, und wo ist endlich das, was den Menschen erst zum Menschen macht, Geist, Intelligenz, Gedächtnis und Einsicht?«<sup>20</sup>



114 Quentin Massys, Porträt-Medaille des Erasmus von Rotterdam, Rückseite, Basel, Historisches Museum

1520, ein Jahr nach der Entstehung von Massys' Medaille, begegnete Erasmus Albrecht Dürer (1471–1528) in Brüssel. Bei dieser Gelegenheit entstand eine Kohlezeichnung, heute im Louvre (*Abb. 115*), die Dürer sechs Jahre später bei der Anfertigung seines Kupferstichs des schreibenden Gelehrten (*Abb. 116*) als eine Art Gedächtnisstütze dienen sollte, da er mit Erasmus zwischenzeitlich nicht nochmals zusammengetroffen war.<sup>21</sup> Obgleich Erasmus Dürer wiederholt als neuen Apelles und großen Künstler feierte (was er mit Blick auf Holbein bekanntlich nie tat)<sup>22</sup> und obschon er am 14. März 1525 gegenüber Pirckheimer den Wunsch äußerte, von Dürer porträtiert zu werden,<sup>23</sup> fiel seine Reaktion auf Dürers Kupferstich schließlich doch recht verhalten aus, wie erneut sein Brief an de Bottis vom 29. März 1528 bezeugt (»Dürer hat mich gemalt [gemeint ist in Kupfer gestochen; JS], aber es ist mir nicht ähnlich«).<sup>24</sup> Die monumentale Inschrifttafel, mit der Dürer den Dargestellten hinterfängt, zitiert die griechische Zeile der Bildnis-Medaille von 1519. Wiederrum dürfte dies den Wünschen des Erasmus entsprochen haben, wie auch seine Darstellung beim Schreiben, umgeben von den eigenen Büchern.

Das an Hieronymus-Darstellungen orientierte »Image« des Humanistenfürsten propagierte auch ein mutmaßlich deutscher Bildnis-Holzschnitt, der 1522 datiert ist (*Abb. 117*).<sup>25</sup> Der unbekannte Entwerfer bediente sich zur Darstellung des Kopfes offenkundig der Bildnis-Medaille von 1519, die er in Analogie zu Massys' Darstellung des schreibenden Erasmus auf dem Doppelbildnis von 1517 zur Halbfigur ergänzte: Vor einer flachen Wandnische ins reine Profil nach rechts gewandt, steht der Gelehrte an einem Stehpult und schreibt in einem Buch. Die Abhängigkeit des Holzschnitts von der Medaille zeigt sich nicht nur in der strengen Profilstellung des Kopfes, der im Druck zudem seitenverkehrt wiedergegeben wird, sondern auch an einem Detail wie dem Barett, dessen Gestaltung einschließlich der unter dem Rand hervorkommenden, leicht gewellten Haare genau dem Flachrelief folgt. Die



115 Albrecht Dürer, Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Zeichnung, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



116 Albrecht Dürer, Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Kupferstich

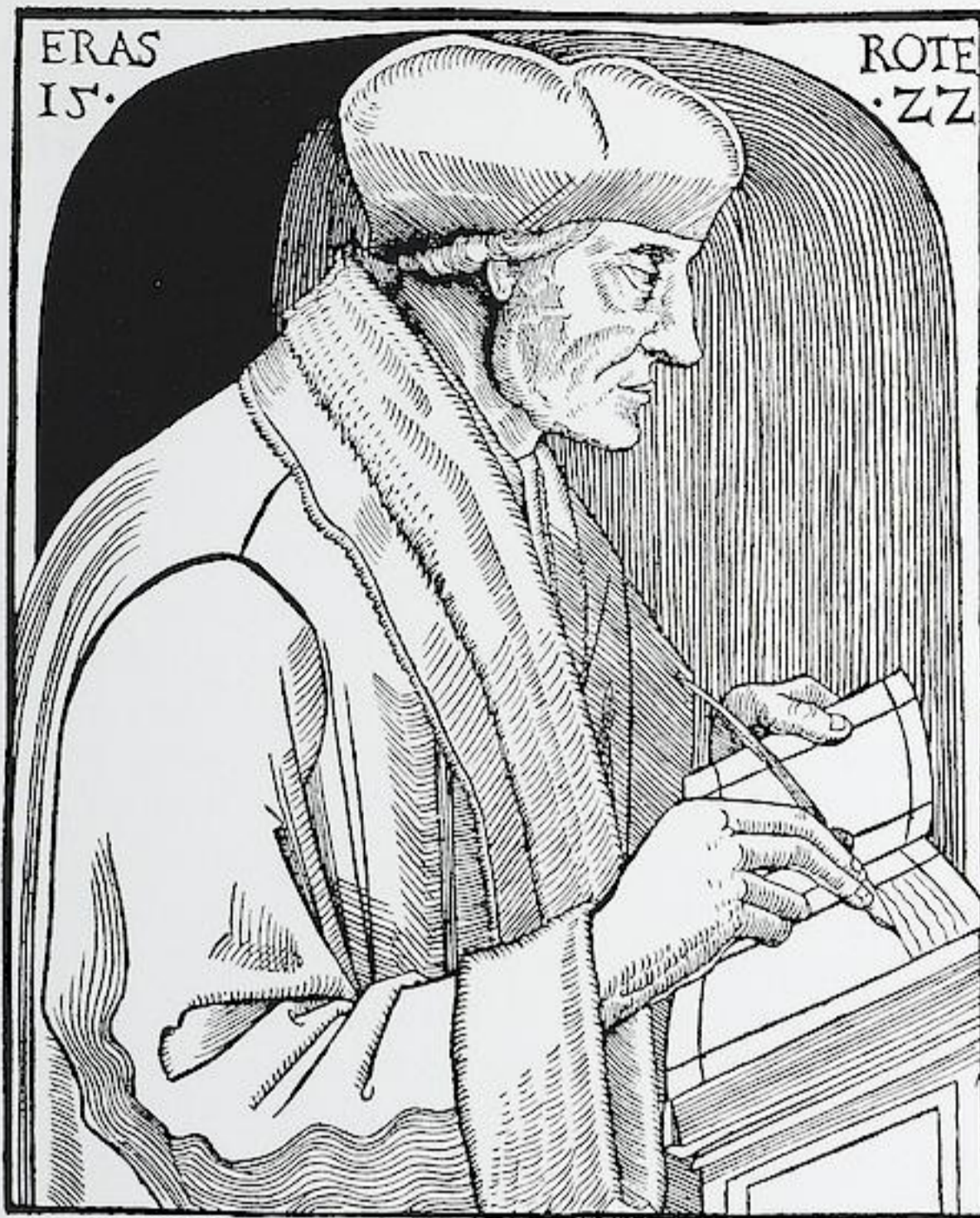
begleitenden Inschriften schließlich geben exakt den Wortlaut und die Schreibweise (einmal griechisch, einmal lateinisch) der Medaillenum-schrift wieder. Unter anderem auch dem Schema dieses bescheidenen Holzschnitts sollte Hans Holbein folgen, als er im Jahre 1523 von Erasmus von Rotterdam den Auftrag erhielt, eine Reihe von Porträts zu schaffen.<sup>26</sup> Doch sein Auftraggeber dürfte ihn insbesondere auf das Massys-Bildnis von 1517 hingewiesen haben – Erasmus wird eine gemalte oder zumindest gezeichnete Kopie besessen haben, auch wenn diese im Nachlaßinventar nicht erwähnt wird. Jedenfalls zeigen beide Bildnisvarianten, die Holbein 1523 für Erasmus anfertigte, unübersehbare Anklänge an das von Massys sechs Jahre zuvor gelieferte Porträt: die Pose des Schreibenden im einen Falle,<sup>27</sup> die stillebenhaften, attributiv auf den Dargestellten bezogenen Bücher und Gegenstände im anderen.

Erasmus hielt sich seit 1521 wieder in Basel auf. Es ist nicht bekannt, ob Holbein bereits 1515 in direkten Kontakt mit ihm gekommen war. Zwar ist seine Zeichnung eines Gelehrten am Schreibpult in Myconius' Exemplar des »Lobs der Torheit« mit der Namensbeischrift »ERASMUS« versehen worden, doch ist diese nachträglich, wenn auch vielleicht von Myconius selbst, hinzugesetzt worden.<sup>28</sup> Sicher von Myconius' Hand ist allein die über dieser Zeichnung angebrachte Notiz »Als Erasmus zu dieser Stelle kam und sich so dargestellt sah, rief er aus: Oho, wenn Erasmus noch so aussähe, er würde sich wahrhaftig eine Frau nehmen.«<sup>29</sup> Dennoch ist die Darstellung zu sehr typisiert, um als eigentliches Porträt des Humanistenfürsten gelten zu können.

Auf die Fähigkeiten des jungen Hans Holbein als Porträtmaler dürfte Erasmus indes spätestens durch das Bildnis des eng mit ihm befreundeten Bonifacius Amerbach (*Tafel 24*) aufmerksam geworden sein; darüber hinaus war Holbein nach Abschluß seiner Arbeiten im Großratsaal und am »Haus zum Tanz«, an dem vielleicht von Amerbach bestellten Grabes-Christus (*Tafel 29*) und an der »Solothurner Madonna« (*Tafel 32*) für Stadtschreiber Gerster im Jahre 1523 ohne Frage zum renommiertesten Baseler Künstler aufgestiegen und damit für den qualitätsbewußten Erasmus die erste Wahl.

Erasmus von Rotterdam hatte zu dieser Zeit offenbar einen gesteigerten Bedarf an repräsentativen Geschenken, wie es sein eigenes Bildnis in Gestalt eines Tafelbildes war. So kennen wir von den drei im Original erhaltenen Bildnissen des Gelehrten, die Hans Holbein um 1523 anfertigte, in immerhin zwei Fällen die mutmaßlichen Empfänger – den Primas der englischen Kirche und Erzbischof von Canterbury, William Warham (um 1456–1532),<sup>30</sup> und den französischen König Franz I. (1494–1547). Mit Warham hielt Erasmus seit seinem zweiten Aufenthalt in England im Jahre 1505/06 Kontakt; der Erzbischof unterstützte ihn seit langem auch finanziell und hatte gerade seine Pfründe nochmals erhöht. So schrieb Erasmus am 4. September 1524 an William Warham, den er zu Ende dieses Briefs als »optime Mecoenas« (allerbester Mäzenas) bezeichnete, er vermute, Warham sei mittlerweile sein Bildnis zugestellt worden, das er ihm geschickt habe, damit er etwas von Erasmus besitzen möge, falls dieser sterben sollte.<sup>31</sup>

Daß es sich dabei mit größter Wahrscheinlichkeit um das heute in englischem Privatbesitz befindliche Erasmus-Bildnis »mit dem Renaissance-



ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΟΤΑ ΣΙΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ,  
IMAGO AD VIVAM EFFIGIEM EXPRESSA.

117 Unbekannter Künstler, Bildnis des Erasmus, Holzschnitt

Pilaster« gehandelt hat,<sup>32</sup> das sich z. Zt. als Leihgabe in der National Gallery in London befindet (*Tafel 35*), wird durch Holbeins Gestaltung des im Louvre befindlichen Warham-Porträts von 1527 nahegelegt (*Tafel 67*): Insbesondere die Figurengestaltung dieses vielleicht als Gegengeschenk für Erasmus geplanten Porträts dürfte die Kenntnis des früher entstandenen Erasmus-Bildnisses voraussetzen.<sup>33</sup>

Das Gemälde des mit der Arbeit am Kommentar zum Markus-Evangelium beschäftigten Erasmus – die Fassung auf Papier, heute im Kunstmuseum Basel, die Version auf Holz, heute im Louvre in Paris, oder eine dritte, verlorene Ausführung – war offenbar für Franz I. bestimmt. Der französische König hatte wiederholt, wenn auch letztlich erfolglos, versucht, Erasmus mit dem Angebot der Leitung eines noch zu gründenden »Collegium trilingue«, das sich der Pflege des Hebräischen, Griechischen und Lateinischen widmen sollte, zur Übersiedlung in die französische Hauptstadt zu bewegen.<sup>34</sup>

Der Gelehrte widmete daraufhin zum Dank dem König seinen Markus-Kommentar, den er am 1. Dezember 1523 vollendete und der im darauffolgenden Jahr bei Froben in Basel erschien – just jenen Text also, dessen Anfang er in dieser Bildnisdarstellung niederschreibt.<sup>35</sup> Da außerdem aus einem Schreiben des Erasmus an Willibald Pirckheimer vom 3. Juni 1524 hervorgeht, daß Holbein »kürzlich« mit einem Erasmus-Porträt im Gepäck nach Frankreich gereist sei,<sup>36</sup> ist die Annahme verlockend, es habe sich hierbei eben um ein Bildnis des schreibenden Erasmus gehandelt. Da Holbein aller Wahrscheinlichkeit nach versuchen wollte, am Hof Franz I. Fuß zu fassen, dürfte dieses als eine Art gemaltes Empfehlungsschreiben gedacht gewesen sein.

Das Bildnis des Erasmus »mit dem Renaissancepilaster« zeigt den Gelehrten als Dreiviertelfigur hinter einer Steinbrüstung stehend (*Tafel 35*).<sup>37</sup> Er ist ins Dreiviertelprofil nach links gewandt, sein Blick geht in dieselbe Richtung aus dem Bilde heraus. Das blasse Antlitz rahmen leicht gelockte graue Haare, die unter dem schwarzen Barett hervorschauen. Er ist mit einem schwarzen, mit hellbraunem Fell gefütterten Rock angetan, darüber trägt er eine Art Schulterkragen aus schwarzem Pelz sowie einen gleichfalls schwarzen Mantel mit breitem Samtaufschlag, der mit einem schwarzblauen Stoffgürtel vor dem Leib geschlossen ist.<sup>38</sup> Beide Hände des Gelehrten – am Ringfinger seiner Linken steckt ein Diamantring –<sup>39</sup> ruhen auf einem geschlossenen Buch, das vor ihm auf der Brüstung liegt. Dieses Buch ist in rotes, goldgeprägtes Leder eingebunden. Die grünen Verschlussbänder sind geöffnet; auf dem kostbaren Goldschnitt liest man unten in griechischen Großbuchstaben »HPAKLEIOI ΠΟΝΟΙ« (»Die Taten des Herkules«), rechts in lateinischen Kapitallettern »ERASMI. ROTERO[DAMI] (des Erasmus von Rotterdam)«.<sup>40</sup>

Der Dargestellte scheint sich in einem Innenraum zu befinden: Am linken Bildrand ragt ein Wandabschnitt schräg ins Bild, dem vorn und rechts je ein Pilaster vorgelegt ist. Der aus grauem Stein gefertigte Pilaster trägt auf seinem Spiegel einen antikisierenden Grotteskendekor, das gelbliche Steinkapitell folgt ionischen Formen, wobei der Kapitellkörper mittig mit einer weiblichen, sirenenartigen Halbfigur geschmückt ist, der Blattformen entwachsen.<sup>41</sup> Jedes der beiden Pilasterkapitelle dient als Auflager für einen flachen Gurtbogen; von dem sich dazwischen ausspannenden, über der Gelehrtengestalt befindlichen Gewölbe ist allerdings nichts sichtbar. Ebenso wenig läßt sich ausmachen, in welchem konkreten architektonischen Verhältnis zu Pilaster und Gurtbögen die von links oben her hell beleuchtete, verputzte Wand steht, die rechts hinter Erasmus sichtbar ist. Auch die Anbringung der Stange, an der ein flaschengrüner Vorhang befestigt ist, bleibt unklar. Während das linke Ende im Winkel zwischen den beiden Pilasterkapitellen verschwindet, läuft die Stange nach rechts aus dem Bild heraus. Der teilweise zurückgeschlagene Vorhang gibt den Blick frei auf ein hölzernes Bücherbrett, das von einer volutenförmigen Konsole getragen wird. Die Belastung des Regals scheint so stark zu sein, daß der Wandverputz um die Konsole herum gerissen ist.

Auf dem Buchbrett liegen zwei rot bzw. beige eingebundene Bücher, auf diesen steht eine leere Glasflasche. Ein drittes Buch mit braunem Einband und rötlichen Schließen lehnt seitlich an der Flasche. Auf dem Buchdeckel steht in lateinischen Kapitalbuchstaben die Datumsangabe »M.D.XXIII.«, auf dem Buchschnitt in kleineren, aber gleichartigen Buchstaben das Distychon »ILLE EGO IOANNES HOLBEIN, NON FACILE VLLVS/IAM MICH I MIMVS ERIT, QUAM MICH I MOMVS ERIT« (Ich bin der bekannte Johannes Holbein. Es wird mich einer nicht so leicht nachahmen [Mimus], wie er mich tadeln wird [Momus]).<sup>42</sup>

Die Bedeutung, die Hans Holbein dem Bildnisauftrag des Erasmus beimaß, zeigt sich an der Sorgfalt, mit der er bei der Vorbereitung dieses Gemäldes und der beiden Fassungen des schreibenden Gelehrten zu Werke ging: Einzig für diese 1523 entstandenen Erasmus-Porträts sind im Zeichnungsoeuvre des Künstlers vorbereitende Studien erhalten geblieben, die die Hände des Dargestellten zeigen. Die beiden heute im

Cabinet des Dessins des Louvre aufbewahrten Blätter sind in Silberstift, Rötöl und schwarzer Kreide auf weiß präpariertem Papier ausgeführt;<sup>43</sup> sie weisen durchwegs die für den Linkshänder Holbein typischen, von links oben nach rechts unten verlaufenden Schraffuren auf. Das eine Blatt (20,5 x 15,2 cm) zeigt zweimal die linke Hand des Erasmus »mit dem Renaissance-Pilaster« sowie die schreibende Rechte der Bildnisse in Paris und Basel (Abb. 119). Die beiden Darstellungen der Linken sind unterschiedlich detailliert ausgeführt. Die weniger ausgearbeitete Fassung – sie ist primär mit dem Silberstift gearbeitet, nur am kleinen und am Ringfinger findet sich in größerem Maße auch Rötöl eingesetzt – scheint die erste zu sein; wohl mit der perspektivischen Verkürzung des kleinen Fingers und der Verzeichnung des Zeigefingers unzufrieden, verwarf Holbein diesen Versuch, drehte den Papierbogen um 180 Grad und zeichnete die Hand erneut. Diesmal arbeitete er sein Motiv mit Silberstift und Rötöl vollständig durch und fügte selbst noch den Schattenschlag der Hand hinzu, den das von links oben kommende Bildlicht verursacht. In den verbleibenden Zwischenraum, an der »vollendeten« Linken orientiert und in deutlich kleinerem Maßstab hat Holbein anschließend die schreibende Rechte des Erasmus für die Bildnisfassungen in Paris und Basel rasch mit schwarzer Kreide skizziert.<sup>44</sup>

Das andere Blatt (20,1 x 28,1 cm) ist querformatig bezeichnet (Abb. 118). In der rechten unteren Ecke ist, wiederum in Silberstift und

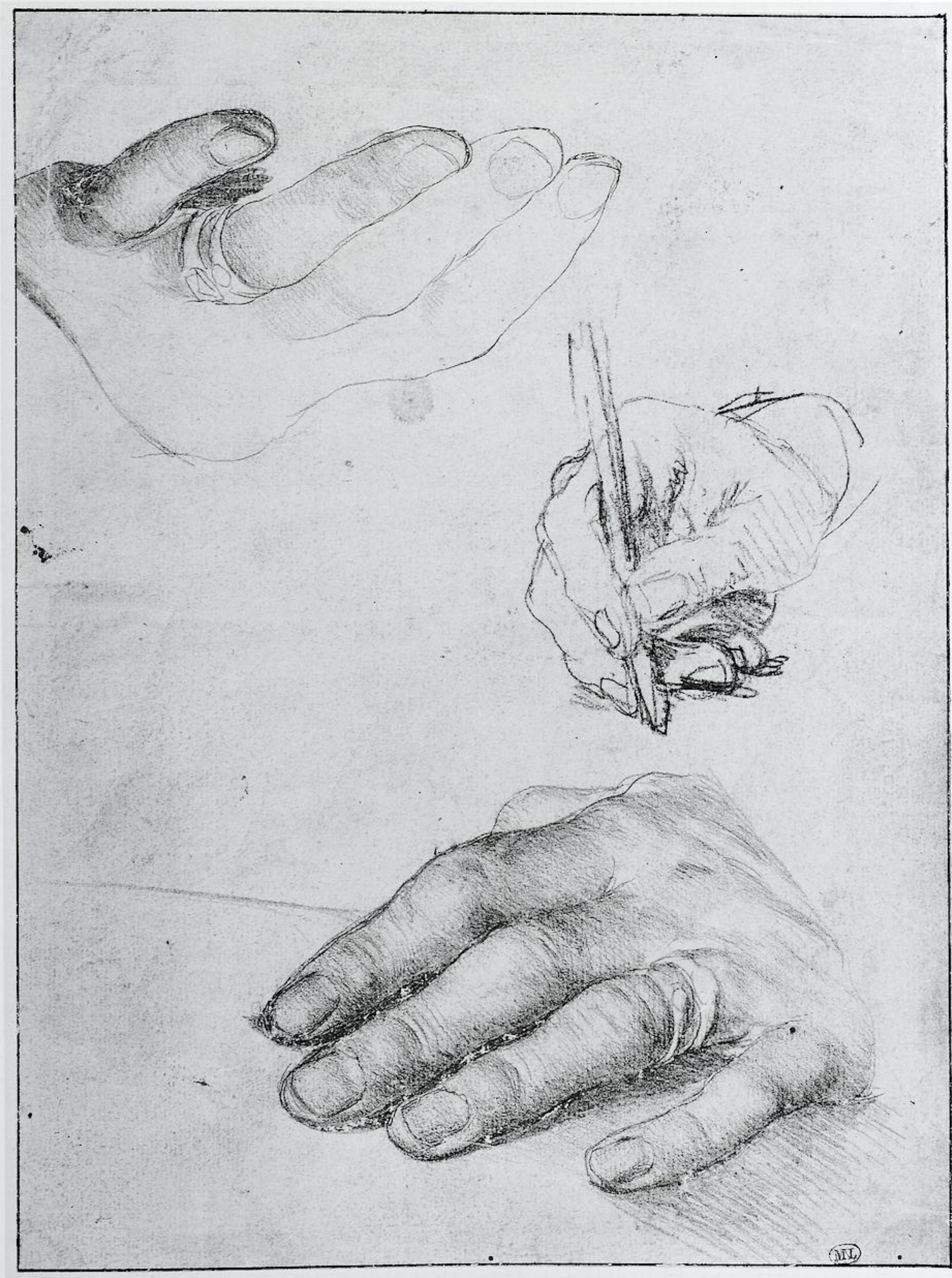
Rötöl und einschließlich des Schattenschlags detailliert ausgearbeitet, die rechte Hand des Erasmus »mit dem Renaissance-Pilaster« dargestellt. In der linken oberen Ecke befindet sich eine flüchtig in schwarzer Kreide ausgeführte Skizze von Kopf und Büste, die sich bis auf die stärker frontale Wiedergabe des Kopfes ihrerseits eng an das Bildnis der Privatsammlung anschließt. In der Erfassung der eingefallenen Wangen, des schweren Kinns, des schmallippigen Mundes und der kleinen Augen geht diese Zeichnung noch weit über das fast ein Jahrzehnt später entstandene, gemalte Bildnis des Erasmus »im Rund« im Baseler Kunstmuseum hinaus (Tafel 78), ja, es erinnert in seiner unbarmherzigen Schärfe fast schon an eine Karikatur. Als vorbereitende Zeichnung für das Erasmus-Porträt »mit dem Renaissancepilaster« wird es nicht gedient haben.<sup>45</sup>

Das Gemälde selbst ist auf Lindenholz ausgeführt und mißt 74,8 x 52 cm. Die wohl mit Pinsel und flüssiger Farbe ausgeführte Unterzeichnung (Abb. 120) wird bereits mit bloßem Auge im Gesicht des Erasmus, an seiner rechten Hand sowie am Kapitell gut erkennbar; punktiert wächst sie auch am Bücherregal, dessen Stützen und den darauf stehenden Büchern durch. Da die Malerei hervorragend erhalten ist, läßt sich gut beobachten, daß die Vorgaben der Unterzeichnung recht genau befolgt wurden. Es gibt nur wenige Pentimenti: Sie befinden sich an der Rechten (die ursprünglich stärker an der entsprechenden Zeichnung im Louvre orientiert war), am Daumen und den Fingerspitzen der Linken,



118 Hans Holbein d.J., Studien von Kopf und Hand des Erasmus, Zeichnung, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



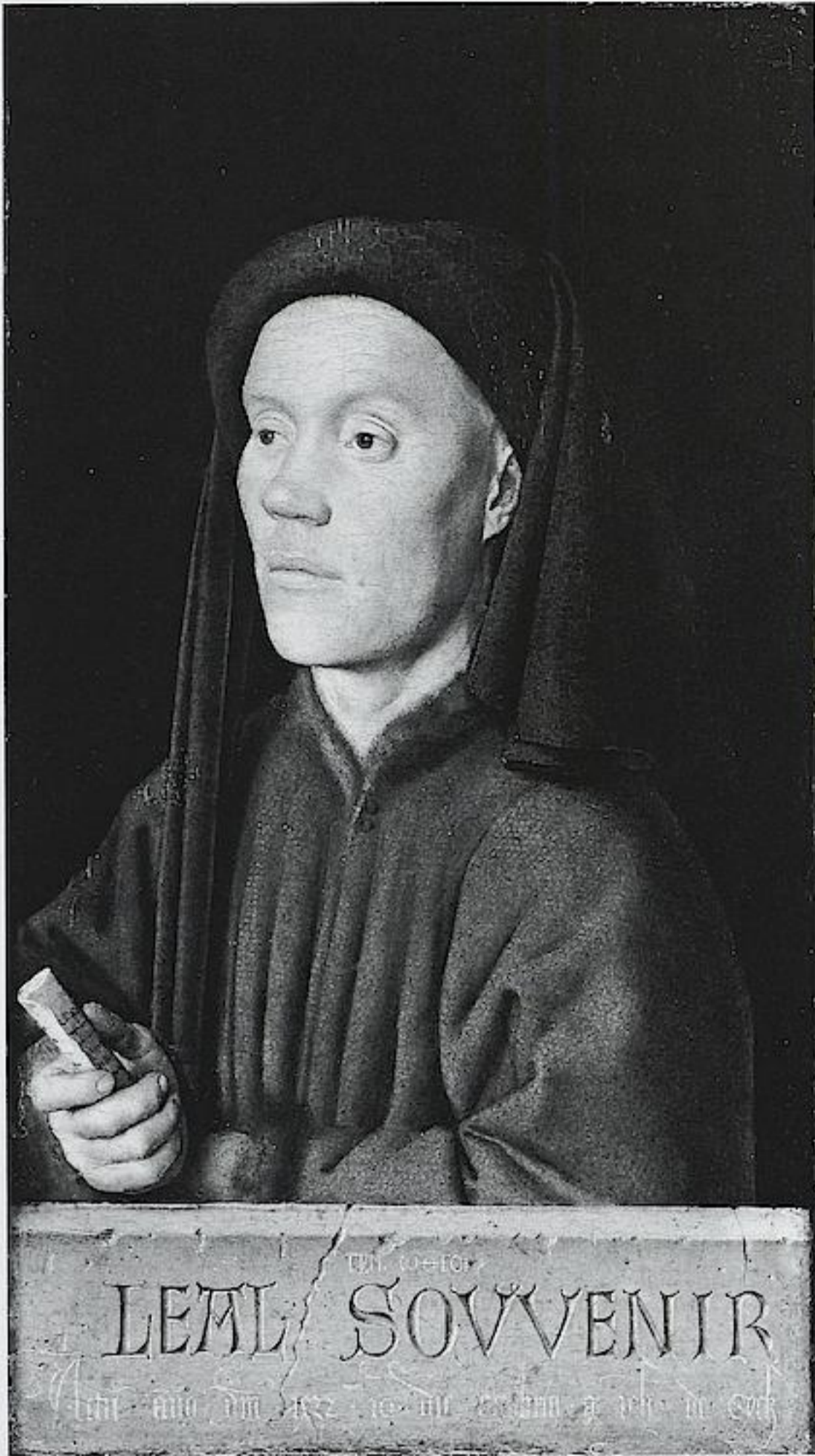


119 Hans Holbein d.J., Studien der Hände des Erasmus, Zeichnung, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



120 Hans Holbein d. J., Bildnis des Erasmus, Infrarot-Befund, Privatsammlung (als Leihgabe in London, National Gallery)

174 Holbeins Gemälde. Der Künstler als Tafelmaler in Basel, 1515–32



121 Jan van Eyck, Bildnis des sogenannten «Timotheos», London, National Gallery



122 Werkstatt Jan van Eycks, Der Heilige Hieronymus in seinem Studierzimmer, Detroit, Detroit Institute of Arts

an dem in der Malerei im Vergleich zur Unterzeichnung um etwa 1 cm tiefer sitzenden Baret sowie am Übergang vom oberen Pilasterabschluß zur Kapitellunterkante.<sup>46</sup>

Ähnlich wie schon bei der »Solothurner Madonna« findet sich auch beim Erasmus-Bildnis »mit dem Renaissancepilaster« in den dunklen Farbpartien und ebenso im Bereich der durch die Pentimenti besonders dicken Farbschichten an den Händen ein ausgeprägtes Frühschwund-Craquelé. Es geht einher mit einer dünn ausgeführten Malerei, die etwa an den Pelzen oder den schimmernden Oberflächen der schwarzen Stoffe alle Register eines feinmalerischen Detailrealismus zieht, vom Spiel von Licht und Schatten auf der Glasflasche ganz zu schweigen. So scheint es hier wie schon beim Solothurner Gemälde möglich, daß die Auseinandersetzung mit niederländischen Vorbildern – hier mutmaßlich des Quentin Massys – der Anlaß zum Experimentieren mit neuen Mischungsverhältnissen von Bindemitteln und Pigmenten war, die anschließend das Problem der ausgeprägten Craquelébildung hervorgerufen hat.<sup>47</sup>

Auf das »niederländische« Bücherstilleben und auf die »Eyckische« Glaskaraffe mit ihren vielfältigen Lichtbrechungen, die sich auf dem Bücherbord des Erasmus-Porträts »mit dem Renaissancepilaster« befinden, wurde bereits im Zusammenhang mit möglichen Reflexen Eycki-

scher Gemälde in Hans Holbeins Malerei der frühen 1520er Jahre hingewiesen.<sup>48</sup>

An Gemälde und Bildnisse Jan van Eycks und seines Kreises erinnern indes noch weitere Gestaltungsmerkmale dieses Porträts, auch wenn diese in der Zwischenzeit bereits allgemeine Verbreitung gefunden hatten. Dies gilt etwa für das Motiv der Steinbrüstung, hinter der die Halbfigur des Dargestellten erscheint. Letztlich auf eine Eyckische Bilderfindung zurückgehend, hat diese der Grabskulptur eng verwandte Bildnisinszenierung ausgeprägt Memorialcharakter.<sup>49</sup> So trägt beispielsweise die von Altersspuren wie Rissen und Ausbrüchen beschädigte steinerne Brüstung in Jan van Eycks Bildnis eines Unbekannten, dem sogenannten »Timotheos« in der National Gallery in London (Abb. 121),<sup>50</sup> die wie eingemeißelt erscheinende Inschrift »LEAL SOVVENIR«,<sup>51</sup> Eben dies – eine »getreue Erinnerung« – sollte auch das für Warham bestimmte Geschenk des Erasmus sein, wie dessen bereits zitiertem Brief an den Erzbischof zu entnehmen ist.<sup>52</sup>

Bei Werken Jan van Eycks begegnet man ferner der Einfügung von Texten ins Bild, die dessen Inhalt näher erläutern. Dies gilt etwa für das vermutlich in der Eyck-Werkstatt entstandene Täfelchen mit dem Heiligen Hieronymus in seinem Studierzimmer, heute im Detroit Institute of Arts

(Abb. 122).<sup>53</sup> Das Bild gibt sich dank der zwar winzigen, aber dennoch gut lesbaren Inschrift auf dem Brief, der vor dem Heiligen auf dem Tisch liegt, als eine Art »Krypto-Porträt« des Niccolò Albergati zu erkennen: »Reuerendissimo in Christo patri et domino, domino Ieronimo, tituli Sancte Crucis in Iherusalem presbytero cardinali« (An den hochverehrten Vater und Herrn in Christus, Herrn Hieronymus, Kardinal-Priester von S. Croce in Gerusalemme). Doch während im Detrouer Bild des Hieronymus auf Albergati nur durch die Briefadresse indirekt angespielt wird, liefert Holbein ein tatsächliches Bildnis des Erasmus, der durch den prominent platzierten Titel des von ihm präsentierten Werks, »Die Taten des Herkules«, indessen mit dem antiken Heroen und Halbgott Herkules gleichgesetzt wird.<sup>54</sup>

So, wie es vor ihm auf der Brüstung liegt, kann Erasmus das Buch nicht zum eigenen Studium benutzen. Vielmehr hält er es einladend, mit geöffneten Schlaufen, dem Betrachter – und damit natürlich Warham – zur Lektüre hin. Bedenkt man, daß Erasmus bereits seine Edition der »opera omnia« des Hieronymus 1516 William Warham gewidmet hatte (und daß er dies mit den Hieronymus-Briefen 1524 erneut tun sollte),<sup>55</sup> berücksichtigt man ferner, daß er just diese Editionsarbeit wiederholt als »herkulische Arbeit« bezeichnet hatte, so wird deutlich, daß Holbein mit der spezifischen Gestaltung seines Erasmus-Bildnisses an die altehrwürdige Tradition des Widmungsbildes anknüpft, das seit der Spätantike zahllose Handschriften geschmückt hatte.<sup>56</sup> Zwar fehlt der sonst im mittelalterlichen Widmungsbild immer mitdargestellte Empfänger der Handschrift, doch der befindet sich im Falle des Erasmus-Porträts vor dem Bild: Die vordere Ecke des ihm präsentierten Buches scheint die Bildebene nach vorne in Richtung des Bildbetrachters, und damit natürlich an erster Stelle in Richtung Warhams, zu durchstoßen.<sup>57</sup> In diesem Sinne komplettiert also erst die Anwesenheit des Bildempfängers das Gemälde. In Dürers Kupferstich von 1526, der wie Holbeins Bildnisse des schreibenden Erasmus dessen Rolle als tätiger Autor hervorhebt, liegt das geöffnete Buch im Vordergrund kennzeichnenderweise für diesen griff- und lesebereit; der Betrachter ist zwar aufgefordert, die augentäuschende Wirklichkeitswiedergabe des Bücherstillebens zu bewundern, kann den aufgeschlagenen Text aber nur über Kopf studieren.

Die »herkulischen Taten«, auf die die Beschriftung des Kodex vor Erasmus im Porträt »mit dem Renaissancepilaster« anspielt, hatten für den großen Gelehrten noch in weiterer Hinsicht Bedeutung.<sup>58</sup> Bereits im Jahre 1508 lieferte Erasmus in der ersten Ausgabe seiner »Adagia« (einer Sammlung von zunächst 800 Aussprüchen antiker und biblischer Autoren, die im Verlaufe der zahlreichen nachfolgenden Ausgaben auf die stattliche Anzahl von schließlich 5251 Sentenzen anwuchs) unter dem Stichwort der »Herculei labores« – von denen indes nur der Kampf mit der Hydra als Sinnbild des Neides ausdrücklich erwähnt wird – nebenbei ein Selbstporträt:

»Den Menschen widerfährt es oft, daß sie für hohe Verdienste schlimmsten Neid und ärgstes Ungemach ernten. Wenn man irgendwelche Anstrengungen *herkulisch* nennen darf, dann gewiß am meisten jene, die der Wiederherstellung der antiken Literatur in ihrer ursprünglichen Reinheit gelten.

Denn Menschen, die sich darum bemühen, tragen schwer an der unvergleichlichen Last dieser Aufgabe selbst und ziehen sich dazu den geballten Neid der Öffentlichkeit zu... Das ist nun der ansehnliche Lohn für so viele durchwachte Nächte, für so viele Anstrengungen, Entbehrungen, Nachteile. Versage Dir die üblichen Vergnügungen des menschlichen Lebens, vernachlässige Deine familiären Verhältnisse, nimm keine Rück-

sicht auf Deine äußere Erscheinung, Deinen Schlaf und Deine Gesundheit. Strenge Deine Augen rücksichtslos an, nimm es auf Dich, daß Du vorzeitig alterst, achte Schaden an Leib und Leben für nichts, mach Dich bei der Menge unbeliebt und erwecke ihren Neid, damit Du als Entgelt für viele durchwachte Nächte Naserümpfen erntest.

Bitte, wen sollte es nicht abschrecken, solche Mühen auf sich zu nehmen, sofern er nicht wie Herkules denkt, der alles tun und leiden mochte, um andern zu helfen?

Diese Überlegung beschäftigte mich sehr, um die Wahrheit zu sagen, und mitten in den Anstrengungen, die mir dieses Werk auflud, überfiel mich eine gewisse Ermüdung, nämlich als ich überlegte, wie übel man bedeutenden Männern unserer Zeit noch nach ihrem Tod mitgespielt hat, wie sie ehrfurchtslos von Zeitgenossen mißachtet werden, die, wie man so sagt, jenen nicht einmal das Nachtgeschirr hinhalten dürften; wie undankbar sie von Halbgebildeten gerupft werden und wie wenige sogar unter den Gebildeten sind, die ohne Umschweife freimütig anerkennen. Der eine vermißt etwas, der andere findet etwas, was er nicht billigt, hier nimmt einer am Lebenswandel Anstoß, dort lobt ein anderer so überschwänglich, daß er besser daran getan hätte zu tadeln. Es urteilt niemand ungerechter als gerade die Halbgebildeten, die die Gelehrsamkeit eines andern an der eigenen messen und für tadelnswert halten, was sie selbst nicht gelernt haben, oder die Gebildeten, die so etwas noch nicht geleistet haben... Hätten sie selbst die Probe gemacht, dann hätten sie mit weniger Verdruß und größerem Verständnis das gelesen, was andere verfaßt haben.«<sup>59</sup>

An eben diesen Gedanken knüpft das Distichon mit der Holbein-Signatur nahtlos an: »Es wird mich einer nicht so leicht nachahmen, wie er mich tadeln wird«. Dank dieses Distichons wird übrigens noch ein weiterer Vergleich mit einer antiken Berühmtheit gezogen, die diesmal den Schöpfer des Erasmus-Herkules gebührend hervorheben soll: Holbein wird zum neuen Zeuxis, zum neuen Apollodoros geadelt.<sup>60</sup>

Sehr unterschiedlich ist die innere Kohärenz der Komposition des »Erasmus mit dem Renaissance-Pilaster« beurteilt worden. So betonte etwa Paul Ganz 1950 die »... genrehafte Schilderung des großen Gelehrten in seiner Studierstube.« Das Bild gebe »... die Atmosphäre wieder, die Stille des Arbeitsraumes, in dem er seinen Studien oblag und seine Bücher, infolge seiner körperlichen Konstitution, stehend schrieb.«<sup>61</sup> Doch wie eine ganze Reihe weiterer Autoren hatte Ganz selbst 1912 noch die seiner Meinung nach unzureichende räumliche Vereinheitlichung des Bildes moniert: »Die Lösung des Raumproblems ist hier noch nicht gelungen; denn wenn auch die harmonische Farbenstimmung die fehlende Raumvertiefung mildert, so stehen die einzelnen Teile doch zu unvermittelt, störend, nebeneinander.«<sup>62</sup>

Erst vergleichsweise spät erkannte man in der kompositen Gestaltungsweise des Bildes, die vor allem an der – perspektivischer Logik unzugänglichen – Raumdarstellung ablesbar wird, ein absichtsvoll eingesetztes Verweissystem, das um die Person des Dargestellten kreist. Die konkrete Auflösung dieses Verweissystems indes ist bis heute problematisch geblieben. In der Gegenüberstellung von italienischem Renaissancepilaster und »niederländischem« Bücherstilleben hatte Hans Reinhardt erstmals eine gezielte Hommage an Erasmus gesehen.<sup>63</sup> Auch Oskar Bätschmann und Pascal Griener erkannten in der bewußt unperspektivischen Hintergrundgestaltung Holbeins offenkundiges Interesse, »... die symbolischen Gegenstände ihrer Bedeutung nach anzuordnen. Der Pilaster links ist nach Vitruvs Kanon gestaltet und setzt antikes und moder-

nes Dekor gegeneinander. Der Vorhang, eine flache grüne Kulisse, gegen welche die Silhouette des Porträtierten gezeichnet ist, wird eingesetzt für eine Strategie, wie Holbein sie auch bei den »Gesandten« verwendet: Die vom Vorhang halbverdeckten Gegenstände liefern den Schlüssel zum Verständnis des Bildes.<sup>64</sup> Auf der Suche nach eben diesem »Schlüssel zum Verständnis des Bildes« ist das Erasmus-Bildnis »mit dem Renaissancepilaster« komplexen ikonologischen Deutungsversuchen unterzogen worden, hinter deren Gelehrsamkeit das Gemälde tendenziell aber zu verschwinden droht.

So rekonstruierte Wilhelm Heckscher ein von Erasmus selbst entwickeltes Emblem *avant la lettre*, bei dem das 1523 datierte Bildnis als *pictura*, die Inschriften auf den dargestellten Büchern als *inscriptio*, Erasmus' Brief vom 4. September 1524 an Warham und die »Herkulischen Taten« in den »Adagia« aber als *subscriptio* fungieren sollten. Daher seien die »HPAKLEIOI ΠΟΝΟΙ«, die Taten des Herkules, der eigentliche Titel dieses Porträts. Es vertrete vor allem das »erasmische« Ideal der »tranquillitas«, der Gelassenheit, die den Gelehrten von den Wirrnissen der Welt unberührt läßt. Die von ihm postulierte Vielschichtigkeit der Bildaussage machte Heckscher nicht zuletzt mit einem Index deutlich, den er seinem Artikel anhängte und in dem er jene 80 (!) »elements« auflistete, »... which constitute the program of our portrait and which play, through their absence or presence, a major or minor part in it.«<sup>65</sup> Wie Heckscher indes selbst einräumte, wurde dieses Konzept einer emblematischen Sinnvermittlung durch den mit Erasmus befreundeten Andrea Alciati (1492–1550)<sup>66</sup> erst just zur Zeit der Entstehung des Erasmus-Porträts entwickelt und überhaupt erst im Jahre 1531 in seinem »Emblematum liber« publiziert und damit einer weiteren Öffentlichkeit vorgestellt.<sup>67</sup> An eben diesem Punkt sollte denn auch die nachfolgende Kritik an Heckschers emblematischer Lesart des Erasmus »mit dem Renaissance-Pilaster« zurecht den größten Anstoß nehmen, ist doch selbst die genaue Chronologie der Entwicklung der Emblem-Vorstellungen im Kreis um Alciati alles andere als deutlich.<sup>68</sup> Doch abgesehen davon ist die Annahme einer Sinnstiftung in der absichtsvollen Verbindung eines Bildnisses, eines einzelnen »Adagiums« und eines bestimmten Briefes allzu konstruiert, um letztlich überzeugen zu können, finden sich die in Sentenz und Brieftext vorkommenden Gedanken doch vielfältig auch an anderen Stellen von Erasmus' literarischem Werk.

Eine »verdichtete« Wiedergabe von Erasmus' Programm christlicher Philosophie glaubte Jürgen Müller im Erasmus-Porträt in Privatbesitz erkennen zu können.<sup>69</sup> Im Mittelpunkt seiner Interpretation stand die sirenenartige Darstellung auf dem Pfeilerkapitel, die bis dahin außerordentlich unterschiedlich gedeutet worden war. Hatte Heckscher in ihr eine mögliche dionysische Bedeutungsebene gesehen, die daher auf die »... magic and restorative powers of vine«, zugleich auf die Liebe zur Antike, verweisen könnte,<sup>70</sup> machte Jaynie Anderson darauf aufmerksam, wie schillernd-vielschichtig die Bedeutung der Sirene sein konnte: Bereits im Jahre 1517 verglich der Humanist Johann Reuchlin (1454/55–1522)<sup>71</sup> Erasmus' Eloquenz mit der einer »dulcis Siren«, einer süß-klingenden Sirene.<sup>72</sup> Doch deren Darstellung könne hier auch als Hinweis auf Holbein verstanden werden, dessen Bildniskunst den Betrachter sirenen gleich ebenso überzeuge wie Erasmus seine Leser. Angesichts von Erasmus' eigener Interpretation der Sirene in den »Adagia« könne diese schließlich auch als Symbol der Freundschaft, hier zwischen Erasmus und Warham, verstanden werden.<sup>73</sup>

Müller öffnete das Interpretationsfeld noch weiter; für ihn reichte »... die Bedeutung der Sirene (grundsätzlich) vom Todessymbol bis zum

Sinnbild der Voluptas, von der Eloquenz bis zur Häresie.«<sup>74</sup> Dennoch versuchte er im konkreten Falle des Erasmus-Porträts, die Deutungsvielfalt unter Betrachtung der spezifischen biographischen Situation des Dargestellten in den frühen 1520er Jahren – ein Vorgehen, das er bei früheren Deutungsversuchen kritisiert hatte – wieder einzuschränken:

»Als ein... Odysseus, der nicht dem Gesang der lutherischen Sirenen folgt, wird Erasmus auf dem von Holbein gemalten Bildnis stilisiert. Die zweite Bedeutung, die meines Erachtens für das Sirenen-Motiv im Erasmusbildnis in Betracht gezogen werden muß, bezieht sich auf Erasmus als spezifisch christlichen Gelehrten, für den die Sirenen den verführerischen Gesang oder Lockruf bedeutet, der von der Schönheit der antiken Literatur und Philosophie ausgeht... Dem klassisch-antiken Gesang der Sirene wird in Holbeins Erasmusbildnis implizit das Ideal einer christlich-biblischen Rhetorik gegenübergestellt, die sowohl die Verstellungskünste eines Odysseus wie auch eines Paulus für sich geltend machen kann.«<sup>75</sup>

Wie immer man dieser Interpretation gegenübersteht – sie ist letztlich weder verifizierbar noch falsifizierbar –,<sup>76</sup> es erscheint in jedem Falle problematisch, die Bilddeutung exklusiv auf ein einzelnes, wenn auch prominent in Szene gesetztes Bilddetail zu stützen.

Dieses Problem umschifft der Deutungsversuch der Ikonographie des Erasmus-Porträts »mit dem Renaissancepilaster«, den Matthias Winner jüngst vorgelegt hat,<sup>77</sup> versucht er doch, die den Dargestellten umgebenden Einzelmotive in eine Gesamtinterpretation einzubinden. Grundlegend ist auch für Winner der doppelte Vergleich von Erasmus-Herkules und Holbein-Zeuxis/Apollodoros. So wird der Doppelpilaster links zum Hinweis auf die »Säulen des Herkules«, die Erasmus selbst in seinen »Adagia« als Sinnbilder der Grenzen menschlicher Tätigkeit interpretiert hatte,<sup>78</sup> und damit als Grabstele für den großen Humanisten gedeutet. Hierauf weist laut Winner der Umstand, daß (entgegen der von Holbein als Vorlage benutzten Vitruv-Illustration)<sup>79</sup> die dem Akanthus des Kompositkapitells entwachsende Frauenfigur geflügelt dargestellt ist: Hatte Vitruv zufolge der antike Bildhauer Kallimachos die Anregung für seine Gestaltung des – dem kompositen nahverwandten – korinthischen Kapitells in einer von Akanthus umrankten Grabstele gefunden, so verwies die geflügelte Frauenfigur in platonischem Sinne auf die Seele des Menschen, die diesen über die Begrenzungen seines Erdenlebens hinausträgt.

Den »Säulen des Herkules« gegenüber befindet sich die »tabella«, das unauffällig-auffällig ins Bild gesetzte Bücherregal. Dieses wollte Winner als Anspielung auf ein Epigramm Martials interpretieren, in dem der antike Dichter über das von einem nicht näher genannten Künstler gemalte Porträt eines Freundes sagt, es wäre das schönste Gemälde auf Erden (»tabella in terra«), wäre der Künstler imstande gewesen, auch Charakter und Seele des Dargestellten wiederzugeben.<sup>80</sup> Genau dies, so Winner weiter, habe Holbein mit der Darstellung der lichtdurchströmten Glasflasche getan, an die daher auch prominent das Buch mit der Künstler-Signatur gelehnt sei. Das Glasgefäß sei nicht nur als Sinnbild des sterblichen Körpers des Erasmus als »omnium virtutum vas« (Gefäß aller Tugenden) zu verstehen, es stehe sinnbildlich für die eigentlich unsichtbare Seele des Porträtierten. Auf diese Weise übertrumpfe Holbein selbst die berühmtesten antiken Maler, denen laut Martial gerade diese Fähigkeit abgegangen sei. Auch sei die latinisierte Form des ausgeschriebenen Vornamens »Ioannes« nicht allein dem Versmaß des Distichons geschuldet, sondern eine bewußte Anspielung auf Erasmus' im Jahre 1523 veröffentlichten Kommentar zum Johannes-Evangelium. Hierin wird nicht nur die Gleichsetzung Gottes mit dem Wort nach dem Evangelisten



123 Unbekannter Künstler des 16. Jahrhunderts, Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Rotterdam, Erasmiaans Gymnasium

Johannes erläutert, sondern zugleich die Rolle Johannes des Täufers, der das Licht zu den Menschen bringt:

»Just as John the Baptist was sent by God to bear witness to the light, so the painter self-identified as Johannes should be understood as a witness to the light; it is through light (*lumen*) that the people and things of his paintings – possessing no actual bodily substance of their own – are brought to life.«<sup>81</sup>

Da Holbein in seinem Bildnis an keinem anderen Bildgegenstand die Wirkung des Lichtes überwältigender zur Darstellung gebracht habe als just an der Glasflasche, sei auch deren hohler Fuß als Anspielung auf den Künstler, diesmal auf seinen Familiennamen, zu verstehen. Zwischen der Pfeileranlage links und dem Buchregal mit der Flasche rechts spannt sich, das Haupt des Erasmus hinterfangend, der Vorhang. Nach Winners Auffassung enthüllt er nicht nur die Seele des Gelehrten, er setzt zugleich auch Holbein mit Parrhasius gleich, der, wie Plinius berichtet, selbst seinen großen Rivalen Zeuxis mit einem augentäuschend gemalten Vorhang gefoppt hatte.<sup>82</sup>

Es ist sicherlich kein Zufall, daß gerade das Erasmus-Porträt »mit dem Renaissancepilaster« so viele (einander zum Teil auch widersprechende) Ausdeutungen erfahren hat. Der enorme Fundus der Schriften des Erasmus bzw. das noch viel umfangreichere Korpus der von Erasmus benutzten Werke stellt ein schier unerschöpfliches Reservoir möglicher Lesarten einzelner Bilddetails zur Verfügung. Einer konkreten Überprüfung auf ihre tatsächliche Verfügbarkeit durch den Künstler sind diese Verweise jedoch weitgehend entzogen. Dies wird spätestens dann deutlich, wenn man einzelne Motive in anderen Bildern bzw. Bildnissen Holbeins erneut antrifft und in ihrem dortigen Kontext auf ihre Bedeutung befragt.

Erscheint es durchaus plausibel, daß Holbein an dem Vorhangmotiv Gefallen gefunden hat, das ihn mit dem antiken Künstler Parrhasios gleichsetzt, und daß er es deshalb auch in seinem 1527 entstandenen Bildnis von Sir Henry Guildford einsetzt (*Tafel 68*), wird es schon sehr viel schwieriger, die Frage nach der Bedeutung von Pfeiler und Säule im Bildnis der Lady Guildford zu beantworten (*Tafel 69*).<sup>83</sup> Daß letzteres in formaler Hinsicht eng an das Erasmus-Bildnis anschließt, ist unübersehbar, doch stellt die Säule auch hier eine Anspielung auf eine Grabstele dar? Die geflügelte »Seele« hat auf dem Säulenkapitell einer Art Medusenhaupt Platz gemacht, dessen Interpretation gleichfalls umstritten ist.<sup>84</sup> Gänzlich offen bleibt übrigens bei den beiden Guildford-Bildnissen schließlich die Bedeutung der Ranke – als hybride Mischung zwischen Wein und Feige –, die beide Figuren hinterfängt. Was im Hintergrund einer Abendmahlsdarstellung (*Tafel 57*) unmittelbar verständlich ist, was man bei einem Madonnenbild (*Tafel 61*) noch mühelos erklären kann, ist bei den Guildford-Porträts doch wohl zum bloß dekorativen Versatzstück geworden, das auch in anderen Bildnissen (*Tafel 72*) in gleicher Funktion wieder auftaucht.<sup>85</sup>

Wie unbefangen schon Holbeins Zeitgenossen mit dieser Frage umgegangen sind, demonstriert ein zeitgenössischer Kopist: Er verwandelte das Erasmus-Bildnis »mit dem Renaissancepilaster« unter Einbeziehung von Motiven aus Dürers Meisterstich des »Hieronymus im Gehäuse« von 1514 völlig unmißverständlich in einen Erasmus als Hieronymus (*Abb. 123*),<sup>86</sup> gab er dem Dargestellten doch das übliche Attribut des »Hieronymus im Gehäuse« – den Totenschädel – bei.<sup>87</sup> Dieser liegt prominent auf dem Sims eines Fensters, das an die Stelle des Pilasters getreten ist; neben dem Schädel steht in einer Vase ein gleichfalls auf die Vergänglichkeit aller Dinge anspielender Blumenstrauß. Das Bücherregal rechts hinter dem Gelehrten ist beibehalten, ebenso das Buch, auf das er seine Hände stützt. Kennzeichnenderweise sind die Schließen des Buches nun geschlossen, auch wenn es immer noch dem Betrachter zugewandt auf der nun zum Arbeitstisch verwandelten Fläche vor Erasmus liegt. Denn um Erasmus handelt es sich, aller Entlehnung aus der Hieronymus-Ikonographie ungeachtet, hier immer noch: Dies beweist die prominente Namensnennung in der Inschrift oberhalb der Figur, dies verdeutlicht ferner die grundsätzliche Übereinstimmung mit dessen Bildnis »mit dem Renaissancepilaster«.

## Die Bildnisse des schreibenden Erasmus

Wirkt das Erasmus-Bildnis »mit dem Renaissancepilaster« betont denkmalhaft,<sup>88</sup> so vermitteln die beiden Fassungen des schreibenden Erasmus einen ausgesprochen intimen Eindruck, wird der Gelehrte doch scheinbar zufällig – tatsächlich natürlich höchst absichtsvoll – bei der Arbeit gezeigt.<sup>89</sup>

Die beiden Gemälde, das eine im Baseler Kunstmuseum (*Tafel 27*),<sup>90</sup> das andere im Pariser Louvre (*Tafel 28*),<sup>91</sup> wirken auf den ersten Blick fast gleich, doch bei näherem Hinsehen zeigt sich, daß beide Darstellungen ihren Gegenstand durchaus selbständig behandeln. Unterschiedlich sind bereits Bildträger und Bildmaße: Während die Baseler Fassung auf einem auf Holz aufgezogenen Papierbogen ausgeführt ist und 37 x 30,5 cm mißt, betragen die Maße des Lindenholz-Bildträgers in Paris 42 x 32 cm. Beide Male ist Erasmus in strengem Profil nach links gewandt dargestellt. Er steht an seinem Schreibpult, auf das er zwei Bücher so übereinandergelegt hat, daß ihm das obere als Schreibunterlage dient. Der darauflie-

gende Papierbogen ist an den Rändern dergestalt gefaltet, daß der Satzspiegel allseits von breiten Korrekturrändern umgeben ist. Drei Zeilen hat Erasmus bereits geschrieben, die jedoch nur auf der Baseler Darstellung so gut erhalten geblieben sind, daß man sie lesen kann: »In Euangelium Marci paraphras[is] per/Erasmum Roterdamu[m] Auct[o]r[em]/Cunctis mortalibus ins[itum est, ut felicitatem expetant]« Selbst dort, wo die Schrift unleserlich geworden oder durch die Hand des Schreibenden verdeckt ist, kann der Wortlaut unschwer ergänzt werden, entspricht er doch dem des Titelblattes von Erasmus' schon erwähntem Kommentar des Markus-Evangeliums, der im Jahre 1524 bei Johannes Froben in Basel verlegt wurde.<sup>92</sup>

Der Gelehrte ist bei der Niederschrift seines Textes in beiden Gemälden höchst konzentriert wiedergegeben. Der Kopf ist nur unmerklich geneigt, doch sein Blick auf das Papier gerichtet. Die Rechte führt die Rohrfeder, die Linke hält den Papierbogen fest. Zwischen beiden Gemälden bestehen allerdings subtile Unterschiede im Grad der Kopfneigung und der Anwinkelung der Arme, in der Stellung der Hände zueinander, der Position der Finger, der Art, wie die Feder gehalten wird, schließlich in der Anzahl und der Gestaltung der Ringe, die der Linken aufgesteckt sind. Unterschiedlich ist ferner die Farbe der Kleidung, auch wenn die Art der von ihm getragenen Kleidungsstücke auf beiden Bildern gleich ist und mit der des zuvor behandelten Porträts »mit dem Renaissancepila-ster« (Tafel 35) übereinstimmt.<sup>93</sup> Im Baseler Bild trägt Erasmus einen Rock aus brauner, gewässerter Seide, der an den Ärmeln mit hellgrauem Pelz gefüttert ist, darüber einen dunkelgrauen, samtig-glänzenden Schulterkragen und einen bläulich-grauen Mantel mit schwarzem Revers. Im Pariser Gemälde sind all diese Kleidungsstücke in feierlichem Schwarz gehalten, nur das Ärmelfutter des Rocks ist dunkelgrau. Das Haupt bedeckt in beiden Fällen ein schwarzes Barett, dessen seitliche Ränder über die Ohren heruntergeklappt sind.

Der auffälligste Unterschied – neben der jeweils anderen Farbe der Kleidung – besteht zwischen beiden Bildern in der Gestaltung des Hintergrundes: Während er in Basel einheitlich dunkelgrün ist und damit vollkommen undefiniert bleibt, wird er in Paris als holzvertäfelte, größtenteils durch einen kostbaren Wirkteppich verhängte, bildparallel verlaufende Rückwand jenes Raumes bestimmt, in dem der Gelehrte sich aufhält. Da Erasmus in der Louvre-Fassung fast ganz schwarz gekleidet ist und auch der Wandteppich dunkelgründig ist (die kleinteiligen floralen und stilisierten Tiermotive sind in nur unwesentlich helleren Tönen gehalten),<sup>94</sup> treten die warmfarbenen Inkarnatpartien und das weiße Papier wirkungsvoll hervor. Das Baseler Bild wirkt in dieser Hinsicht nicht nur im Ton kühler, sondern auch in der Darstellung des Schreibenden distanzierter. Dieser Eindruck wird fraglos noch dadurch unterstrichen, daß der Abstand zwischen Gesicht und Händen deutlich größer ist als in der Louvre-Tafel, wo zusätzlich die etwas stärkere Kopfneigung zum Eindruck der Konzentration und zur Intimität der Szene beiträgt.<sup>95</sup>

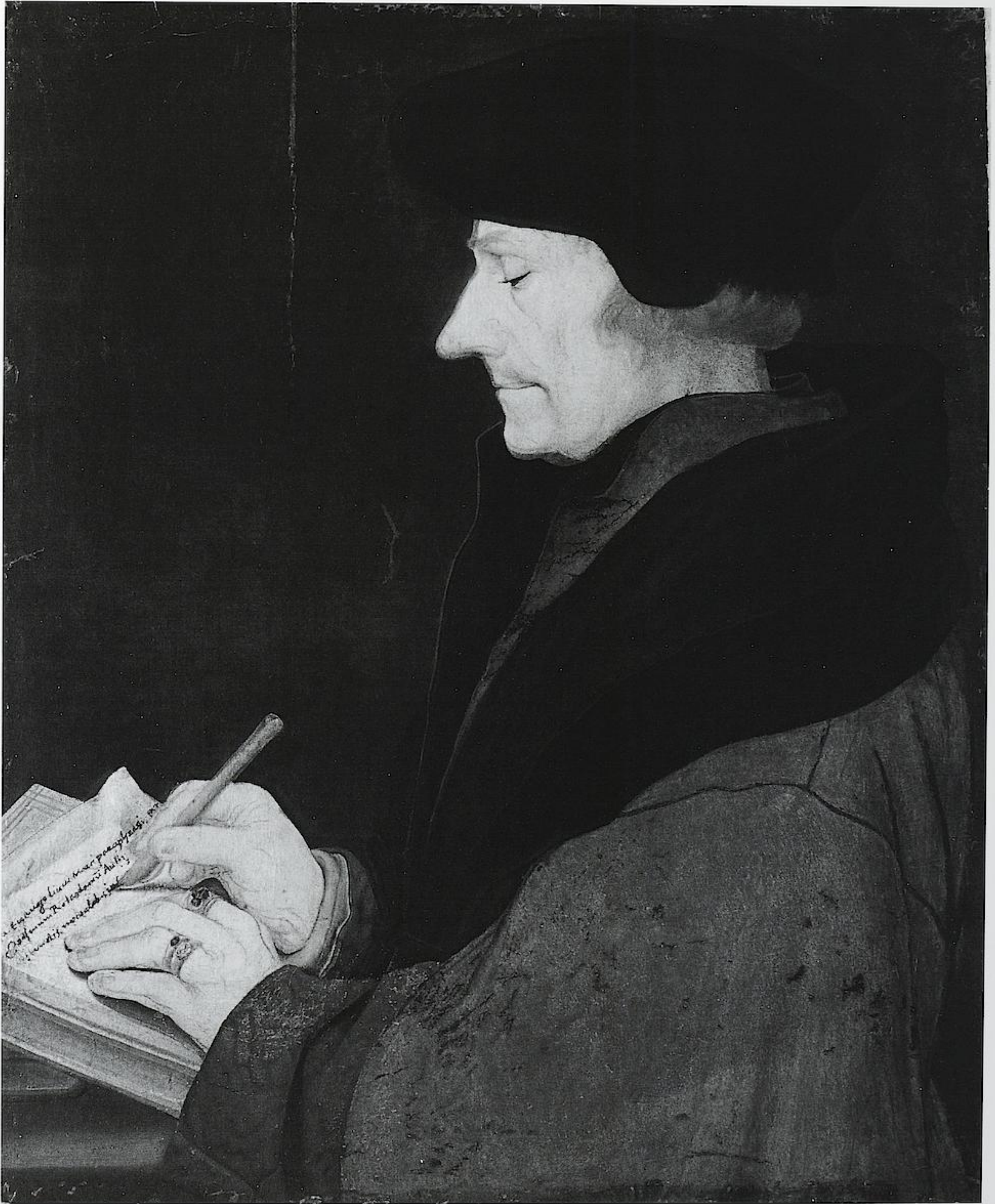
Wie bereits erwähnt, gibt es für die schreibende Rechte des Gelehrten eine freie Vorstudie (Abb. 119); das Blatt im Cabinet des Dessins des Louvre zeigt sie allerdings fast frontal, nicht in der ausgeprägten Seitenansicht wie in den ausgeführten Gemälden. Diese sind beide unterzeichnet, und bei beiden läßt sich im Infrarot- wie im Röntgenbefund die allmähliche Ausformulierung der Bildidee bis in den Malprozeß hinein verfolgen. Die Unterzeichnung ist wegen der vorherrschend dunklen Farben allerdings jeweils nur ausschnitthaft zu erfassen; sie bleibt im wesentlichen auf die Inkarnatpartien beschränkt; beim Baseler Bild gibt auch das bläuliche Grau des Mantels die Unterzeichnung preis. Bei bei-

den Gemälden ist diese wohl mit Pinsel und einem flüssigen Zeichenmedium ausgeführt.

In Basel markieren knappe Linienzüge die Konturen von Auge, Tränensack, Nase (hier gibt gar zwei konkurrierende Konturen) und Nasenflügel, Lippenspalt, Kinnkontur und Wangenfalte, ferner die unter dem Barett auf Ohrhöhe hervorquellenden Haare (Abb. 124–125). Bei den Händen sind die einzelnen Finger in ihrer jeweiligen Stellung, die Fingernägel und z. T. die Fingergelenke markiert. Bei der schreibenden Hand sind ferner Handballen und Handgelenk in mehreren, einander korrigierenden Linienzügen angegeben, ebenso der Kontur des Schreibwerkzeugs (Abb. 126). Die erste Farbausführung folgte im Gesicht des Erasmus weitgehend diesen Vorgaben, im Falle der Nase den Angaben der zweiten, jene etwas vergrößernden Unterzeichnung. Am Kinn griff die erste Farb-anlage von vornherein weiter aus. Der in der Unterzeichnung anscheinend nach unten weisende Lippenspalt wurde nun freundlicher gestaltet, nämlich leicht nach oben gerichtet. Auch bei der rechten Hand des Erasmus folgte die Malerei meist den Vorgaben der Unterzeichnung, allein der Handballen und das Handgelenk wurden gegenüber der Unterzeichnung verbreitert. Bei seiner Linken wurde im Vergleich zur Unterzeichnung der Handrücken verbreitert, ebenso Mittel-, Ring- und kleiner Finger verlängert und der kleine Finger zusätzlich verbreitert. Auf das Gesicht wurde während des Malprozesses besondere Sorgfalt verwandt: Hier finden sich eigentliche *Pentimenti*, die den Kontur der Stirn, des Nasenrückens, der Nasenspitze, der Oberlippe und des Doppelkinns nochmals nach außen verlegten und die Abmessungen des Kopfes damit vergrößerten. Denselben Zweck diente während des Malvorgangs offenbar auch die Vergrößerung des Barett, dessen Oberkante um etwa einen Zentimeter nach oben verlegt worden ist.<sup>96</sup>

Auch wenn die Unterzeichnung des Gemäldes im Louvre technisch mit der in Basel übereinstimmt, in ihrer handschriftlichen Ausführung ist sie erkennbar summarischer (Abb. 127).<sup>97</sup> Bei den Händen sind die Formangaben rasch notiert (Abb. 129); die Finger werden nur locker umfahren, nicht aber genauer definiert, so daß es teilweise bereits zu ersten Selbstkorrekturen während des Zeichnens kommt, die sich dann in der Farbausführung des Bildes fortsetzen. Besonders ausgeprägt ist die Veränderung der Außenkontur der schreibenden Rechten: In der Unterzeichnung noch markant nach unten gerichtet, wurde sie in der Malerei angehoben. Auch der Stift ist in der Farbfassung in seiner Ausrichtung, vor allem aber seiner Länge verändert worden. Ähnlich wie beim Baseler Bild ist in Paris die Unterzeichnung im Gesicht vor allem an der Profillinie der Nase und des Doppelkinns gut zu erkennen, wurde in diesen Partien der Kontur doch in Farbe deutlich nach außen verlegt (Abb. 128). Klar erkennbar sind ferner die Formangaben für Auge, Nasenflügel, Wangenfalten, Mund und Halsansatz sowie für die Haarlocke, die unter der Kappe hervortritt. Erst während der Farbausführung wurde das Barett über dem Hinterkopf markant vergrößert (Abb. 130).<sup>98</sup>

Beide Gemäldefassungen des schreibenden Erasmus zeigen also die Spuren eines kreativen Schaffensprozesses. Doch in welchem Verhältnis stehen sie zueinander? Wie so oft in der Holbein-Forschung war es Alfred Woltmann, dem auch in diesem Falle an beiden Bildern wesentliche Beobachtungen gelangen.<sup>99</sup> Zum einen erkannte er den Zusammenhang des Textes, an dem Erasmus im Baseler Gemälde schreibt, mit dem Ende 1523 vollendeten Markus-Kommentar<sup>100</sup> und datierte daher beide Bilder ins Jahr 1523. Hierin ist ihm die gesamte Forschung bis heute weitestgehend gefolgt.<sup>101</sup> Eine im Juli 1991 vom Restaurator des Baseler Kunstmuseums, Peter Berkes, durchgeführte Untersuchung des Bildes ergab aller-



124 Hans Holbein d.J., Bildnis des schreibenden Erasmus, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

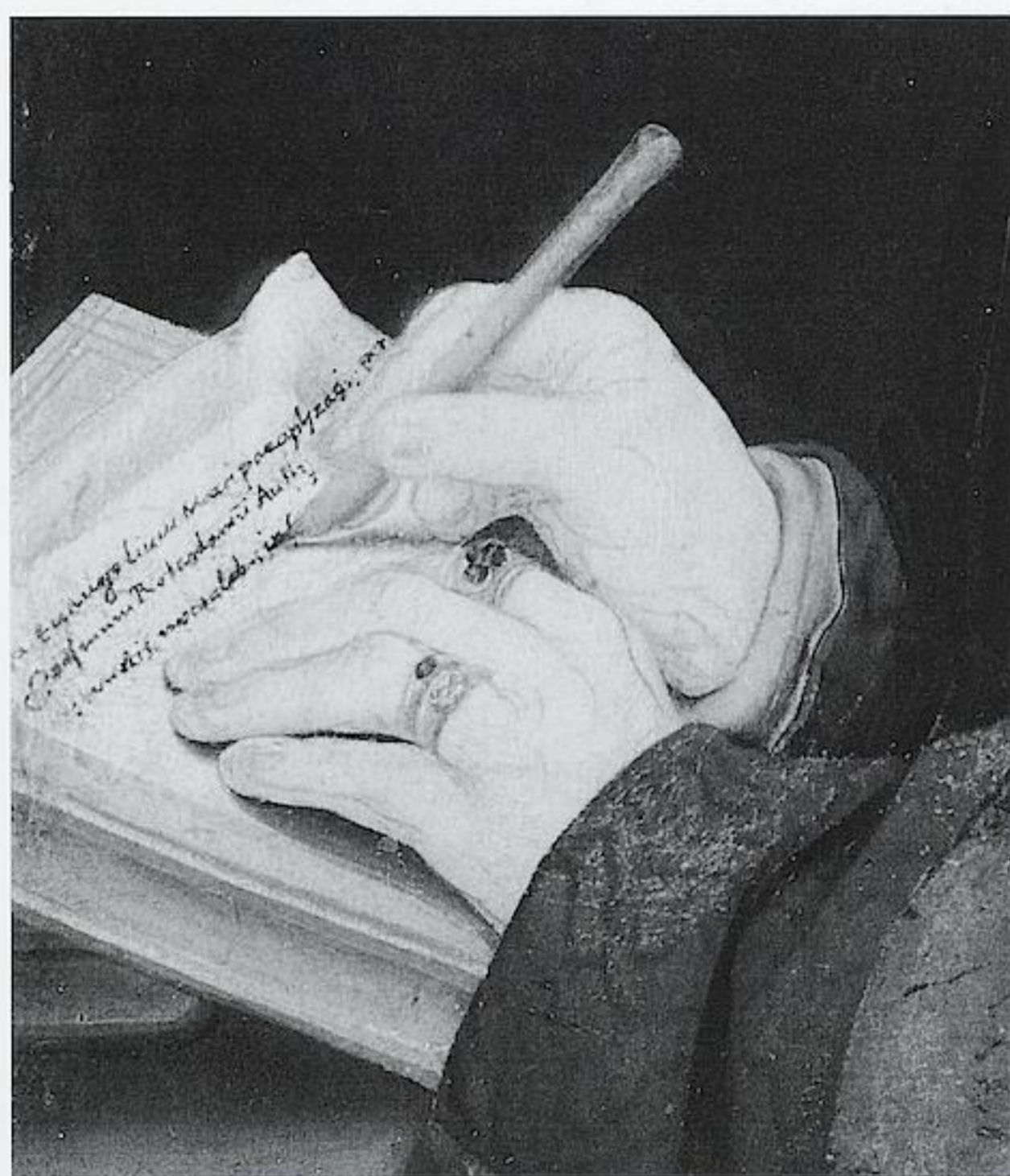


dings, daß die schwarze Farbe der Inschrift erst aufgetragen wurde, als die Originalmalerei bereits ein eigenes Craquelé ausgebildet hatte. Zwar ist die Inschrift ihrerseits von hohem Alter, doch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht vom Maler des Bildnisses selbst.<sup>102</sup> Dieser Umstand könnte übrigens erklären, weshalb der Baseler Erasmus mit seiner Feder nicht etwa schreibend dargestellt ist, sondern sein Schreibwerkzeug – wie zu einer ersten Korrektur – im bereits geschriebenen Text neu anzusetzen scheint.<sup>103</sup> Die Datierung beider Gemäldeversionen stellt diese maltechnische Beobachtung an der Inschrift jedoch nicht grundsätzlich in Frage; allein die enge Verwandtschaft mit dem 1523 datierten Erasmus »mit dem Renaissancepilaster« spricht für die traditionelle zeitliche Ansetzung auch der Bilder in Basel und Paris. Diese wird zusätzlich noch durch die Tatsache bekräftigt, daß eine der schon mehrfach genannten Zeichnungen im Pariser Cabinet des Dessins Handstudien für alle drei genannten Bildnisse vereint (Abb. 118–119). Da die schreibende Rechte offensichtlich erst nach den Studien für die Hände des Erasmus »mit dem Renaissancepilaster« ausgeführt worden ist,<sup>104</sup> deutet dies sogar auf eine konkrete zeitliche Abfolge hin.<sup>105</sup>

Angesichts der Herkunft der Baseler Fassung aus dem Amerbach-Kabinett vermutete Woltmann, daß das »... mit höchster Feinheit« auf Holz gemalte Bildnis in Paris für einen Förderer des Erasmus in England bestimmt gewesen sei, während er die Baseler Ausführung »... nur als Studie auf Papier« und in Vorbereitung der Pariser Fassung gemalt ansah.<sup>106</sup> Während er in der Papierversion ein Geschenk des Erasmus an Bonifacius Amerbach erkennen wollte, erwog er die Möglichkeit, das Tafelbild sei für Thomas More bestimmt gewesen.<sup>107</sup> Die Annahme, das Baseler Bildnis des schreibenden Erasmus sei für den damals in Avignon Jura studierenden Amerbach bestimmt gewesen, stellte erstmals Heinrich Alfred Schmid aus chronologischen Gründen in Frage. Er dachte an einen französischen Empfänger, mutmaßlich König Franz I.,<sup>108</sup> – eine Möglichkeit, die jüngst auch von Stephanie Buck nochmals erörtert worden ist:

»Der Bildträger Papier spricht dafür, daß es wirklich das Basler Erasmus-Bildnis war, welches er als Probestück seiner Kunst übergeben wollte; zudem zeigt es Erasmus wie er die Paraphrase zum Markus-Evangelium schreibt, so daß Franz I. als Empfänger besonders nahe liegt. Möglich ist jedoch auch, daß das Basler Exemplar als Modell für weitere Erasmus-Porträts in Holbeins Werkstatt verblieb und daß das heute verlorene, nach Frankreich gebrachte Bildnis für einen Kollegen des Erasmus... gedacht war.«<sup>109</sup>

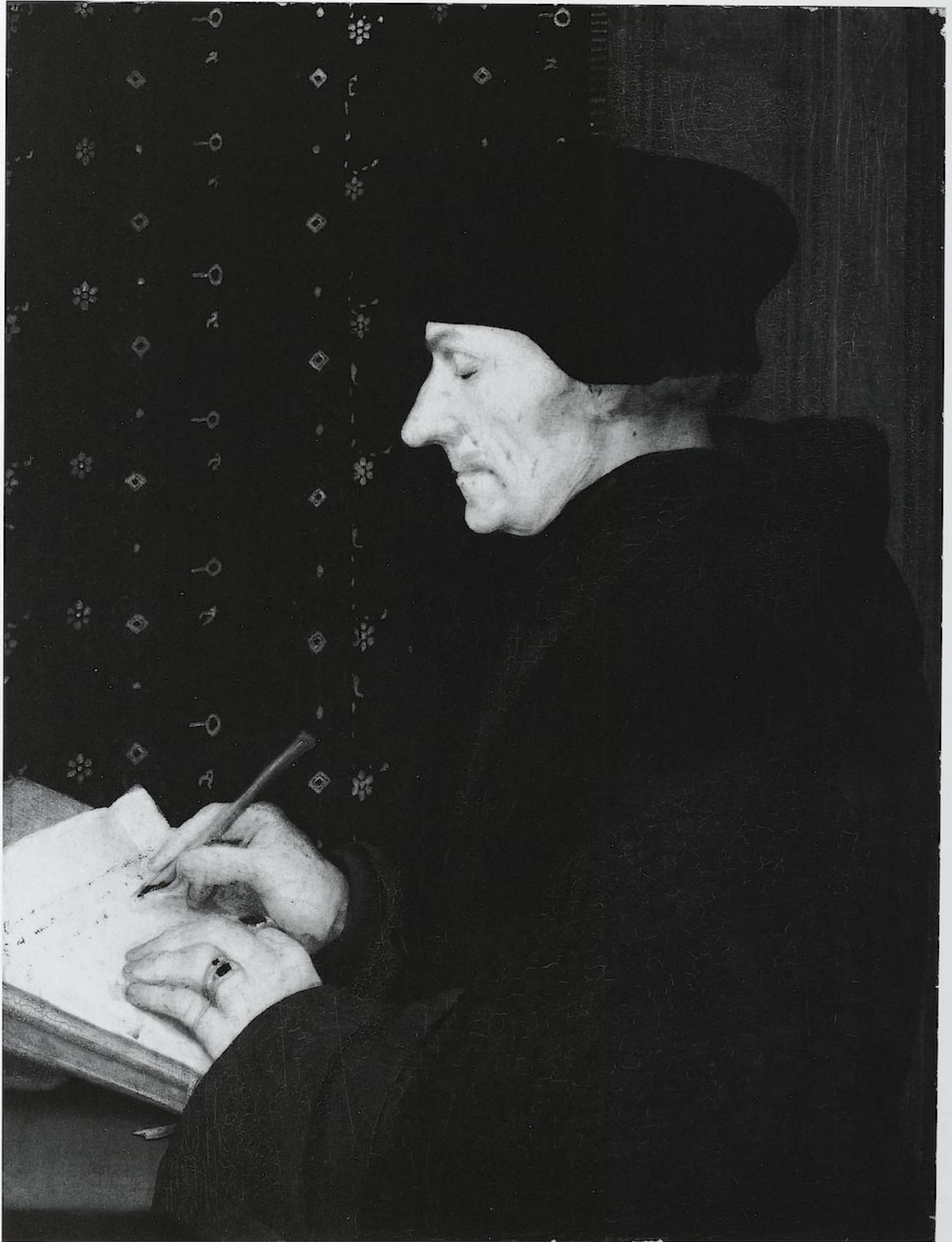
Sicher ist, daß Amerbach 1524 definitiv nicht der Empfänger der im Baseler Kunstmuseum bewahrten Version des schreibenden Erasmus war. Denn wie Alfred Hartmann zeigen konnte, erwarb der Rechtsgelehrte dieses Bild erst im Jahre 1542, und zwar direkt von Holbeins Frau, zunächst für die Erasmus-Stiftung, dann aber für seine eigene Sammlung.<sup>110</sup> Aus dem Umstand, daß die Papierfassung der Komposition also nie die Holbein-Werkstatt verlassen haben dürfte, zog Erwin Treu den widersprüchlich-scurrilen Schluß: »Entweder war es ihm besonders wert, oder aber er empfand es als noch nicht ganz vollendet.«<sup>111</sup> Unausgesprochen beruht diese Einschätzung wohl auf der Vorstellung, es könne keine weiteren Fassungen der um 1523 entstandenen Erasmus-Bildnisse gegeben haben als die drei bis heute erhalten gebliebenen. Ein solche Annahme fordert logischerweise im nächsten Schritt die Frage heraus, welche der beiden Fassungen des schreibenden Erasmus denn nun der anderen vorausgehe bzw. welche die Vorlage für die andere, ja, auch für die vorhandenen druckgraphischen Varianten, abgegeben habe.



125 Hans Holbein d.J., Bildnis des schreibenden Erasmus, Kopf, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

126 Hans Holbein d.J., Bildnis des schreibenden Erasmus, Hände, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

So wurde etwa aus der andersartigen Hintergrundgestaltung des Holzschnitt-Bildnisses des Gelehrten (es zeigt diesen vor einem Brokatstoff) in Sebastian Münsters 1550 erstmals erschienener lateinischer Ausgabe der »Cosmographia Universalis« (Abb. 18) geschlossen, der grüne Hintergrund des Baseler Bildes sei nicht ursprünglich, sondern verdecke einen »gemusterten Teppichgrund« in der Art des Pariser Porträts.<sup>112</sup> Diese Annahme schien durch Münster selbst gedeckt, hatte dieser in seinem Begleittext zu der Illustration doch mitgeteilt, niemand anderes als



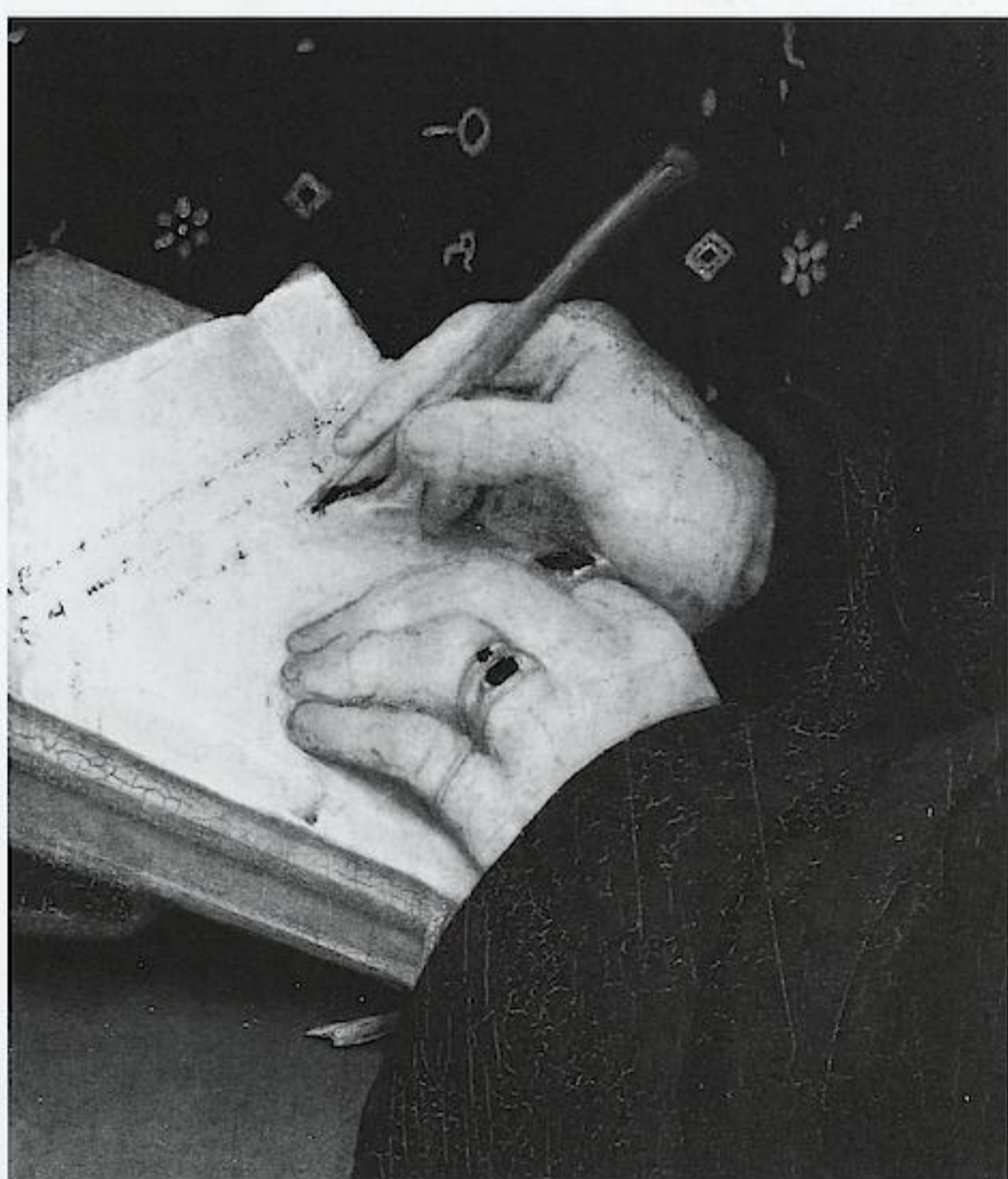
127 Hans Holbein d.J., Bildnis des schreibenden Erasmus, Infrarot-Befund, Paris, Musée du Louvre

182 *Holbeins Gemälde. Der Künstler als Tafelmaler in Basel, 1515–32*

Bonifacius Amerbach habe hierfür sein Gemälde als Vorlage zur Verfügung gestellt. Doch spätestens seitdem Treu die Ergebnisse der Röntgenuntersuchung des Baseler Bildes veröffentlicht hatte, war klar, daß dessen schlichter grüner Hintergrund original ist.<sup>113</sup> Warum nun der Holzschnitt von 1550 hiervon abweicht, läßt zwei mögliche Erklärungen zu: Entweder hat der Holzschnitzer das Bild um den Brokathintergrund ergänzt oder Amerbach besaß 1550 ein weiteres, heute verschollenes Bildnis des schreibenden Erasmus vor einem entsprechenden Brokatvorhang.<sup>114</sup> Hierfür könnte sprechen, daß zumindest dreißig Jahre später Basilius Amerbach von fünf Holbein-Bildnissen des Erasmus berichten konnte, die sich damals in Basel, wenn auch nicht notwendig alle im Amerbach-Kabinett, befanden.<sup>115</sup>

Vor diesem Hintergrund wird es nicht überraschen, daß die Frage der Einschätzung der jeweiligen Bildfassung in Basel und Paris ebenso umstritten ist wie die nach ihrem Binnenverhältnis: So wurde das Baseler Bildnis nicht nur als Studie für das Pariser Gemälde betrachtet,<sup>116</sup> sondern auch als selbständiges Werk,<sup>117</sup> als eine Vorstufe zu dem verschollenen, nur in Münsters Kosmographie überlieferten Porträt,<sup>118</sup> als Atelierwiederholung nach einer weiteren (verschollenen) Porträtdarstellung Holbeins,<sup>119</sup> als eigenhändige »Wiederholung«<sup>120</sup> oder als Werkstattkopie des Bildes im Louvre,<sup>121</sup> als »... gröbere und glattere, vielleicht von manierterter Hand überarbeitete Wiederholung des Louvre-Bildes«,<sup>122</sup> aber auch als von Holbein selbst »überarbeitete Atelierwiederholung«.<sup>123</sup>

Im Lichte der gemäldetechnologischen Befunde will es scheinen, als seien beide erhaltenen Fassungen des »Schreibenden Erasmus« unabhängig voneinander, aber unter Verwendung einer gemeinsamen Vorlage hergestellt worden. Es waren sicherlich nicht die einzigen Versionen, die Holbein von diesem in ganz Europa begehrten Porträt angefertigt hat.<sup>124</sup> Hierbei verdient die jeweilige Gestaltung der Unterzeichnung besondere Aufmerksamkeit: Die zwar sparsamen, aber präzisen zeichnerischen Vorgaben für die Gesichter weisen ein hohes Maß an Übereinstimmung auf, was die Vermutung nahelegt, daß ihnen eine gemeinsame Vorlage, mutmaßlich die Porträtaufnahme selbst, zugrunde liegt. Die Übereinstimmungen sind indes nicht so groß, daß man auf eine mechanische Übertragung ein und desselben Kartons schließen könnte, wie dies im späteren Werk Holbeins vielfach nachweisbar ist.<sup>125</sup> Entsprechendes gilt für die Darstellung der Hände des Gelehrten. Sie folgen offenbar der gleichen Vorlage, die hier indes unterschiedlich präzise in der Unterzeichnung umgesetzt ist – vergleichsweise genau beim Baseler Bild, recht summarisch in Paris.<sup>126</sup> In jedem Falle läßt sich jedoch beobachten, daß die einzelnen Motive jeweils versatzstückartig neu kombiniert worden sind. Dabei ist ein Detail von besonderem Interesse. Die Rechte des Humanistenfürsten weist im Louvre-Bild ein auffälliges Pentiment auf (Abb. 129):<sup>127</sup> Der äußere Kontur des Handrückens verlief in Unterzeichnung und erster Farbanlage sehr viel steiler als heute und stimmt darin mit der Baseler Bildnisversion (Tafel 27) überein. Bei dieser gibt es keine derartige Veränderung – doch eine solche ist hier auch nicht nötig, hat der Maler in dieser Gemäldfassung des schreibenden Erasmus dessen Körperhaltung doch so verändert, daß die steilere Handhaltung von vornherein überzeugt. Das im Louvre zu beobachtende Pentiment wird man also kaum als Indiz für eine Entstehung des Pariser nach dem Baseler Bild betrachten können. Es dürfte vielmehr den Notwendigkeiten des Neuarrangements der einzelnen Bildelemente bei einem etwas enger gefaßten Bildausschnitt geschuldet sein, der dem Gemälde im Louvre zugrundegelegt worden ist. Daher erscheint es müßig, die beiden erhalte-



128 Hans Holbein d. J., Bildnis des schreibenden Erasmus, Kopf, Infrarot-Befund, Paris, Musée du Louvre

129 Hans Holbein d. J., Bildnis des schreibenden Erasmus, Hände, Infrarot-Befund, Paris, Musée du Louvre

nen Fassungen des schreibenden Erasmus, die sicherlich beide eigenhändig sind, unter dem Gesichtspunkt von »Vorlage« und »Wiederholung« zu betrachten. Es sind offenkundig Varianten eines Gemäldes, dessen Auflage sehr viel größer gewesen sein muß, als der erhaltene Bestand zunächst erkennen läßt.

Auf die grundsätzliche Verwandtschaft der Darstellungen des schreibenden Erasmus – gleichgültig, ob von Massys, Holbein oder Dürer – mit der traditionellen Evangelisten- und Hieronymus-Ikonographie wurde



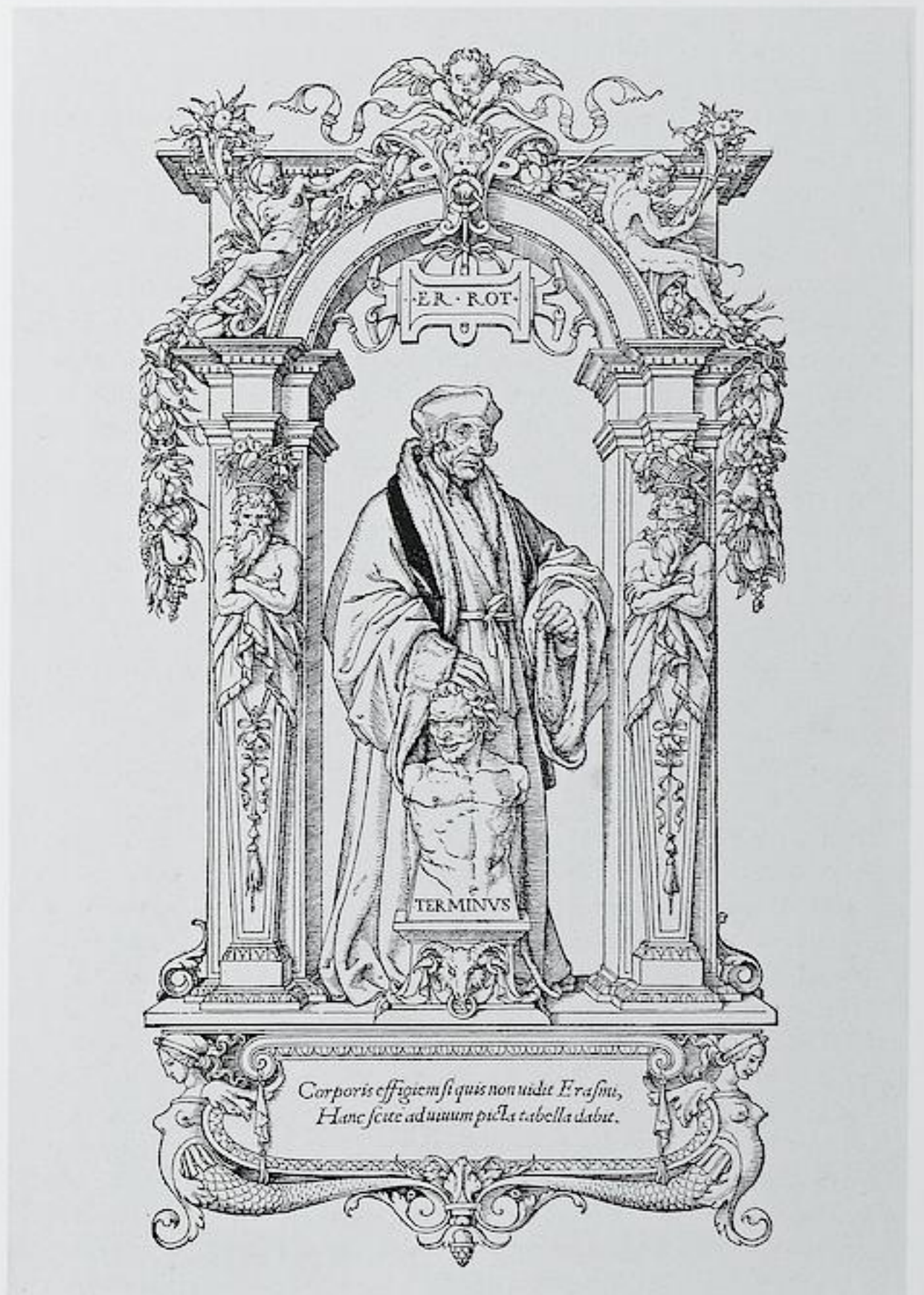
130 Hans Holbein d.J., Bildnis des schreibenden Erasmus, Röntgenaufnahme, Paris, Musée du Louvre

bereits hingewiesen.<sup>128</sup> War beim Erasmus-Bildnis »mit dem Renaissancepilaster« vor allem durch die »herkulische« Leistung des philologischen Schaffens, die die Buchinschrift feiert, die Beziehung zwischen dem Dargestellten und dem großen Kirchenvater hergestellt worden, so schuf Holbein die Verbindung zu diesem bei den Gemälden in Basel und Paris durch die Darstellung des mit der Niederschrift seiner theologischen Studien Beschäftigten.<sup>129</sup>

Mit seinen beiden Bildnistypen, dem schreibenden und dem »herkulischen« Erasmus, sollte Holbein das Bild des Humanistenfürsten für die Nachwelt ein für allemal festschreiben. Dabei erwies sich die weniger intime, sondern eher denkmalhafte Variante des im Dreiviertelprofil dargestellten Erasmus »mit dem Renaissancepilaster« als die quantitativ erfolgreichere, wie zahllose Kopien und Paraphrasen dokumentieren.<sup>130</sup> Holbein selbst kam auf diesen Bildnisentwurf zurück, als er um 1532 Erasmus »im Rund« (Tafel 78), d.h. als Kapselbild, zu malen hatte.<sup>131</sup> Erasmus-Bildnisse müssen aber auch einen erheblichen Teil der Produktion seiner Baseler Werkstatt nach dem Bildersturm von 1529 ausgemacht haben, als die Aufträge für traditionell altgläubige Werke endgültig ausblieben. Und so wie Quentin Massys' Bronzemedaille vielfach kopiert und nachgegossen worden ist, so dienten auch Holbeins Erasmus-Bildnisse des »herkulischen Typs« zahlreichen Künstlern an unterschiedlichen Orten quer durch Europa als Ausgangspunkt für eigene Bildnisfassungen.

Holbein selbst griff nicht nur mit dem noch vor seiner Abreise nach England 1532 entstandenen Erasmus »im Rund« auf seine Bildnisfas-

sung von 1523 zurück. Diese diente ihm auch als Ausgangspunkt für seinen Entwurf für den Holzschnitt des Erasmus »im Gehäuse« (Abb. 131), der vermutlich während seines kurzen Basel-Besuchs im Jahre 1538 in Auftrag gegeben und erstmals Ende 1540 in der Frobenschen Offizin verwendet wurde.<sup>132</sup> Dieses erst nach dem Tode des Erasmus entstandene Bildnis zeigt den Humanistenfürsten hinter der Büste des Terminus stehend. Er hat die Rechte auf dessen Haupt gelegt, während er mit der Linken auf ihn weist. Der Blick geht in Richtung des Betrachters aus dem Bild heraus. Erasmus steht in einem »Gehüs«, einer reichen Rahmenarchitektur. In der darunter angebrachten Kartusche ist das begleitende Distichon untergebracht: »Corporis effigiem si quis non uidit Erasmi, / Hanc scite ad uiuum picta tabella dabit« (Falls jemand die leibliche Erscheinung des Erasmus nicht gesehen hat, wird sie ihm das exakt nach dem Leben gemalte Bild zeigen). Der Wortlaut dieser Inschrift macht also nicht nur deutlich, daß Erasmus bereits verstorben ist (hierauf könnte auch seine Plazierung hinter der Büste des Grenzgottes hinweisen),<sup>133</sup> sie erfüllt zugleich exemplarisch die Erwartungen der Erasmus-Verehrer, über die sich der Dargestellte zu Lebzeiten in seinem anfangs zitierten Brief an Maillard noch lustig gemacht hatte.<sup>134</sup> Der Nachruhm des Erasmus beruht nicht allein auf seinen Schriften, er wird nicht zuletzt auch durch Holbeins Bildnisse bis in die Gegenwart vermittelt.<sup>135</sup>



131 Hans Holbein d.J., Erasmus »im Gehüs«, Holzschnitt













seinen Federstielen ein Stäbchen zu befestigen, und war nun überzeugt, er schreibe im Stile des Erasmus.« (vgl. ERASMUS VON ROTTERDAM, *Der Ciceronianer oder der beste Stil*, ein Dialog. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr; in: Werner Welzig (Hg.), *Erasmus von Rotterdam. Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch*, Bd. 7, Darmstadt 1990, S. 105; sowie FEHL 1993, S. 454).

<sup>130</sup> Vgl. S. 457.

In der Baseler Holbein-Werkstatt wurde im Verlauf der 1520er Jahre eine Variante des Erasmus-Porträts für William Warham mit einem Bildnis von Erasmus' Baseler Verleger Johannes Froben zu einem Diptychon vereint, wie FAESCH 1628ff, fol. 35r, bezeugt. Ein Exemplar dieses Diptychons läßt sich bis in die Sammlung Karls I. von England zurückverfolgen; es befindet sich heute noch in der Royal Collection in Hampton Court. Während der Erasmus-Flügel allgemein als Kopie anderer Hand nach dem Erasmus-Bildnis »mit dem Renaissancepilaster« anerkannt ist, ist die Beurteilung des Froben-Porträts bis heute höchst umstritten (vgl. MILLAR 1963, S. 27; ROWLANDS 1985, S. 129, Kat. Nr. 14). Angesichts seines schlechten Erhaltungszustands ist eine sichere Einschätzung unmöglich, insbesondere solange eine detaillierte gemäldetechnologische Untersuchung noch aussteht.

<sup>131</sup> Siehe S. 332–335, 442f.

<sup>132</sup> C. MÜLLER 1997, S. 237–239, Kat. Nr. 7, 10. Vgl. auch JARDINE 1993, S. 48–52.

<sup>133</sup> C. MÜLLER 1997, S. 238.

<sup>134</sup> Siehe S. 167.

<sup>135</sup> In teils idealisierender, teils fast schon karikierender Form griff Holbein zu Anfang seines zweiten Engländeraufenthalts auf seine Erasmus-Porträts von 1523 zurück, als er das 21,6 x 21,6 cm messende Täfelchen mit dem Terminus malte. Das erst 1970 im englischen Kunsthandel wiederentdeckte Gemälde befindet sich heute im Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio (vgl. THE CLEVELAND MUSEUM OF ART. CATALOGUE OF PAINTINGS, PART THREE. EUROPEAN PAINTINGS OF THE 16TH, 17TH AND 18TH CENTURIES, Cleveland 1982, S. 169–172, Kat. Nr. 69; ROWLANDS 1985, S. 136, Kat. Nr. 67). Zwar bestehen enge ikonographische Bezüge zu Holbeins im Baseler Kabinett erhalten gebliebener Entwurfszeichnung (vgl. C. MÜLLER 1996, S. 104f, Kat. Nr. 156), die vermutlich in Vorbereitung eines verlorenen Glasgemäldes hergestellt wurde, das Erasmus im Jahre 1525 der Baseler Universität stiftete. Dennoch kann das Bild in Cleveland nicht in Basel entstanden sein, denn als Bildträger ist Eichenholz verwendet worden, das Holbein am Oberrhein nicht zugänglich war. So ist anzunehmen, daß Holbein das Motiv für einen englischen Auftraggeber ausführte, vielleicht als Deckel eines verlorenen Erasmus-Porträts, wie erstmals DÜLBERG 1990, S. 298f, Kat. Nr. 346, zutreffend vermutete. Der von einer eigentlichen Porträtdarstellung abweichende Verwendungszweck dürfte den sehr offenen Farbauftrag erklären; für eine Datierung nach 1532 spricht nicht zuletzt die Art der Anordnung der Inschrift »CONCEDO/NVLLI« rechts und links des Terminus vor dem nächtlichen Himmelsblau.

## Die Reise nach Frankreich 1523/24. Der Kontakt mit dem »1520s Hours Workshop« und mit Werken des Andrea Solario

Vielleicht schon im Verlauf des Jahres 1523, spätestens aber in der ersten Jahreshälfte 1524 muß Hans Holbein d.J. Basel verlassen und eine Reise nach Frankreich angetreten haben.<sup>1</sup> Diese Unternehmung, auf die Erasmus von Rotterdam in seiner Korrespondenz mit Willibald Pirckheimer anspielt, hinterließ unübersehbare Spuren im künstlerischen Schaffen des Malers. Der Eindruck von Werken italienischer, französischer und franko-flämischer Künstler, denen Holbein hier begegnete, führte zu einer raschen, sukzessiven Veränderung seiner künstlerischen Ausdrucksweise – man kann sogar sagen, Holbein fand erst in der Folge dieser Begegnung endgültig zu seinem unverwechselbaren Stil. Der Vergleich des 1521/22 entstandenen Toten Christus im Grabe (*Tafel 29*) und der 1522 datierten »Solothurner Madonna« (*Tafel 32*) mit den Baseler »Passionsflügeln« (*Tafel 42*) oder den sogenannten »Oberried-Flügeln« im Freiburger Münster (*Tafel 36–37*) kann diesen eindrucksvollen Wandel, der sich in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum vollzog, anschaulich machen. In Gemälden wie der Baseler »Lais Corinthiaca« von 1526 (*Tafel 53*), der nicht viel früher begonnenen »Darmstädter Madonna«

(*Tafel 61*) oder dem 1527 datierten Bildnis des Thomas More in der New Yorker Frick Collection (*Tafel 66*) fand diese Entwicklung ihren vorläufigen Höhepunkt.

So wenig die näheren Daten von Holbeins Frankreichreise bekannt sind, so wenig kennt man die Einzelheiten seiner Reiseroute. Lediglich eine Etappe steht bisher eindeutig fest, denn die beiden heute im Baseler Kupferstichkabinett aufbewahrten, farbigen Kreidezeichnungen nach den im frühen 15. Jahrhundert entstandenen Grabskulpturen von Jean de France und Jeanne de Boulogne, Herzog und Herzogin von Berry (*Abb. 132–133*),<sup>2</sup> können nur vor Ort in der Kapelle des Herzogspalastes in Bourges entstanden sein. Auf einen Besuch in Blois mag Holbeins Darstellung des Palastes der »Kaiserin« in der Serie der »Bilder des Todes« hindeuten, erinnert dieser mit seinen Galerien und den bis auf eine unausgeführt gebliebenen Lukarnen doch an die der Stadt Blois zugewandte Fassade des dortigen Schlosses.<sup>3</sup> Für einen Besuch in Blois spricht auch der Umstand, daß sich hier eine der bevorzugten Residenzen des französischen Königs Franz I. (1494–1547) befand. Denn obgleich sich



132 Hans Holbein d.J., Jeanne de Boulogne, Herzogin von Berry, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



133 Hans Holbein d.J., Jean de France, Herzog von Berry, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

kein Dokument erhalten hat, das eindeutige Auskunft über die Gründe für Holbeins Frankreichreise geben könnte, spricht doch einiges dafür, daß er schon 1523/24 am französischen Hof suchte, was er erst Jahre später in London finden sollte: Arbeit als (Hof-) Künstler.<sup>4</sup> Mochten die Künste in Basel auch erst im Jahre 1526 definitiv »frieren«, um Erasmus' berühmte Briefpassage an Thomas More zu zitieren,<sup>5</sup> und es Holbein deshalb nach England treiben – die Baseler Auftragsituation dürfte angesichts der heraufziehenden Reformation auch schon zwei bzw. drei Jahre zuvor nicht rosig gewesen sein.<sup>6</sup> Wie wir gleichfalls aus Erasmus' Brief an Pirckheimer erfahren, muß Holbein ein Bildnis des Humanistenfürsten im Reisegepäck gehabt haben. Dieses hätte nicht nur als eine Probe von Holbeins Porträtkünsten dienen können, es hätte zugleich die Funktion eines Empfehlungsschreibens durch Erasmus gehabt, um den sich Franz I. um diese Zeit sehr bemühte.<sup>7</sup>

Am französischen Hof und in dessen verschiedenen Residenzen dürfte sich Holbein Gelegenheit geboten haben, Werke der von Franz I. besonders geschätzten und gesammelten italienischen Künstler wie Leonardo da Vinci (1452–1519) und seines Kreises zu sehen.<sup>8</sup> Doch anders als bisher angenommen, waren es hier weniger Leonardos eigene Werke,

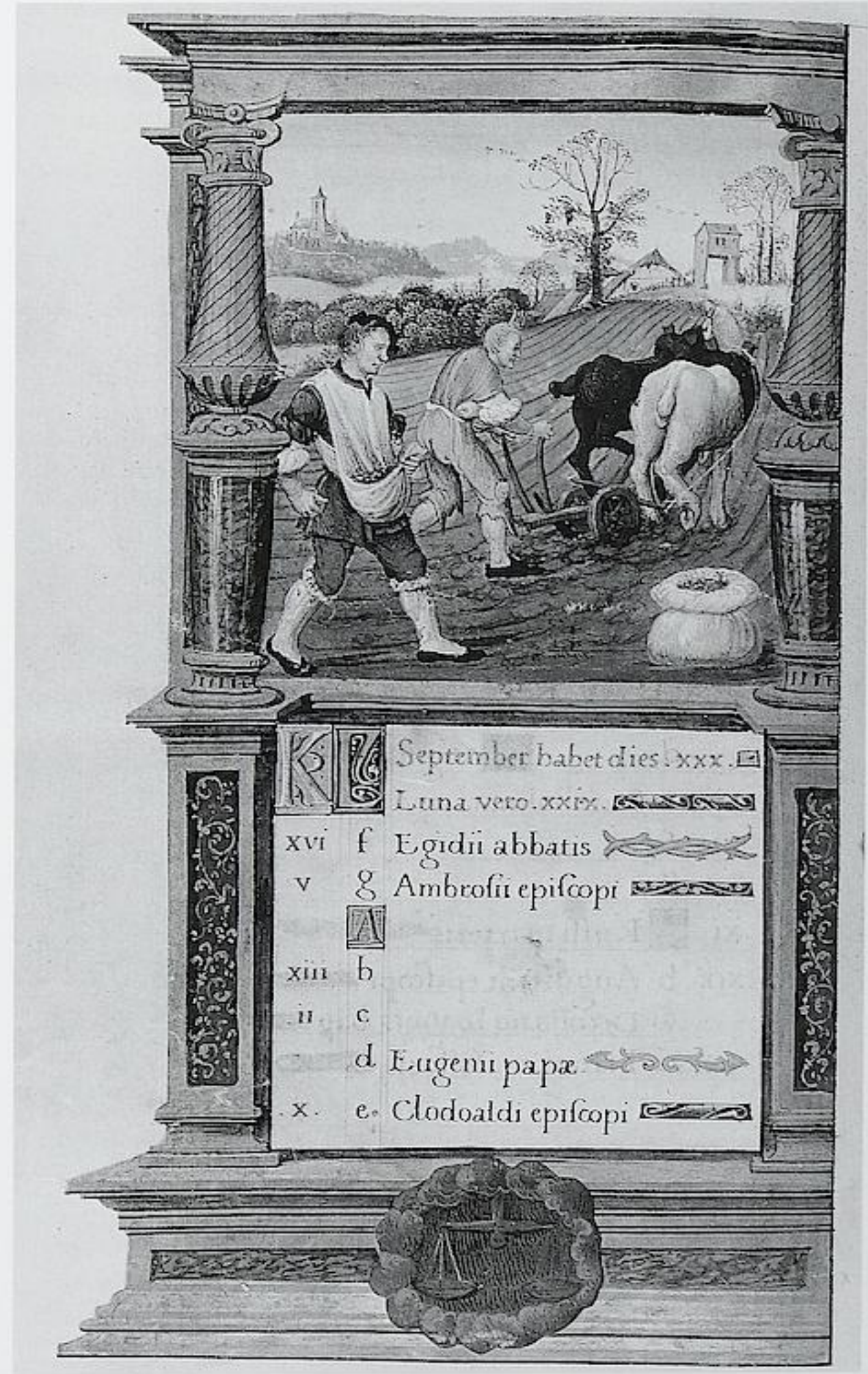
die Eindruck auf Holbein machten, sondern solche des Mailänders Andrea Solario (um 1465–1524), die sich in Frankreich befanden. Wir kommen hierauf in Kürze zurück.

In Frankreich muß Holbein auch mit der Technik der farbigen Kreidezeichnung in Berührung gekommen sein, die er erstmals bei seinen schon erwähnten Zeichnungen der Grabskulpturen des Herzogspaares von Berry in Bourges anwandte. Hatte er zuvor in der Tradition der deutschen Zeichner – man denke nur an das Werk seines eigenen Vaters – vor allem mit dem Silberstift gearbeitet, so sollten von nun an bei seinen Bildniszeichnungen die farbigen Kreiden vorherrschen.<sup>9</sup> In Frankreich wurde diese Zeichentechnik zur Zeit von Holbeins Besuch vor allem im Kreis Jean Clouets (um 1480–1541), des Hofmalers Franz I., für Bildniszeichnungen angewendet,<sup>10</sup> und ein direkter Kontakt Holbeins mit dem aus den Niederlanden stammenden Künstler scheint möglich.<sup>11</sup>

Wie kürzlich erst von Stephanie Buck vermutet,<sup>12</sup> kam er in Paris aber offenbar auch in Kontakt mit dortig ansässigen, ausgesprochen international ausgerichteten Künstlerwerkstätten. Deren Mitglieder verfolgten nicht nur die Tätigkeit ihrer italienischen Kollegen höchst aufmerksam, sie standen außerdem auch in unmittelbarem, wechselseitigen Austausch



134 »1520s Hours Workshop«, September-Miniatur, Stundenbuch, Paris, Bibliothèque Nationale, Smith-Lesouëf Ms. 42, fol. 13



135 »1520s Hours Workshop«, September-Miniatur, Stundenbuch des Jean de Mauléon, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 449, fol. 10v

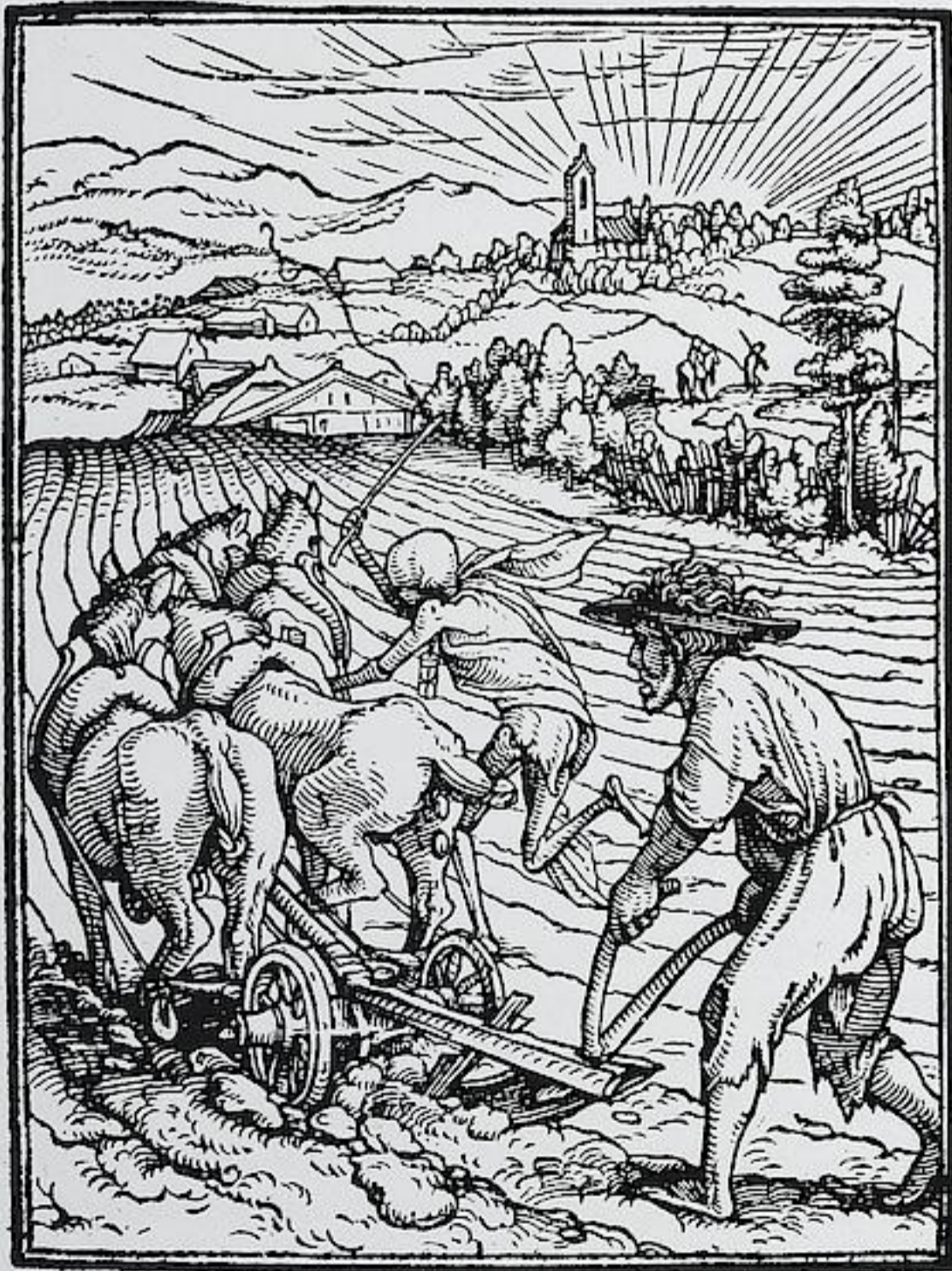
mit Antwerpen, dem großen nordwesteuropäischen Produktions- und Umschlagsort für Kunst jener Zeit.<sup>13</sup>

Unter der Bezeichnung »1520s Hours Workshop« hat Myra Orth bereits im Jahre 1976 eine Gruppe von franko-flämischen Künstlern zusammengefaßt, die in einem engen Werkstattverbund für den französischen Hof und unterschiedliche Kundenkreise in Paris von den 1520er bis in die späten 1540er Jahre tätig waren.<sup>14</sup> Orth wählte den Notnamen »1520s Hours Workshop«, weil sie diese Künstlergruppe zunächst in einer Reihe von illuminierten Handschriften, darunter vor allem Stundenbücher, fassen konnte. Inzwischen ist freilich deutlich geworden, daß diese Werkstatt auch Entwürfe für zahlreiche andere Gattungen, von der monumentalen Glasmalerei bis zum Buchdruck, geliefert hat. Vor allem konnten Orth und anschließend auch Guy-Michel Leproux zeigen, daß die Künstler, von denen zumindest einige niederländischer Herkunft gewesen sein müssen, in andauerndem Kontakt mit den sogenannten »Antwerpener Manieristen« standen,<sup>15</sup> ferner daß der künstlerische Austausch langfristig in beide Richtungen ging. Durch den regen Antwerpener Kunstmarkt erlangten die Künstler des »1520s Hours Workshop« zugleich rasch Kenntnis von den Entwicklungen andernorts. So überrascht es nicht, daß beispielsweise auch Dürer-Druckgraphik zu ihren gern benutzten Vorlagen gehörte.<sup>16</sup> Wie nun Buck nachweisen konnte, gehörte die Druckgraphik Hans Holbeins d. J. gleichfalls zu dem von dieser franko-flämischen Werkstatt herangezogenen Vorlagenmaterial. Die September-Miniatur in einem Stundenbuch in der Bibliothèque Nationale in Paris, Smith-Lesouëf Ms. 42, fol. 13 (Abb. 134), das um 1526/28

datiert werden kann,<sup>17</sup> kopiert beispielsweise Holbeins »Ackermann« aus den vermutlich bald nach der Rückkehr aus Frankreich 1524 entstandenen »Bildern des Todes« (Abb. 136).<sup>18</sup> Da der für den größten Teil der Holzschnitte verantwortliche Holzschneider Hans Lützelburger schon im Jahre 1526 starb, die gesamte Serie aber erst 1538 von den Brüdern Trechsel in Lyon publiziert wurde, müssen Probedrucke einzelner Holzschnitte bereits früh sogar in Frankreich bekannt gewesen sein.<sup>19</sup> Tatsächlich wurde Holbeins »Ackermann« für die Buchmaler des »1520s Hours Workshop« geradezu zur Standardvorlage, wenn sie die Kalenderbilder für die Monate September bzw. Oktober gestalten sollten.<sup>20</sup>

Stephanie Buck machte indes auch auf den problematischen Fall eines Stundenbuchs in der Walters Art Gallery in Baltimore, Ms. 449, aufmerksam, das schon 1524<sup>21</sup> im Auftrag des Jean de Mauléon, Bischof von Saint Bernard de Comminges, geschrieben und illuminiert worden war. Die September-Miniatur auf fol. 10v (Abb. 135) entspricht weitestgehend, wenn auch seitenverkehrt, dem »Ackermann« aus Holbeins Todesbildern. Sie wirft damit die Frage nach der zeitlichen wie der künstlerischen Priorität auf.<sup>22</sup> Buck versuchte, sie in diesem Fall zugunsten des anonymen franko-flämischen Buchmalers zu entscheiden, und demonstrierte zu diesem Zweck, wie stark der Illuminator mit der Tradition der französischen Kalender-Illustration vertraut war. Doch Buck konnte noch ein weiteres Argument für Holbeins Kenntnis der im Stundenbuch des Jean de Mauléon verwendeten Vorlagen beibringen, folgt doch der die Laute spielende Geliebte der »Nonne« (Abb. 137)<sup>23</sup> fast bis ins letzte Detail der entsprechenden Figur in der Mai-Miniatur auf fol. 6v

### Der Ackerman.

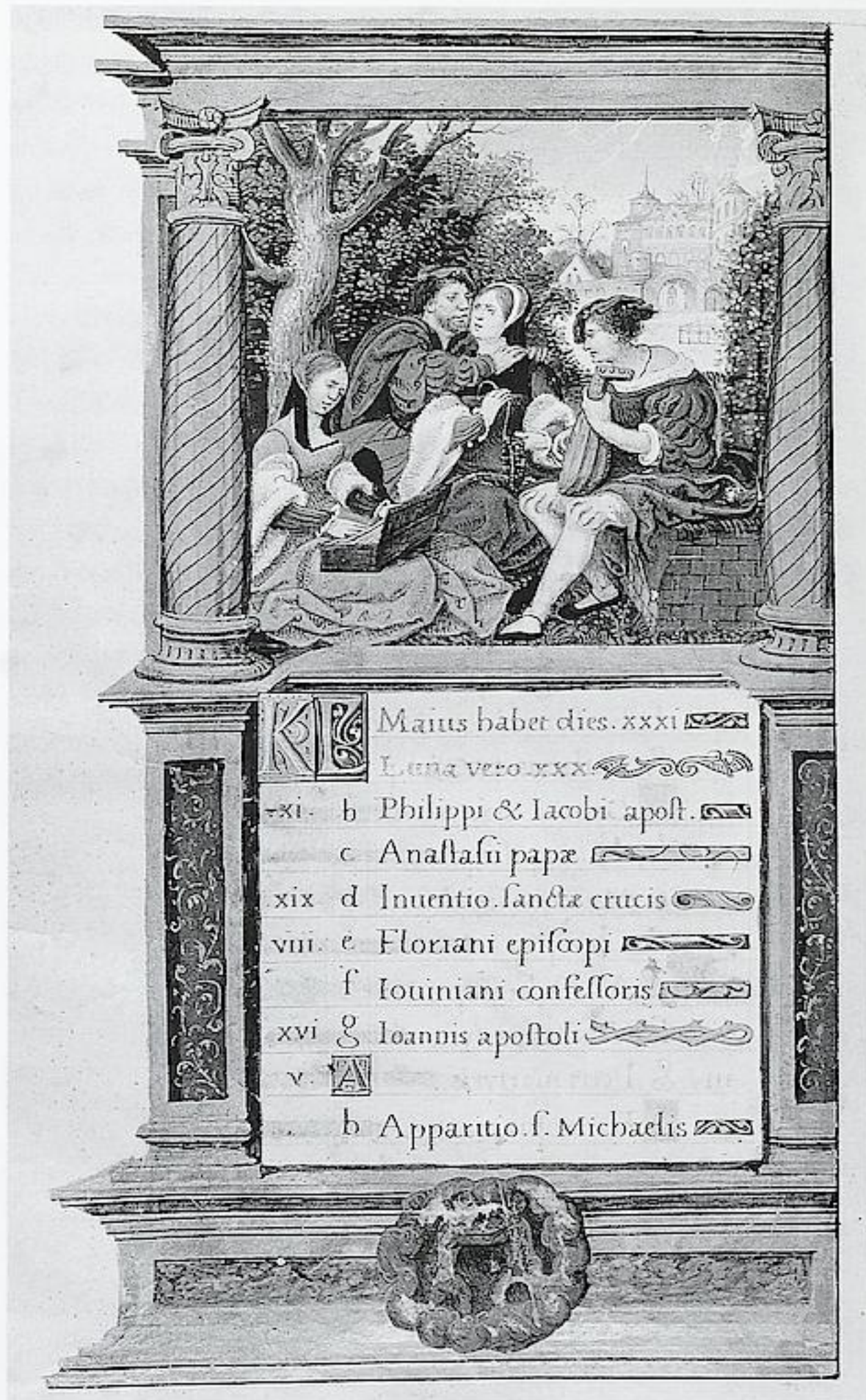


136 Hans Holbein d.J., »Der Ackerman« aus der Folge der sogenannten Probedrucke der »Bilder des Todes«, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

### Die Nonne.



137 Hans Holbein d.J., »Die Nonne« aus der Folge der sogenannten Probedrucke der »Bilder des Todes«, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



138 »1520s Hours Workshop«, Mai-Miniatur, Stundenbuch des Jean de Mauléon, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 449, fol. 6v

(Abb. 138), die ihrerseits in den Handschriften der anonymen franko-flämischen Werkstatt des öfteren vorkommt.<sup>24</sup>

Tatsächlich läßt sich zeigen, daß Hans Holbein während seiner Frankreichreise 1523/24 mit Künstlern des »1520s Hours Workshop« in engen Kontakt gekommen sein muß, denn die Rezeption ihrer Werke bleibt nicht auf Holbeins Entwürfe für einzelne »Bilder des Todes« beschränkt, wie die nähere Untersuchung der heute im Freiburger Münster verwahrten Flügel des »Oberried-Altars« mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige (Tafel 36–37) nachweisen wird. Daneben sollten aber auch Werke des Mailänder Künstlers Andrea Solario, denen Holbein ebenfalls in Frankreich begegnet sein muß, entscheidende Impulse für sein Schaffen als Tafelmaler liefern. Hierfür sind die Baseler »Passionsflügel« (Tafel 42) und die »Lais Corinthiaca« (Tafel 53) die Kronzeugen, die im weiteren Verlauf dieses Kapitels aufgerufen werden sollen. Von den genannten drei Arbeiten, die die unmittelbare Wirkung der Frankreichreise auf Holbeins Schaffen zeigen,<sup>25</sup> ist nur die Lais inschriftlich auf das Jahr 1526 datiert. Die beiden anderen Werke sind nicht nur bloß fragmentarisch erhalten; bei beiden hat die Forschung bisher auch kein Einvernehmen über ihre Datierung erzielen können: So ist die traditionelle

Datierung der »Oberried-Flügel« um 1521 gerade erst widerlegt worden, während bei den Baseler »Passionsflügeln« die Entstehungszeit bis heute umstritten geblieben ist.<sup>26</sup>

### Die Flügelbilder des »Oberried-Altars«

Die beiden Flügelbilder mit der Darstellung der Geburt Christi und der Anbetung der Heiligen Drei Könige bilden den Mittelteil eines Triptychons, das – laut Inschrift seit dem Jahre 1554 – den Altar der Universitätskapelle des Freiburger Münsters schmückt (Tafel 36–37).<sup>27</sup> Die Originalmalereien befinden sich auf den ehemaligen Innenseiten der jeweils 230 x 109 cm messenden Flügel; die ursprünglichen Außenseiten sind grundiert, aber nicht bemalt. Beide Gemälde sind seit der Mitte des 16. Jahrhunderts um zwei Tafeln ergänzt, die als Flügel des dergestalt neugeschaffenen Triptychons dienen (Abb. 139). Von der Hand eines nicht näher bekannten, lokalen Malers ausgeführt, zeigen sie die Heiligen Hieronymus und Gregor den Großen.

Ähnlich wie die Baseler »Passionsflügel« waren auch die Freiburger Gemälde schon früh als Holbein-Werke weithin berühmt – so erweckten sie die Begehrlichkeit zweier deutsch-römischer Kaiser, Rudolfs II. (1522–1612) und Ferdinands III. (1608–57), sowie des bayerischen Kurfürsten Maximilians I. (1573–1651), die sie erfolglos für ihre jeweiligen Kunstsammlungen zu erwerben versuchten.<sup>28</sup> Und wie die »Passionsflügel« bereiten auch die »Oberried-Flügel« der kunsthistorischen Forschung, seitdem sich diese im frühen 19. Jahrhundert mit ihnen zu beschäftigen begann, bei der Einfügung ins Holbein-Ceuvre erhebliche Schwierigkeiten. So wurde gelegentlich gar die Richtigkeit der traditionellen Zuschreibung an Hans Holbein d. J. in Frage gestellt,<sup>29</sup> zumindest aber ein Mangel an »religiöser Stimmung« in den Gemälden beklagt, deren »... Gestalten mehr dem rein malerischen Reiz als der Innerlichkeit der Empfindung hingegeben« seien.<sup>30</sup>

Die beiden oben segmentbogenförmig geschlossenen Flügelbilder zeigen am unteren Tafelrand die Mitglieder der Stifterfamilie. Sie knien nahe der vorderen Bildebene und sind durch eine halbhohe Steinbrüstung, die hinter ihnen aufragt, vom heiligen Geschehen selbst abgetrennt. Letztlich noch (spät)mittelalterlichen Bildkonventionen verpflichtet, sind sie gegenüber den biblischen Figuren »bedeutungsmaßstäblich« verkleinert. Jeweils zur Mitte hin orientiert, erscheinen auf dem linken Flügel, angeführt vom Stifter Hans Oberried d. Ä., die männlichen (Tafel 38), auf dem rechten Flügel die weiblichen Familienangehörigen, wobei hier Amalie Zscheckenbürlin, die Gattin Oberrieds, ans Ende der Figurenreihe an den linken Bildrand gerückt ist (Tafel 39). Vor den Figuren befindet sich jeweils das Wappen der Oberried (auf der Männerseite) bzw. das der Zscheckenbürlin (auf der Frauenseite).

Auf dem linken Flügel ist die Geburt des Christuskindes und seine Anbetung durch Maria, Joseph und einen herbeigeeilten Hirten als Nachtstück in einer zwar teilweise überwachsenen, aber immer noch prachtvollen antiken Ruine dargestellt (Tafel 36, 40). Mond und Sterne stehen am leicht bewölkten nächtlichen Himmel und helfen mit ihrem kühlen Licht die Szenerie zu beleuchten, die allerdings im wesentlichen von dem übernatürlichen Licht erhellt wird, das vom neugeborenen Christuskind ausgeht.<sup>31</sup> Die traditionell blau gekleidete Gottesmutter ist vor ihrem auf einem weißen Tuch nackt am Boden liegenden Kind auf die Knie gesunken, die Hände vor den Leib erhoben, das Haupt zum Neugeborenen geneigt. Das strampelnde Kind hat sich dem Betrachter



139 Hans Holbein d.J. und Freiburger (?) Maler der Mitte des 16. Jahrhunderts, Altarbild der Universitätskapelle, Freiburg, Münster

zugewandt und seine Rechte in spielerischem Segensgestus erhoben. Vier nackte Engelsputten, denen farbige Flügel aus den Oberarmen wachsen, knien zu Seiten des Kindes. Zwei der Engel weisen mit ihren Gesten den Betrachter, mit dem sie zugleich Blickkontakt aufnehmen, auf Christus hin. Von links kommt der jugendliche Joseph heran, um gleichfalls vor dem Neugeborenen niederzuknien. Staunend hat er den Oberkörper weit vorgebeugt, die Arme vor dem Körper ausgebreitet. Vor ihm liegen auf dem Boden Wanderstab und Wasserflasche, vielleicht ein Hinweis auf seine just erfolgte Rückkehr von der Suche nach einer Hebamme.<sup>32</sup> Er trägt einen grünen Kittel, graue Beinlinge, braune Stiefel und einen roten Mantel; an seinem Gürtel baumelt neben einer großen Tasche ein Messer. Von links kommt ein vollbärtiger Hirte heran, ziemlich abenteuerlich mit braunen und grauen, zerrissenen und zerschlossenen Kleidungsstücken angetan, auf dem Kopf ein breitkrepiger Hut mit angesteckter Feder, in der Rechten ein Dudelsack. Vor ihm ragt eine Königskerze auf. Im Halbschatten hinter Maria und Joseph erscheinen mit Ochs und Esel die für die Ikonographie der Geburtsdarstellung unentbehrlichen Tiere, prasselt ein Feuer, dessen Helligkeit mit dem göttlichen Licht allerdings nicht konkurrieren kann und das dadurch das Wunderbare des Geschehens noch einmal unterstreicht. Mit dem Gegensatz von göttlichem und irdischem Licht operiert schließlich auch die in der Ferne auszuma-

chende Verkündigung an die Hirten, bei der ein lichtumstrahlter Engel des Herrn vor den Hirten auf der nächtlichen Weide erscheint.

Ähnlich wie schon beim Baseler Diptychon mit Christus im Elend und Schmerzensmutter (Tafel 25–26) gebircht die Gestaltung der Bauten, in denen die Handlung stattfindet, einer stringenten Logik: Der Bildebene am nächsten, ruht der vom rechten Bildrand überschrittene, mehrfach gegliederte Pfeiler auf einem Sockel auf, an dessen Vorderkante das Oberried-Wappen angelehnt ist. Etwas weiter in die Bildtiefe versetzt erhebt sich eine bildparallele Bogenstellung, die mit dem Pfeiler rechts in keinen sinnvollen architektonischen Zusammenhang gebracht werden kann. Auf dem komposit gestalteten Kapitell der Säule steht vor der leicht zurückspringenden Wandfläche die Steinskulptur einer mutmaßlich antiken Göttin, deren nähere Deutung dadurch erschwert wird, daß Oberkörper und Kopf in tiefem Schatten liegen.<sup>33</sup> Parallel zu der Arkadenstellung erhebt sich im Bildmittelgrund eine komplexe Gebäudestruktur, die auf den ersten Blick an das gegen Südwesten gesehene Innere einer Querhausbasilika erinnert. Bei näherer Betrachtung wird man allerdings gewahr, daß das »Seitenschiff« zwar ein oberes Geschöß besitzt, daß dieses aber zumindest in dem zum Betrachter gewandten ersten Joch des »Hauptschiffs« nicht mit diesem durch Fenster oder Arkaden kommuniziert, denn über diesem Joch erhebt sich ein mächt-

ges, nur teilweise erhaltenes kassettiertes Tonnengewölbe. Andererseits zeigt das Innere der »Westwand« des Hauptschiffs zwar unter einem Thermenfenster einen zweiteiligen, an ein Kirchenportal erinnernden Eingang, doch läßt die reiche Gliederung der oberen Wandabschnitte keinerlei Rückschlüsse auf den Anschluß dieser Bauabschnitte an das erste Joch des »Kirchenschiffs« zu.

Die durch üppiges Architekturdetail wie materielle Kostbarkeit auftrumpfende Architektur – neben reliefierten Pfeilerspiegeln, farbigen oder kannelierten Marmorsäulen und reich skulptierten Kapitellen findet sich figürlicher wie ornamentaler Bauschmuck – bezieht sich sicherlich nicht auf ein bestimmtes Gebäude, das der Maler hier hätte wiedergeben wollen.<sup>34</sup> Die nur ausschnitthaft ins Bild gesetzte Architektur schafft vielmehr eine räumlich gegliederte und rhythmisierte Bühne für die Darstellung der biblischen Hauptfiguren, die durch das vom Neugeborenen ausgehende göttliche Licht außerdem effektiv ausgeleuchtet wird: Der Arkadenbogen überspannt, die »Querhausecke« hinterfängt die Heilige Familie und das auf dem Boden liegende Neugeborene. Der von links heraneilende Hirte und der ihm gegenüberstehende Joseph befinden sich zwar ungefähr in derselben Bildebene, doch erscheint der Hirte vor der freistehenden Säule, während Joseph hinter dem vom rechten Bildrand überschrittenen Pfeiler hervorzukommen scheint. Der im Schatten liegende »Querhauswinkel« schließlich dient der wirkungsvollen Inszenierung des offenen Feuers, während im Mittelgrund das zweigeteilte Eingangsportal den hell strahlenden Engel und die erschrockenen Hirten auf dem Felde rahmt.

Auf dem rechten Flügel ist die Anbetung der Könige dargestellt (*Tafel 37, 41*). Der am Himmel in einer Wolkenlücke erscheinende Stern hat die Heiligen Drei Könige an ihr Ziel geleitet – eine mächtige nach links in die Bildtiefe fluchtende, in Ruinen liegende Palastarchitektur, die nordalpin-mittelalterliche und antikisch-renaissancehafte Elemente miteinander verbindet und die von der Vegetation bereits teilweise zurückerobert wurde. Maria hat mit dem Kind auf dem Schoß auf einem hölzernen Stuhl Platz genommen, der an den rechten Bildrand vor die Architektur gerückt ist. Ausgezeichnet durch eine Art Thronpodest, eine sie hinterfangende, mehrfach abgetreppte Rundnische und ein nachträglich in die Ruine eingebautes, weit vorkragendes Dach, nehmen Mutter und Kind die Huldigung des ältesten Königs entgegen. Der kahlköpfige Alte, mit hellkarminrotem Rock mit breitem Hermelinkragen bekleidet, Schuhe und Trippen an den Füßen, ist auf die Knie gefallen und präsentiert auf verhüllten, weit vorgestreckten Händen dem Christuskind eine Schüssel mit Goldmünzen. Doch wie schon bei der Geburtsdarstellung blickt das Kind aus dem Bilde in Richtung des Betrachters heraus, die Rechte in einem kindlichen Segensgestus zum ältesten König ausgestreckt. Rechts und links stehen nahe am vorderen Bildrand die beiden anderen Könige und betrachten das Geschehen. Der mittlere König befindet sich auf Mariens linker Seite. Antikisch mit einer Art grüner Tunika mit blauem, goldverziertem Kragen und Schulterklappen angehan, ist er ferner mit einem sandfarbenen Umhang mit bläulichen Fransen und hellbraunen Schnürstiefeln ausgestattet; auf dem Haupt ruht eine goldene, mit einem weißen Tuch umwundene Zackenkrone. Mit beiden Händen hält es sein Geschenk, ein breites Deckelgefäß. Der jüngste König ist als Farbiger gegeben und mit einem prachtvollen, golddekorierten weißen Rock sowie geschlitzten, gelblich-braunen Beinlingen gekleidet; die Füße stecken in flachen »Kuhmaul-Schuhen«. Auf dem Haupt trägt auch er eine goldene Zackenkrone, in der Linken auf einem transparenten Tuch einen weitausladenden Deckelpokal. Den Bildvor-

dergrund zwischen den jüngeren Königen füllen ein weißes Windspiel und ein Säulenstumpf.

Unmittelbar hinter der Anbetungsszene fällt der Boden in die Bildtiefe steil ab, so daß das heranziehende Königsgefolge nur teilweise sichtbar wird. Seitlich hinter dem Mohrenkönig ist ein schwarzgekleideter Mann mit schwarzem, federgeschmücktem Hut auffällig ins Bild gesetzt. Er blickt, mit der erhobenen Hand die Augen schirmend, schräg nach oben, wo auf dem Vordach oberhalb der Madonna eine schwarzweißgefiederte Elster oder ein Eichelhäher krächzt. Im Bildmittelgrund überquert der Troß der Könige eine steinerne Brücke, die den Palast mit einem weiteren Gebäude am linken Bildrand verbindet.

Dank der Wappen sind die am unteren Bildrand dargestellten Stifter bereits im frühen 19. Jahrhundert als Mitglieder der Familie des älteren Hans Oberried († 1543) erkannt worden.<sup>35</sup> Der aus Freiburg stammende Oberried war seit 1492 Baseler Bürger, heiratete in die dortige Patrizierfamilie Zscheckenbürlin ein und saß seit 1513 im Rat der Stadt. Zwar wurde er ein letztes Mal noch am 9. Februar 1529 als Ratsherr bestätigt, doch gab er bereits am 22. März desselben Jahres, nach Einführung der Reformation, sein Baseler Bürgerrecht auf.<sup>36</sup> Als Oberried bald darauf mit einigen seiner Familienangehörigen nach Freiburg zurückkehrte, nahm er die vermutlich für die – von Oberried vielfach beschenkte – Baseler Kartause bestimmten Flügelbilder mit.<sup>37</sup>

Der Zeitpunkt, zu dem Oberried die Bilder mit Geburt und Königsanbetung ursprünglich in Auftrag gegeben hatte, war allerdings mangels äußerer Anhaltspunkte wesentlich schwerer zu ermitteln. Daher wurde Franz Xaver Kraus' im Jahre 1890 geäußerte Vermutung, Oberrieds Nennung im Zusammenhang mit einer Einzelzahlung an Holbein für die Ausmalung des Baseler Großratssaals vom 14. September 1521 deute auf die gleichzeitige Ausführung auch der Altarflügel hin, von der gesamten nachfolgenden Forschung dankbar aufgegriffen.<sup>38</sup> Dieser Annahme sollte erst vor wenigen Jahren widersprochen werden:<sup>39</sup> Daniel Hess konnte nicht nur zeigen, daß die Rechnungseintragung von 1521 keinerlei Rückschlüsse auf die Entstehungszeit der »Oberried-Flügel« zuläßt,<sup>40</sup> sondern auch durch maltechnische Beobachtungen eine weitere zählbare Legende des 19. Jahrhunderts zu Fall bringen,<sup>41</sup> die die Datierung der Flügelbilder in die Jahre um 1519–22 scheinbar gesichert hatte: Anders als seit Alfred Woltmann angenommen, sind die drei Enkelsöhne des Stifters (*Abb. 35*), deren jüngster spätestens im Jahre 1523 geboren worden sein muß, keine nachträgliche Zutat zu dem Flügel mit der Geburt Christi – etwa von der Hand des 1524 gestorbenen Hans Holbein d. Ä.<sup>42</sup> Sie gehören vielmehr zur ursprünglichen Komposition. Dies beweist nicht allein der Umstand, daß ihre Unterzeichnung mit der der übrigen Figuren übereinstimmt, sondern auch die Tatsache, daß die Gestalten der drei Enkel aus der dunklen Farbe des Hintergrundes von Anfang an ausgespart worden sind (*Abb. 37*).<sup>43</sup> Aufgrund dieser Beobachtungen kam Hess zu dem Schluß, die Bemalung der »Oberried-Flügel« könne frühestens um 1525/26 ausgeführt worden sein.<sup>44</sup>

Mit diesem Vorschlag geriet Hess allerdings in Widerspruch zu der von ihm selbst akzeptierten traditionellen Identifikation eines Teils der weiblichen Familienangehörigen. Diese geht auf Paul Ganz' Beschäftigung mit den »Oberried-Flügeln« aus dem Jahr 1923 zurück, die just mit einer Feststellung der Identität aller Mitglieder der Sippe die Frühdatierung der Gemälde um 1519–21 zu belegen versucht hatte. Ganz hatte in der mittleren der fünf Oberried-Damen (*Tafel 39*) die älteste leibliche Tochter des Stifterpaars, Elisabeth, sehen wollen. Da diese noch mit dem





140 Hans Holbein d.Ä., Anbetung der Könige, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

»Jungfernkranz« der Unverheirateten dargestellt ist, Ganz andererseits ohne Angabe der Quellen mitteilte, ihr Sohn aus der Ehe mit dem Goldschmied Jakob David, Hans Jakob, sei im Jahre 1544 bereits selbst verheiratet gewesen, zog er den Schluß, Elisabeth Oberried sei noch im Verlauf des Jahres 1522 »unter die Haube gekommen« und die »Oberried-Flügel« seien demnach zuvor entstanden.<sup>45</sup> Hess hielt zwar dagegen, das von Ganz rekonstruierte Datum der Eheschließung der Oberried-Tochter Elisabeth – 1522 – sei nicht zu belegen,<sup>46</sup> doch blieb das Problem bestehen, daß nach Hess' Umdatierung der »Oberried-Flügel« Elisabeth nicht vor 1525, vielleicht sogar erst 1528, die Ehe mit dem bereits 1535 verstorbenen Jakob David geschlossen haben könnte. Doch welchen Grund gibt es überhaupt, in der ältesten der unverheirateten Frauen die älteste Oberried-Tochter Elisabeth zu sehen? Ihre Identifikation geht, wie gesagt, auf Ganz zurück, der in der jüngeren der beiden verheirateten Frauen Maria David sehen wollte, die Ehefrau Hans Oberrieds d. J. und Schwiegertochter des Stifters. Doch gibt es hierfür nicht den geringsten Anhaltspunkt, etwa in Form eines Wappens oder einer Inschrift. Es drängt sich vielmehr der Eindruck auf, Ganz habe in der jüngeren der beiden verheirateten Frauen deshalb nicht die Tochter Elisabeth sehen wollen, weil dies ein Argument gegen die von ihm favorisierte Frühdatierung der Altarflügel gewesen wäre.

Betrachtet man die Stifterreihe (Tafel 38–39) unbefangen, so sind – außer Hans Oberried und seiner Frau Amalie Zscheckenbürlin – drei

erwachsene und drei noch im Kindesalter stehende männliche Familienmitglieder sowie eine verheiratete, eine heiratsfähige und zwei kindliche weibliche Angehörige dargestellt. Sicher ist, daß sowohl am 22. Juni 1518 als auch erneut am 7. Dezember 1523 in den Testamentszusätzen der Maria Zscheckenbürlin, Amalies Cousine, von »... Hansens Oberrieds des swagers sechs eelichen kindern« die Rede ist,<sup>47</sup> d. h. von den zu diesem Zeitpunkt noch am Leben befindlichen Hans d. J., Franz, Jakob, Elisabeth, Margareta und einer namentlich nicht bekannten Tochter.<sup>48</sup> Löst man sich von der Vorgabe, die »Oberried-Flügel« müßten um 1521 entstanden sein, so ergibt sich als plausible Alternative zur bisherigen Lesart folgendes Bild: Neben der bereits im Jahre 1518 verstorbenen Ehefrau des Stifters sind ihre drei Töchter sowie eine Enkeltochter dargestellt,<sup>49</sup> wobei Elisabeth zum Zeitpunkt der Ausführung der Malerei als einzige Tochter bereits verheiratet war. Damit steht aber der von Hess auf Grund genealogischer und maltechnischer Beobachtungen vorgeschlagenen Entstehung ab etwa 1525/26 nichts mehr im Wege.

Wohl kein anderes Werk Holbeins ist intensiver auf Eigenzitate,<sup>50</sup> auf wörtliche Übernahmen<sup>51</sup> oder auch nur auf allgemeine stilistische Übereinstimmungen mit Werken vor allem deutscher und italienischer, vereinzelt auch niederländischer Künstler<sup>52</sup> untersucht worden als die »Oberried-Flügel«. Da bei diesen Untersuchungen fast immer von der Annahme ausgegangen wurde, die Gemälde seien in den Jahren zwischen 1519 und 1521 entstanden, wird es nicht überraschen, daß die zum Ver-



141 Hugo van der Goes, Monforte-Altar, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

gleich herangezogenen Arbeiten durchwegs vor diesen Jahren entstanden sind. Erst Hess wies zur Unterstützung seiner Umdatierung der Freiburger Flügel in die zweite Hälfte der 1520er Jahre auf Arbeiten Holbeins hin, die im Anschluß an die Reise nach Frankreich 1523/24 entstanden sind – darunter die »Lais Corinthiaca« (Tafel 53), die gezeichnete Scheibenriß-Passion (Abb. 189–190)<sup>53</sup> sowie die »Darmstädter Madonna« (Tafel 61).<sup>54</sup> Doch aller Bemühungen der Forschung ungeachtet ist, von Einzelmotiven abgesehen, die Identifizierung der eigentlichen Bildquellen für Holbeins Freiburger Geburt Christi und Königsanbetung nicht gelungen. Der Grund hierfür dürfte – wie so häufig in der Holbein-Forschung – in der traditionellen Fixierung auf Italien als primärer Inspirationsquelle des Künstlers zu suchen sein. Tatsächlich aber stammen die von Holbein genutzten Vorlagen aus dem niederländischen bzw. dem franko-flämischen Kunstkreis. Ihr Nachweis führt nun nicht nur zu einer Ergänzung der zahlreichen bisher schon nachgewiesenen »Anregungen« für Holbeins Gemälde, sondern liefert vor allem die Bestätigung für die Entstehung der »Oberried-Flügel« nicht vor 1525/26.

Beginnen wir mit einer näheren Betrachtung der Anbetung der Könige (Tafel 37, 41). Paul Ganz hatte bereits im Jahre 1923 mit Blick auf die Reitergruppe im Mittelgrund dieser Darstellung auf die große, um 1500 entstandene Zeichnung mit der Königsanbetung von der Hand des älteren Holbein, heute im Baseler Kupferstichkabinett (Abb. 140),<sup>55</sup> hingewiesen.<sup>56</sup> Wie schon lange bekannt, setzte Hans Holbein d. Ä. mit dieser Zeichnung vermutlich Eindrücke einer schon länger zurückliegenden

Reise in die Niederlande um,<sup>57</sup> denn die Komposition orientiert sich unübersehbar an Hugo van der Goes' (1430/40–82) Monforte-Altar, heute in der Gemäldegalerie in Berlin (Abb. 141).<sup>58</sup> Von dort stammen die Grundzüge der Komposition sowie der Ruinenschauplatz, der mäandrierende Zug des Königsgefolges (einschließlich des Motivs der Reiter auf der Brücke im Hintergrund), die über der Szene schwebenden Engel (von denen im Monforte-Altar allerdings infolge einer brutalen Verstümmelung des mittleren Auszugs nur noch die herabhängenden Gewandzipfel erhalten sind) sowie die Figuren Josephs, Mariens mit dem Kind und des mittleren Königs. Für den ältesten wie für den jüngsten König mit seinem Diener griff Hans Holbein d. Ä. offensichtlich auf eine ältere niederländische Bildtradition zurück, deren frühestes erhaltenes Beispiel das sogenannte Norfolk-Triptychon im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam ist,<sup>59</sup> eine um 1410–20 entstandene maasländische Arbeit. Hier begegnet man dem sich weit zum Christuskind vorbeugenden ältesten König wieder, hier findet man auch den fast frontal gegebenen, die Linke ausstreckenden jüngsten König, der von seinem im Profil dargestellten, unterwürfig herankommenden Diener das Geschenk in Empfang nimmt.

Hans Holbein d. J. scheint die heute in Basel befindliche Zeichnung der Königsanbetung gekannt zu haben, denn er entlehnte ihr für seine Freiburger Darstellung desselben Themas nicht nur den Reiterzug auf der Brücke, sondern auch das Motiv des ältesten Königs, den er allerdings mit seinem ausgeprägten »Katzenbuckel« zugleich der älteren niederlän-



142 Kopie nach Hugo van der Goes, »Anbetung der Könige vor dem Stall im Hügel«, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

dischen wie der jüngeren italienischen<sup>60</sup> Bildtradition anpaßte. Doch in den Grundzügen seiner Darstellung bezog sich Holbein – wie schon zuvor sein Vater – auf Hugo van der Goes. Während aber dessen Hauptquelle der um 1470 entstandene Monforte-Altar gewesen war, muß der jüngere Holbein direkte oder indirekte Kenntnis einer um 1480 zu datierenden Komposition des Altniederländers gehabt haben, die von der Goes-Forschung die etwas umständliche Bezeichnung »Anbetung der Könige vor dem Stall im Hügel« bekommen hat und die nichts anderes als eine eigenhändige Paraphrase des Hugo van der Goes auf seinen etwa ein Jahrzehnt zuvor entstandenen Monforte-Altar ist (Abb. 142).<sup>61</sup> Van der Goes' Spätwerk lieferte Holbein nicht nur das Motiv der dramatisch nach links in die Tiefe fluchtenden Ruine, sondern auch die Anregung, die Madonna durch die Architekturgestaltung besonders hervorzuheben und im Bildmittelgrund den Troß der Könige zu zeigen. Die Gruppe der Heiligen Familie des Altniederländers hat sich bei Holbein in die Gottesmutter mit Kind und den mittleren König verwandelt, wobei die Haltung und Gestik des Christuskindes, vor allem aber dessen ungewöhnliche Abwendung vom ältesten König und Hinwendung zum Betrachter, bei beiden Werken wörtlich übereinstimmt.

Daß Hugo van der Goes tatsächlich hinter Holbeins Freiburger Königsanbetung steht (wenn auch stilistisch modernisiert und um Versatzstücke wie den Hund aus Dürers Eustachius-Kupferstich bereichert), dokumentiert wie eine Art »Leitfossil« die schon im 19. Jahrhundert vielbewunderte Gestalt des Mannes neben dem Mohrenkönig, der nach oben aufschaut und seine Augen mit der erhobenen Linken beschattet. Diese Figur, die verschiedentlich sogar als Selbstbildnis Hans Holbeins d. J. angesprochen worden ist,<sup>62</sup> nimmt innerhalb der Freiburger Königsanbetung just jene Stelle ein, die in zahlreichen Kopien und Wiederholungen des Monforte-Altars üblicherweise vom Selbstbildnis des ausführenden Malers eingenommen wird.<sup>63</sup> Zwar ist letztlich nicht zu beweisen, daß die entsprechende Figur im Monforte-Altar tatsächlich ein Selbstbildnis des Hugo van der Goes ist, doch ist nicht zu bezweifeln, daß eben



143 Ulrich Apt d.Ä., Anbetung der Könige, Paris, Musée du Louvre

diese Figur niederländischen sowie zahlreichen deutschen Künstlern bis ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts hinein als Selbstbildnis des weithin berühmten Künstlers gegolten hat. Selbst Augsburger Malern war im frühen 16. Jahrhundert zumindest bekannt, daß an dieser Stelle im Bildgefüge einer Königsanbetung »à la Monforte« der passende Ort für die Anbringung einer bildwichtigen Nebenfigur war: Während Ulrich Apt d. Ä. (1460–1532) bei seiner im Louvre befindliche Monforte-Paraphrase (Abb. 143) an entsprechender Stelle ein Bildnis des Augsburger Patriziers Ulrich Fugger einfügte, hob Hans Holbein d. Ä. in seiner bereits genannten Baseler Zeichnung an entsprechender Stelle einen reichgekleideten Mann durch eine vor ihm über die Holzbrüstung gelegte Stoffdraperie hervor.

Wenn wir bei den niederländischen Beispielen, wo nachweislich der jeweilige Kopist sein eigenes Bildnis an die Stelle des mutmaßlichen van der Goes-Porträts eingesetzt hat, davon ausgehen können, daß dieses Bildnis die Funktion einer Signatur hatte und das künstlerische Selbstbewußtsein des Kopisten demonstrieren sollte, so können wir bei den bei-



144 Hans Holbein d.J., Selbstbildnis, Florenz, Uffizien, Sammlung der Künstlerbildnisse

den genannten Augsburger Beispielen zumindest vermuten, daß die jeweils hier eingefügte Gestalt einen besonderen Hinweiskarakter, vielleicht auf den Auftraggeber der Werke, haben sollte. Diese Möglichkeit scheidet bei dem aufblickenden Mann in der Oberriedschen Königsanbetung natürlich aus, erscheint der Stifter mit seiner Familie doch am unteren Bildrand. Ob es sich bei dem Aufblickenden um ein verstecktes Selbstbildnis Holbeins handelt, bleibe dahingestellt; zieht man die Berliner Silberstiftzeichnung der Holbein-Söhne von der Hand des Vaters von 1511 (Abb. 30) und das späte Selbstbildnis von 1542/43 in den Uffizien (Abb. 144) heran, schließt der physiognomische Befund diese Annahme zumindest nicht grundsätzlich aus. Doch wie dem auch sei, die mit dieser Figur stets verbundene Verweiskfunktion ist auch hier unübersehbar: Die Augen beschirmend, scheint sie zum Stern von Bethlehem, wahrscheinlicher aber zu dem Vogel aufzublicken, der auf dem Dach über Maria mit dem Kind sitzt. Im einen wie im anderen Falle würde auf eine besonderen Bildsinn transportierende Einzelheit hingewiesen – auf den die Könige zum Ort der Anbetung leitenden Stern oder auf einen Vogel (Elster oder Eichelhäher), der traditionell als Sinnbild des Bösen galt,<sup>64</sup> der die Menschwerdung Christi nur krächzend beobachten, nicht aber verhindern kann.<sup>65</sup>

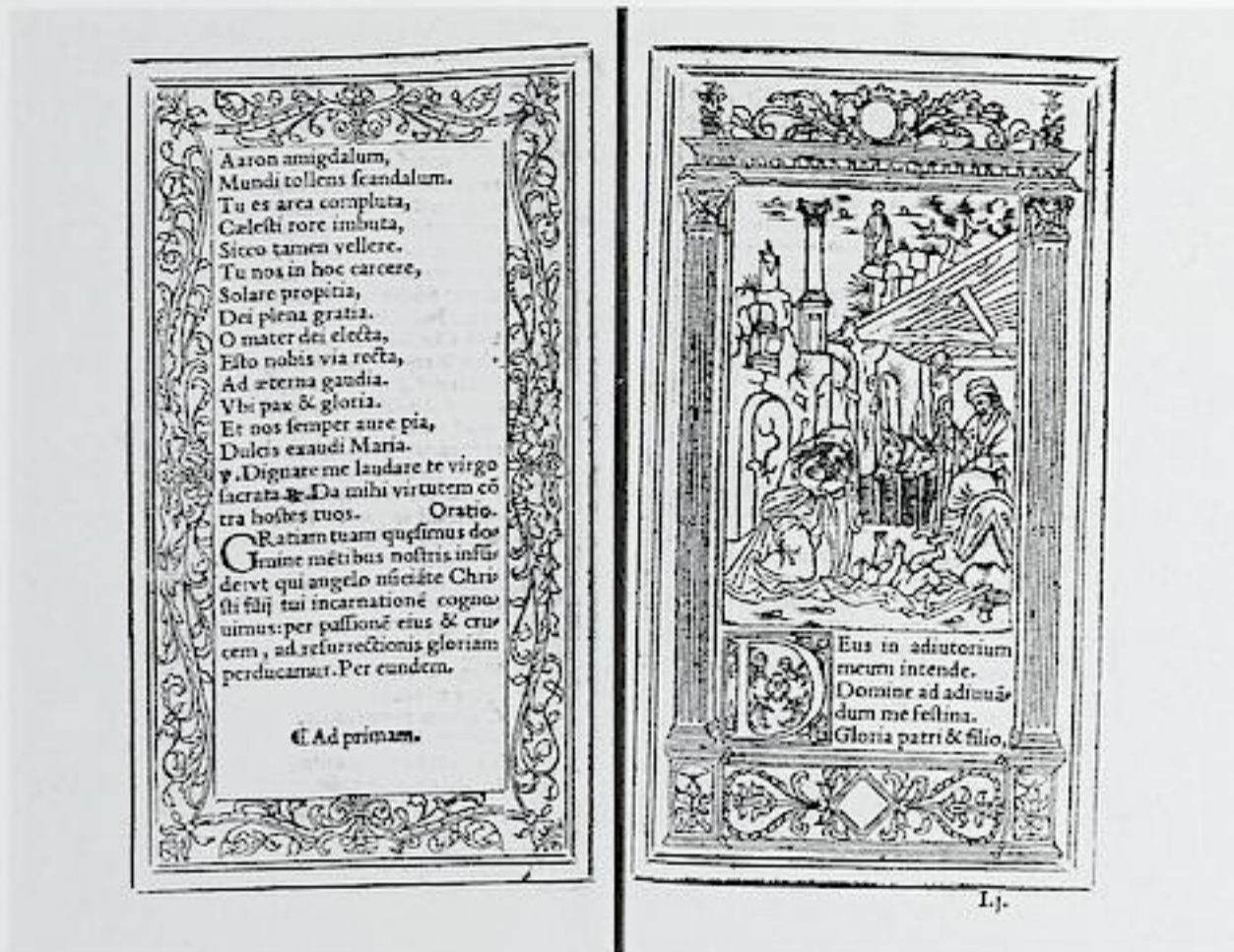
Hans Holbeins Kenntnis niederländischer Gemälde kann die aufschauende Figur noch in einem zweiten Beweisgang belegen, wie ein Blick auf Joos van Cleves (um 1485–1540/41) um 1515 entstandene »Kleine Königsanbetung« in der Dresdener Gemäldegalerie (Abb. 145) zeigt: Ihrerseits eine Monforte-Paraphrase, erscheint am »kritischen« Ort Joos van Cleves Selbstbildnis. Unmittelbar daneben aber steht ein gleich-

falls in Zeittracht gekleideter Mann, der, den Blick nach oben gerichtet, seinen Begleiter mit ausgestrecktem Zeigefinger auf etwas aufmerksam zu machen versucht. Folgt man seinem Blick und seiner Geste, so geht der Blick des Betrachters in das Notdach der Ruine, die dem Geschehen als Schauplatz dient. Während durch die Löcher im Dach der Stern von Bethlehem zu sehen ist, sitzt auf einem Dachsparren eine Elster. Daß diese Entsprechungen mit der Oberried-Königsanbetung mehr als bloßer Zufall sind, zeigt Joos van Cleves Figur einer nackten weiblichen Gottheit, die auf einer geflügelten Kugel steht, einen Pfeil in Händen hält und vermutlich die Glücksgöttin Fortuna darstellen soll.<sup>66</sup> Diese bekrönt mit einer Gruppe spielender Putten einen Architrav, der von einer mächtigen Säule getragen wird. Der Säulenschaft wiederum wird oben und unten von einer Art kannelierter Manschette eingefaßt. Eben diese Motive – eine nackte weibliche Götterfigur über einer Säule, deren unterer Teil kanneliert ist – tauchen auf dem Oberried-Flügelbild mit der Geburt des Kindes wieder auf.

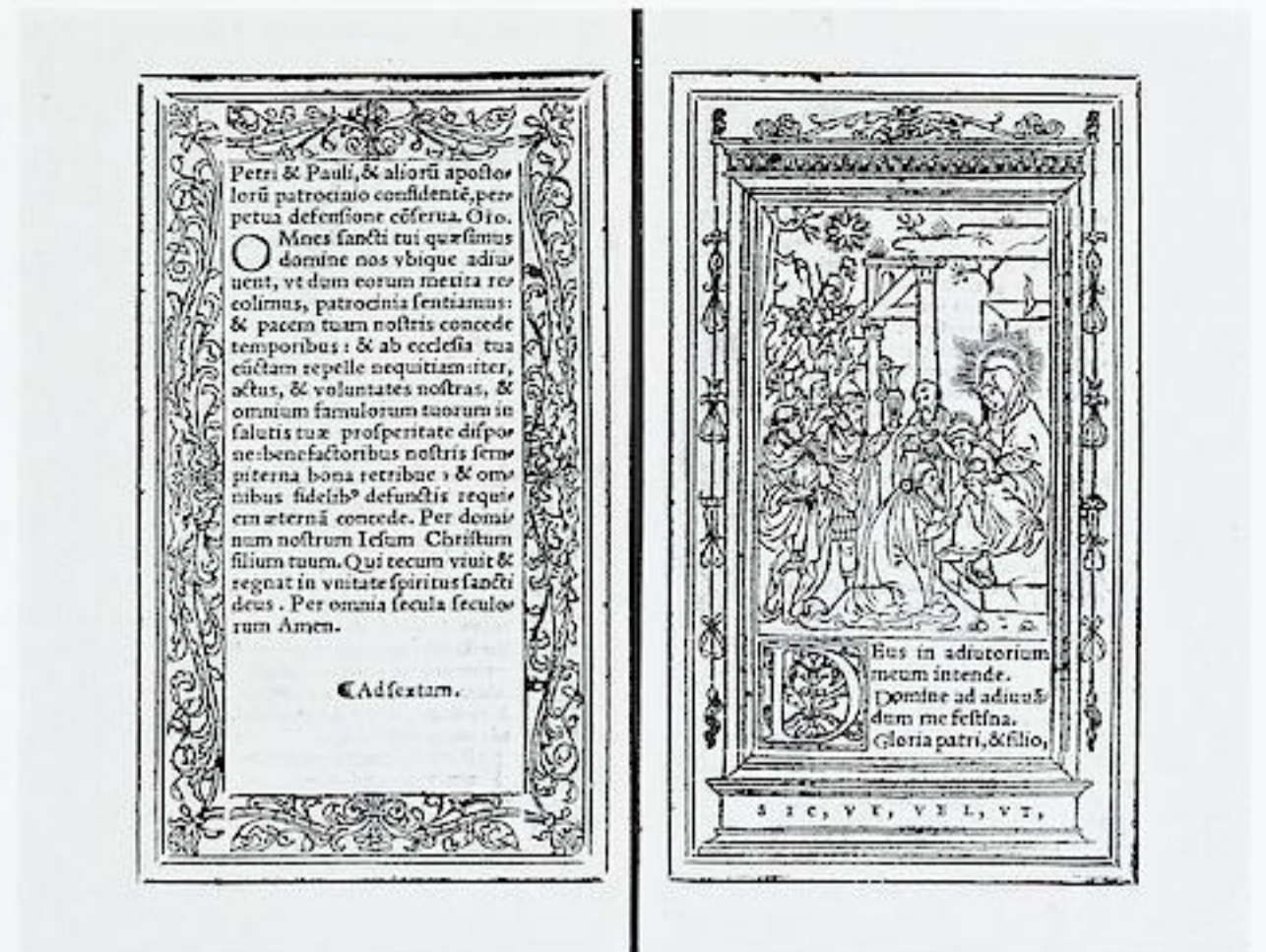
Es scheint also, als habe Holbein nicht nur für seine Freiburger Königsanbetung niederländische Vorbilder herangezogen, sondern auch für das Motiv der von einer Götterfigur bekrönten Säule in der Geburt Christi. Hier wird sie mit Architekturversatzstücken kombiniert, die Holbein bereits in früher entstandenen Werken selbst verwendet hatte (wie die Kassettendecke, die an das Doppelbildnis des Bürgermeisters Meyer und



145 Joos van Cleve, »Kleine Königsanbetung«, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



146 »1520s Hours Workshop«, Geburt Christi, Illustration eines von Simon de Colines für den Verleger Geoffroy Tory gedruckten Stundenbuchs, Paris 1527, ehemals Edward Laurence Doheny Memorial Library, Camarillo, Kalifornien

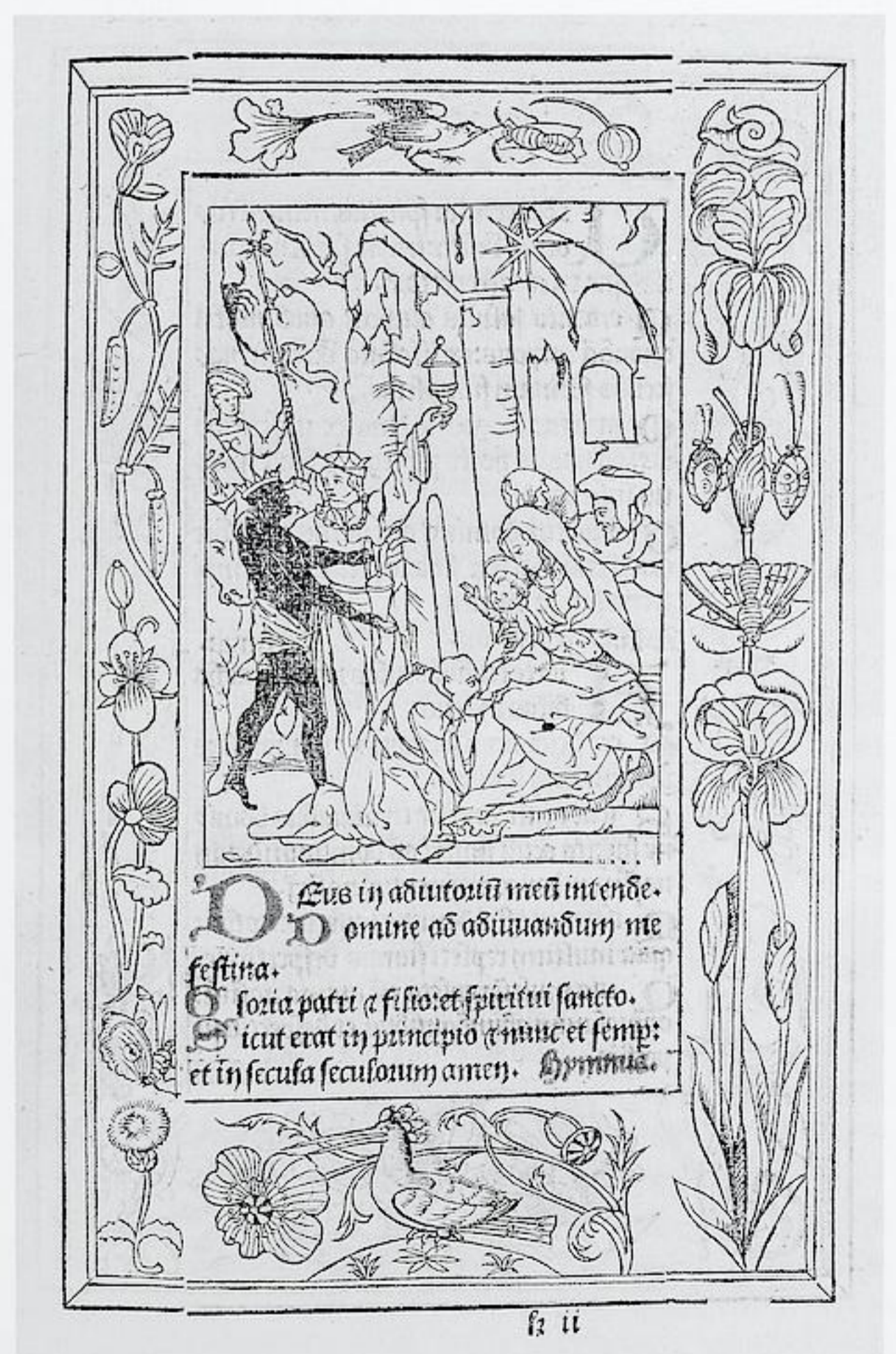


147 »1520s Hours Workshop«, Königsanbetung, Illustration eines von Simon de Colines für den Verleger Geoffroy Tory gedruckten Stundenbuchs, Paris 1527, ehemals Edward Laurence Doheny Memorial Library, Camarillo, Kalifornien

seiner Frau [Tafel 21–22] erinnert) oder die ihm noch aus der Augsburger Kunst vertraut gewesen sein dürften (wie die Rosette auf dem Bogenzwickel über Maria, die an die entsprechende Schmuckform der zwischen 1509 und 1512 errichteten Fugger-Kapelle an St. Anna erinnert).<sup>67</sup> Doch die figurenbekrönte Säule ist nicht die einzige mehr oder minder wörtliche Motivübernahme, die sich in der Freiburger Geburt finden lässt. Gleiches gilt auch für die Figuren im Vordergrund.

Die kniende Maria, die sich mit vor dem Oberkörper zusammengeführten Händen dem Neugeborenen zuneigt, erscheint in eng verwandter Form auf einem Holzschnitt der Geburt Christi in einem Stundenbuch für den Gebrauch von Rom, das im Jahre 1527 von Simon de Colines im Auftrag des Pariser Verlegers Geoffroy Tory (um 1480 – um 1533) gedruckt worden ist (Abb. 146).<sup>68</sup> Der vergleichsweise simple, rein linear gestaltete Holzschnitt schildert das wunderbare Geschehen in einem Stall, der in eine antike Ruine eingebaut ist. Unmittelbar hinter Maria ragt wie in der Freiburger Darstellung eine von einem Kapitell bekrönte Säule empor, die allerdings nichts trägt; eine Skulptur erscheint indes unmittelbar neben der Säule und über einer Felsformation, die das Stalldach überragt. Ein zweites Stundenbuch, von einem unbekanntem Drucker wiederum für Tory in den Jahren 1529/30 hergestellt, enthält gleichfalls eine Darstellung der Geburt Christi.<sup>69</sup> Diese ist als zweiteilige Komposition über die Doppelseite verteilt; links wird die eigentliche Geburtsszene mit Maria, dem Kind, Ochs und Esel, zwei Hirten und dem aus dem Mittelgrund heraneilenden Joseph dargestellt, rechts treten vier Hirtenfiguren zum Geschehen hinzu (Abb. 149).<sup>70</sup> Erneut stimmt die Marienfigur mit der Freiburger Gottesmutter überein; außerdem erinnert das sich lebhaft bewegende Kind an sein Gegenstück bei Holbein. Unübersehbar verwandt sind aber die Hirtenfiguren: hier wie dort als grobe, wilde Gesellen gegeben, von einer Säule bzw. von einem Pilastrer hinterfangen, dem Betrachter näher als Maria mit dem Kind und daher deutlich größer als diese dargestellt.

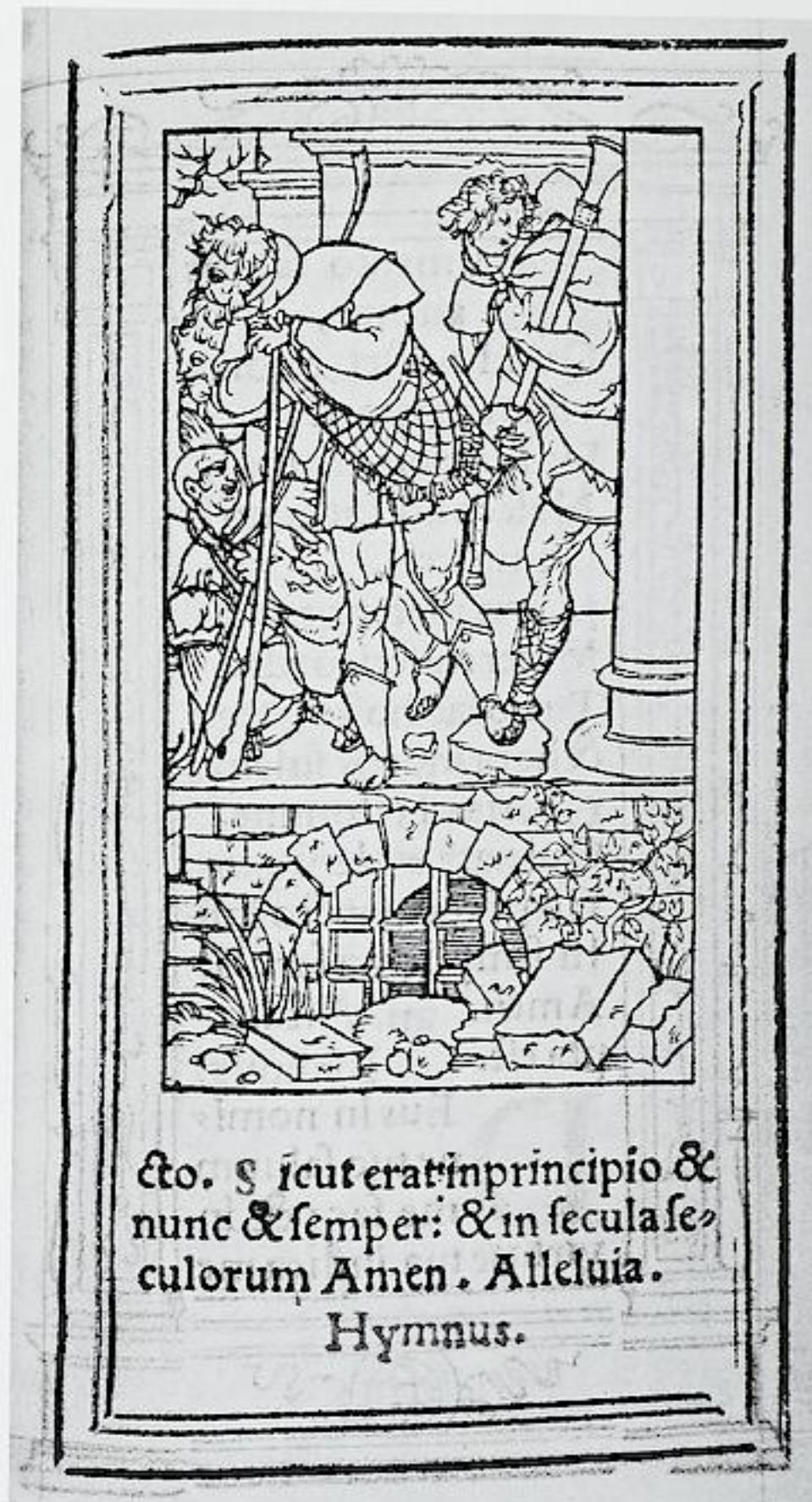
Kann es angesichts dieser Übereinstimmungen noch überraschen, daß in den von Tory verlegten, gedruckten Stundenbüchern auch die Darstellungen der Königsanbetung niederländischen Vorlagen entsprechen, die letztlich in der Nachfolge des Hugo van der Goes stehen und die auch



148 »1520s Hours Workshop«, Königsanbetung, Illustration eines von Simon Dubois für den Verleger Geoffroy Tory gedruckten Stundenbuchs, Paris 1527, Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Collection Lesoufaché, No. 19393



**D**EUS in adiutorium me-  
 dum intende. Domine ad  
 adiuuandum me festina. Glo-  
 ria patri & filio: & spiritui fan-



cto. Sicut erat in principio &  
 nunc & semper: & in secula se-  
 culorum Amen. Alleluia.  
 Hymnus.

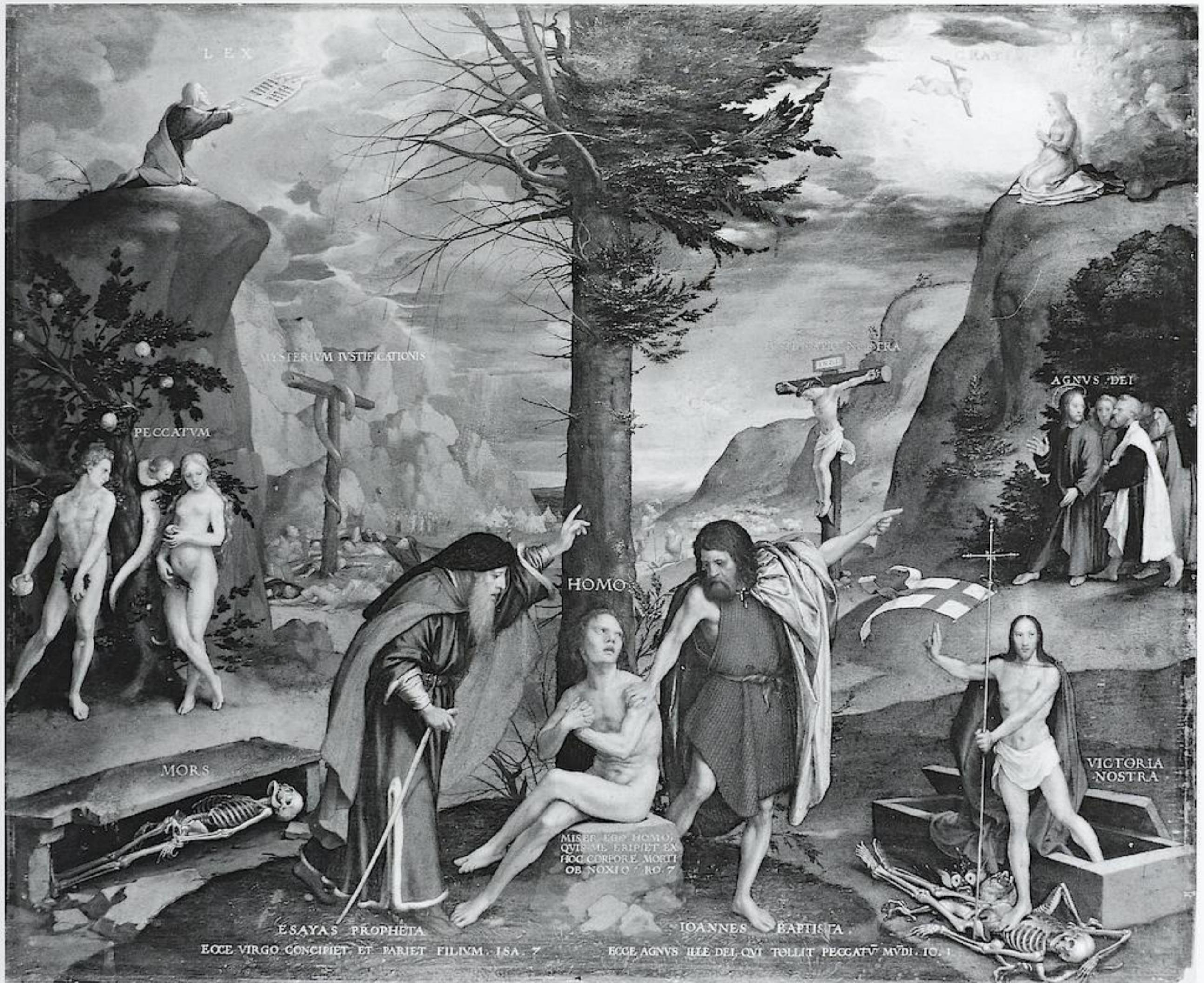
149 »1520s Hours Workshop«, Hirtenanbetung, Illustrationen eines für den Verleger Geofroy Tory gedruckten Stundenbuchs, Paris 1529/30, Paris, Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, Collection Lesoufaché, No. 19433

Holbein in der entsprechenden Szene für Oberried nutzte? Im Jahre 1527 brachte Tory außer dem schon erwähnten, von Simon de Colines gedruckten Stundenbuch noch ein zweites heraus, das von dem Drucker Simon Dubois hergestellt wurde. In beiden folgt die Königsanbetung in ihrer Gesamtdisposition dem Modell der »Geburt vor dem Stall im Hügel«. Während bei Colines der auffällig kostümierte Mohrenkönig zusätzlich an die entsprechende Figur in der »Oberried-Anbetung« erinnert (Abb. 147),<sup>71</sup> sind es bei Dubois vor allem die Figuren von Mutter und Kind, die – bis hin zu dem aktiven Segensgestus des sich zum Betrachter wendenden Kindes im Holzschnitt – detailliert mit der Freiburger Tafel übereinstimmen (Abb. 148).<sup>72</sup>

Die Künstler, die in Torys Auftrag die Entwürfe für die Holzschnitte dieser gedruckten Stundenbücher lieferten, gehörten zu derselben Pariser Werkstatt der »1520s Hours«, deren Werke uns bereits im Zusammenhang mit Holbeins »Bildern des Todes« begegnet sind. Wie Myra Orth zeigen konnte, entsprechen die Holzschnittentwürfe vielfach bis ins Detail den sehr viel aufwendiger gestalteten Buchmalereien, die als Produkte dieses Werkstattverbundes entstanden. Als deren Grundlage konnte Orth zum Teil wiederum Musterzeichnungen von Künstlern aus dem Kreis der »Antwerpener Manieristen« nachweisen,<sup>73</sup> die häufig durch italianisierende Entlehnungen ergänzt oder – im weiteren zeitlichen Verlauf – zur Gänze »modernisiert« wurden.<sup>74</sup> Die besondere Stilmixtur der Pariser Künstler des »1520s Hours Workshop« ist daher an

den farbigen Buchmalereien deutlicher noch zu erkennen als an den Holzschnitten; die Herkunft aus derselben Werkstatt kann indes nicht bezweifelt werden.

Für die Datierung der Entwürfe, die Torys gedruckten Stundenbüchern zugrunde liegen, liefern deren Erscheinungsdaten – 1527 bzw. 1529/30 – nur einen *terminus ante quem*. Da all diese Publikationen ein königliches Privileg vom 5. September 1526 enthalten, in dem ausdrücklich die Qualität der Illustrationen hervorgehoben wird, müssen diese spätestens 1526, vielleicht aber auch schon früher, entstanden sein.<sup>75</sup> Daß Holbein sie gekannt und für die Gestaltung seiner Oberried-Flügelbilder genutzt hat, scheint unabweisbar. Ganz abgesehen von der geringen Wahrscheinlichkeit, daß die Pariser Künstler ein singuläres Werk der Baseler Tafelmalerei gekannt haben sollten, hat Hans Holbein wiederholt auf Werke zurückgegriffen, die Geofroy Tory selbst verlegt hatte, oder die in Werkstätten entstanden waren, mit denen Tory enge Verbindung hielt. Auf die von Stephanie Buck entdeckten Übernahmen von Motiven aus Kalenderbildern des »1520s Hours Workshop« in Holbeins um die Mitte der 1520er Jahre entstandenen »Bildern des Todes« ist schon hingewiesen worden.<sup>76</sup> Mit dem lutherischen »Programmbild« von »Gesetz und Gnade«, heute in der National Gallery of Scotland in Edinburgh (Abb. 150), läßt sich schließlich noch ein weiteres, allerdings erst nach 1532 in England entstandenes Werk benennen, bei dem Tory – bzw. der anonyme, für den Verleger Tory tätige Entwerfer des Holzschnitts – der



150 Hans Holbein d.J., »Gesetz und Gnade«, Edinburgh, National Gallery of Scotland

Gebende (Abb. 151), Holbein der Nehmende gewesen ist. Die vieldiskutierte Bilderfindung selbst geht auf Lucas Cranach d. Ä. zurück, der sie in enger Abstimmung mit Martin Luther konzipiert haben muß. Die Vermittlungswege an Tory bzw. Holbein liegen noch im Dunkeln.<sup>77</sup>

Vielleicht abgesehen von diesem letztgenannten Beispiel handelt es sich bei Holbeins Verwendung von Vorlagenmaterial aus Torys Verlagsproduktion natürlich nicht um eine eindimensionale Übernahme. Abgesehen von ihrer kreativen Umsetzung durch Holbein verbietet sich eine solche Sicht der Dinge schon angesichts der Vielfalt der bereits von den Künstlern des »1520s Workshop« ihrerseits verarbeiteten »Vorlagen«: Hier steht Niederländisches unverkennbar neben Italienischem, das seinerseits nachhaltig von niederländischen oder deutschen Bilderfindungen beeinflusst sein kann.<sup>78</sup> Die Werke des »1520s Hours Workshop« stellen den Betrachter damit letztlich vor ein ähnliches Problem wie Holbeins »Oberried-Flügel« und verwandte Gemälde: In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts hat sich eine europaweite Verfügbarkeit unterschiedlichster Vorlagen eingestellt, die an die Zeit des »Internationalen Stils« zu Anfang des 15. Jahrhunderts erinnert, jedoch ohne daß

dessen stilistische Homogenität erreicht würde. Aber ganz wie bei Werken der Kunst um 1400 stellt sich auch in den Jahrzehnten bald nach 1500 des öfteren die Frage nach dem Woher bzw. dem Wohin in kunstgeographischer, nach dem Zuvor oder Danach in chronologischer Hinsicht. Außer Frage steht indes die Tatsache, daß das Geben und Nehmen wechselseitig war – ein Künstler von der Bedeutung eines Holbein war nicht nur Ideenlieferant für weniger erfindungsreiche Künstler, er konnte sich seinerseits auch von künstlerisch bescheidenen Werken inspirieren lassen. Grundsätzlich Gleiches gilt für das Verhältnis zwischen Tafelmalerei und »angewandter« Malerei wie im Bereich der Buch- oder Glasmalerei. Die Grenzen waren in beiden Richtungen höchst durchlässig.

Lassen sich die »Oberried-Flügel« dank der Beobachtungen von Daniel Hess zum materiellen Befund, durch die Überprüfung der bisherigen Identifikationsvorschläge für die Damen der Oberried-Familie und infolge der neuentdeckten Verbindungen zu Tory und den Künstlern des »1520s Hours Workshop« nunmehr in die Jahre nach der Frankreichreise 1523/24 und vor Holbeins Abreise nach England in der zweiten Jahreshälfte 1526 zeitlich einordnen,<sup>79</sup> so bleibt die Rekonstruktion des Gesamt-



151 Unbekannter Meister im Auftrag des Verlegers Geofroy Tory, »Gesetz und Gnade«, Holzschnitt, Paris, Bibliothèque Nationale

ensembles ungewiß. Obgleich seit dem frühen 19. Jahrhundert bekannt ist, daß die Gemälderückseiten – d. h. die ursprünglichen Flügelaußenseiten – unbemalt sind,<sup>80</sup> haben sich nur wenige Autoren über die daraus zu ziehenden Konsequenzen Gedanken gemacht. Paul Ganz etwa wollte in ihnen lediglich unbewegliche »Stellflügel« eines Triptychons sehen, während Walter Überwasser annahm, der Altar sei unfertig liegengeblieben.<sup>81</sup> Unterschiedlich fielen auch die Überlegungen zur Rekonstruktion des Mittelteils des Altars aus: Wahlweise wurde an eine gemalte oder an eine geschnittene Darstellung gedacht, die Themenvorschläge reichen von einer thronenden Madonna mit Heiligen bis zur Beweinung Christi, der Auferstehung oder dem Jüngsten Gericht.<sup>82</sup> Vereinzelt wurde gar der Vorschlag geäußert, der Tote Christus im Grabe habe als Predella dieses Altarwerks gedient.<sup>83</sup> Ist zumindest dieser letztgenannte Vorschlag schon aus stilistischen Gründen abwegig, so bleiben die übrigen Rekonstruktionsvorschläge im Bereich der Spekulation. Angesichts der materiellen Befunde und der aktuellen Forschungslage gilt in dieser Frage nach wie vor Oskar Bätschmann und Pascal Grieners Résumé: »Es muß offenbleiben, ob der Auftrag auf ein Retabel lautete – das eine für Basel immense Größe erreicht hätte –, ob das Werk nicht vollständig ausgeführt wurde, ob es sich um Standflügel eines Altarbildes oder um die Tafeln eines Gemäldeepitaphs handelt.«<sup>84</sup>

## Die »Passionsflügel«

Obgleich von Alters her hochberühmt,<sup>85</sup> haben sich die beiden Flügelbilder mit acht Darstellungen der Passion Jesu (*Tafel 42–50*), heute im Basler Kunstmuseum, lange einer schlüssigen kunsthistorischen Bewertung und einer überzeugenden Einordnung ins Holbein-Ceuvre entzogen. Die heute in einem modernen Rahmen zusammengefaßten Bilder zeigen auf vier Tafeln (die äußeren 136 x 31 cm, die inneren 149,5 x 31 cm messend) zwei je übereinander angeordnete Szenen, die durch eine Art Band- und Rollwerk, das aus stilisierten Blättern erwächst, getrennt werden. Da die Flügel oben in einem gemeinsamen Segmentbogen enden, sind die inneren Tafeln höher als die äußeren und ihre unteren Bildfelder reichen weiter empor als diejenigen der Außentafeln. Die Lesefolge der acht Passionsdarstellungen beginnt oben links und endet unten rechts.

Das Gebet am Ölberg eröffnet als dramatisches Nachtstück die Bilderzählung (*Tafel 43*). Aus dem nächtlichen, aufgerissenen Wolkenhimmel fällt überirdisch helles Licht auf den betenden Christus. Er kniet bildeinwärts gewandt vor einer Felsformation, die Hände ringend und zu einem aus der Bildtiefe heranschwebenden Engel aufblickend, der ihm mit emporgereckten Armen das Kreuz entgegenhält. Im Vordergrund liegen auf dem terrassenförmig ansteigenden, steinigen Boden drei schlafende



Apostel, von denen zumindest Petrus eindeutig zu identifizieren ist. Links nähern sich aus dem Bildhintergrund die Häscher, von Judas geleitet. Anders als Christus und die Apostel werden sie nicht vom himmlischen Licht erfaßt, sondern kommen aus dem Dunkel der Nacht. Nur von den mitgeführten Fackeln beleuchtet, wirken die gerüsteten Männer und ihre Waffen um so bedrohlicher.

Auch die rechts anschließende Szene der nächtlichen Gefangennahme Christi wird vor allem von Kunstlicht erhellt (*Tafel 44*); nur am linken Bildrand scheint eine Wolkenformation das von dem Engel der Ölberg-szene ausgehende Licht zu reflektieren und verbindet so beide Darstellungen. Leicht aus der Bildmitte nach rechts verschoben und von einem durch die Fackeln gespenstisch von unten erhellten Baum überragt, umarmt Judas den unbeweglich dastehenden Christus, um ihn mit seinem Kuß zu verraten. Von beiden Seiten und von hinten drängen die Häscher heran und ergreifen den Gesuchten: Ein Soldat hat dessen Hände bereits mit einem Strick gefesselt, ein Gerüsteter faßt mit seinem Waffenhandschuh wüst in Christi Haare, über dessen Haupt bedrohlich ein Beil emporgehoben wird. Im Vordergrund links hat Petrus den Knecht Malchus zu Boden gestoßen und schwingt seinen Dolch, um ihm das Ohr abzuschneiden. Da sich Petrus zugleich umwendet und Christus anblickt, ist just der dramatische Höhepunkt des Geschehens gemeint, in dem Christus Petrus auffordert, das Schwert in die Scheide zurückzustecken. Das flackernde Licht der Fackeln und Glutlampen, die tiefen Schatten, die über der Szene liegen, tragen zur Dramatik der Darstellung ebenso bei wie die anonyme Häscherschar, von der unter den Helmen und Turbanen kaum ein Gesicht erkennbar wird.

Auch die dritte Szene ist als Nachtstück gegeben (*Tafel 45*). Christi Vorführung vor Kaiphas findet vor einem mächtigen, über Eck gesehenen antiken Palastgebäude statt, dessen Architekturgliederung durch die mitgeführten Fackeln der Menge wirkungsvoll von unten erhellt wird. Von links nähert sich der Zug der Häscher mit Christus in ihrer Mitte dem am rechten Bildrand aufgeschlagenen Thron des Hohepriesters. Eng umstehen Soldaten und Schriftgelehrte den Gefesselten, der schweigend, aber aufmerksam zu Kaiphas aufblickt. Dieser hat sich leicht vorgebeugt und ist im Begriff, mit beiden Händen sein priesterliches Gewand zu zerreißen.

Die vierte Szene, die Geißelung Christi, spielt bei Tag im Inneren eines Palastgebäudes (*Tafel 46*). Nah an der vorderen Bildkante steht Christus, an die Geißelsäule gebunden, und krümmt sich unter den Schlägen dreier Henkersknechte. Die Wut, mit der sie ihrem grausamen Geschäft nachgehen, zeigt sich an ihrer wilden Bewegtheit ebenso wie an den auf dem Boden zerstreuten Teilen der Rutenbündel. Die Säule, an die Christus gebunden ist, scheint das Gewölbe eines polygonalen Zentralraums zu tragen, von dem allerdings lediglich zwei Wandabschnitte zu sehen sind. Sie öffnen sich auf weitere Anräume, die durch eine mannshohe Brüstung sowie eine darauf aufsitzende zweigeschossige Säulenarkade vom Mittelraum abgetrennt sind. Jenseits der Brüstung steht rechts eine männliche Gestalt mit Turban und einem szepterartigen Stab, vermutlich Pilatus, und verfolgt das Geschehen im Vordergrund.

Mit der fünften Darstellung wechselt die Passionserzählung ins untere Register der Flügelbilder. Auch die Verspottung Christi ist ins Innere einer Palastanlage verlegt (*Tafel 47*). Das eigentliche Bildgeschehen findet in einem bildparallel angelegten, kreuzrippengewölbten Raum statt, an den sich zur Bildtiefe hin eine ganze Raumflucht anschließt. In der Bildmitte sitzt, nach links gewandt, Christus auf einem Säulenstumpf und blickt in Richtung des Betrachters, während ihm die Dornenkrone von

einem der Henkersknechte noch tiefer aufs Haupt gedrückt wird. Die Dornenkrone verdeutlicht ebenso wie der Palmzweig als Szepter, der Purpurmantel und die huldigende Haltung der Knechte den bitteren Spott der Szene. Ihre Brutalität wird erst beim zweiten Blick erkennbar: Im Bildvordergrund liegt die eine Hälfte der hölzernen Stange, die offenbar beim ersten gewaltsamen Niederdrücken der Dornenkrone zerbrochen ist; mit der anderen Hälfte holt der Scherge links gerade zum Schlag gegen Christus aus.

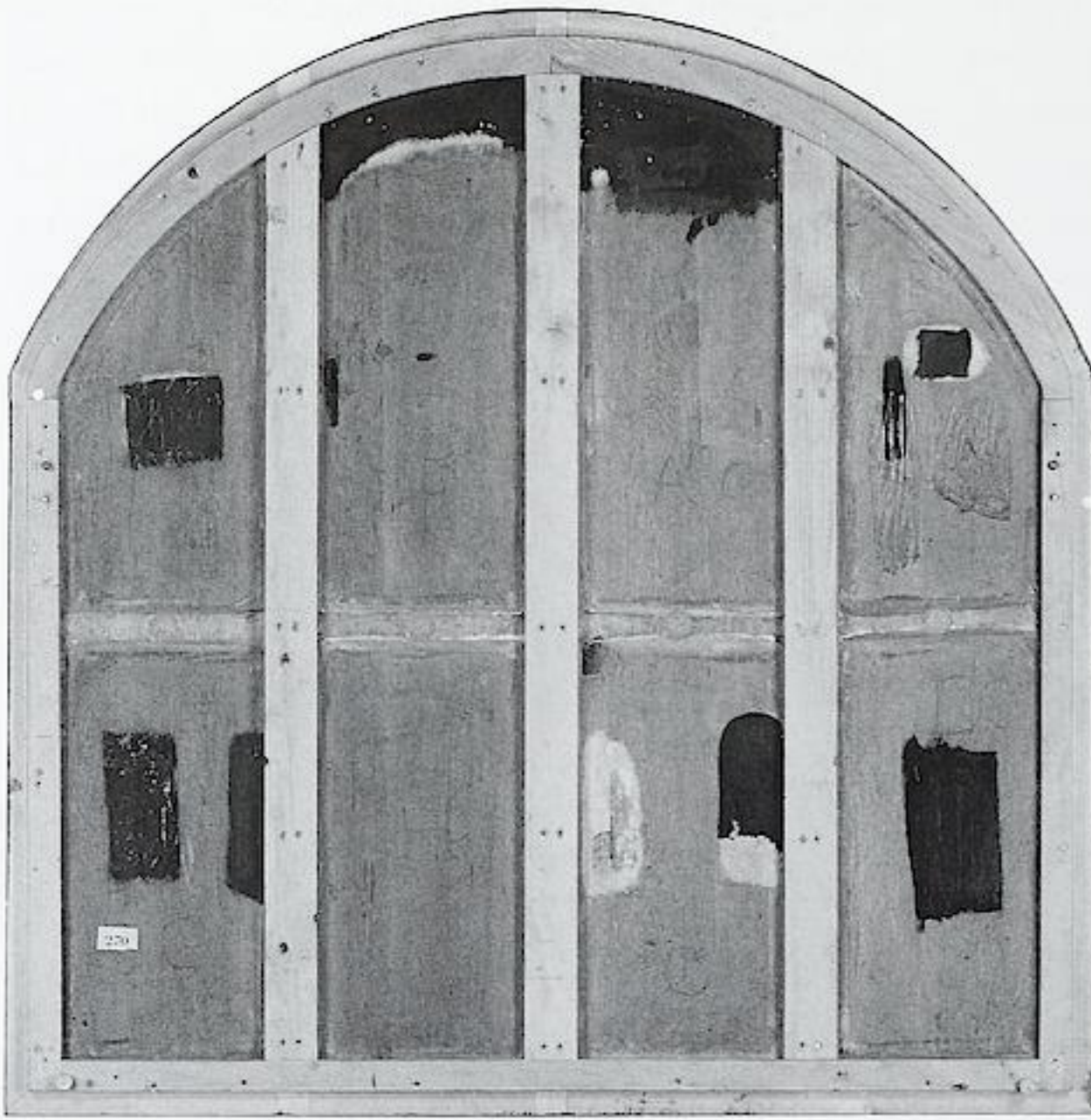
Die sechste Szene zeigt den Zug der Kreuztragung, der das Stadttor von Jerusalem schon passiert hat (*Tafel 48*). Nach vorne rechts schreitend, unter dem schweren Kreuz tief zu Boden gedrückt und von den Henkersknechten vorwärtsgezerrt und -gestoßen, erscheint Christus im Vordergrund des Zuges. Dieser schwenkt am rechten Bildrand, auf Höhe der beiden gefesselten Schächer, in die Bildtiefe um und verliert sich dann mäandrierend in einer lieblichen Voralpenlandschaft. Wie schon bei der Gefangennahme Christi erhöhen die über den Figuren aufragenden Waffen und Werkzeuge die Bedrohlichkeit der Szenerie, die von einer rechts, von der anschließenden Kreuzigung Christi, hereindrängenden schwarzen Wolke zusätzlich verdüstert wird.

Die Kreuzigung findet unter fast nächtlichem Himmel auf Golgatha statt (*Tafel 49*). Dramatisch fällt das Licht von oben auf die hoch aufragenden Kreuze und die darunter stehenden Zuschauer. Christus ist bereits tot, wie die Seitenwunde zeigt; sein Haupt ist vornüber gesunken, sein Antlitz liegt in tiefem Schatten. Dicht gedrängt umstehen Soldaten, Zuschauer und die Getreuen Christi das Kreuz; vorn links werfen die Soldaten die Würfel über den Rock, direkt unter dem Kreuz stehen drei Soldaten ins Gespräch vertieft, während am linken Bildrand die trauernde Gottesmutter und der klagende Johannes erscheinen. Eine größere Menschenmenge umsteht noch die Hinrichtungsstätte, während ein Trupp römischer Soldaten bereits zu Pferde nach rechts in die Bildtiefe abrückt.

Die achte und letzte Darstellung der »Passionsflügel« zeigt die nächtliche Grabtragung des vom Kreuz abgenommenen Christus (*Tafel 50*). Vor einer mit spärlicher Vegetation bestandenen Felswand bewegt sich der Zug mit dem Toten nach rechts auf die geöffnete Grabkammer zu. Die drei Helfer, die am Leichnam Christi schwer zu tragen haben, präsentieren diesen zugleich dem Betrachter. Am linken Bildrand, etwas in die Bildtiefe gerückt, steht die weinende Maria, von Johannes und zwei Frauen begleitet.

Die acht sehr unterschiedlich aufgefaßten Szenen werden auf mannigfache Weise zusammengebunden (*Tafel 42*). Zum einen dienen die goldenen Ornamentstreifen, die die Tafeln horizontal unterteilen, für das Gesamtensemble als Klammer, die optisch fraglos noch wesentlich wirkungsvoller war, solange die Bilder ihr ursprüngliches Rahmenwerk besaßen, das in Form und Fassung auf die gemalten Rahmenelemente eingegangen sein dürfte. Sodann dienen formale, motivische oder narrative Motive der Verbindung von Einzelszenen: Die kreuzweise Verschränkung von Tag- bzw. Nachtszenen, von Innen- und Außenschauplätzen ist hier ebenso zu nennen wie die Fortsetzung der erhellten bzw. der tintenschwarzen Wolken zwischen dem Gebet am Ölberg und der Gefangennahme bzw. der Kreuzigung und der Kreuztragung. Verbindend wirkt natürlich ebenso die scheinbare Fortsetzung der Figurenbewegung, etwa zwischen Gefangennahme und Christi Vorführung vor Kaiphas oder zwischen Kreuztragung und Kreuzigung, sowie die wiederholte Darstellung bestimmter Nebenfiguren.

Vielfigurig, zugleich kleinteilig und höchst dramatisch erzählend, miniaturhaft fein ausgeführt, von emailhaft leuchtender Farbigeit –



152 »Passionsflügel«, Rückseite, Basel, Kunstmuseum

unter den Tafelbildern, die sich traditionell mit dem Namen Hans Holbeins d. J. verbinden, findet sich wenig unmittelbar Vergleichbares. Dennoch überrascht es, daß die »Passionsflügel« für die Holbein-Forschung derart sperrig gewesen sind, daß die erstmals in den 1860er Jahren geäußerte Meinung, die Gemälde seien durch Nikolaus Grooth in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allzu scharf gereinigt und anschließend weitgehend übermalt worden,<sup>86</sup> bis in die jüngste Zeit dankbar fortgeschrieben worden ist: Unter diesen Umständen brauchte man sich über das konkrete Erscheinungsbild der Gemälde keine näheren Gedanken zu machen; alle Aspekte, die mit der jeweils vertretenen Vorstellung von Holbein als Tafelmaler kollidierten, konnten problemlos auf das Konto des angeblich deplorablen Zustands der Malerei geschrieben werden.<sup>87</sup>

Einigkeit bestand bis in die jüngste Vergangenheit allein bei der Annahme, die Bilder hätten ursprünglich als Flügel eines Altarwerks gedient,<sup>88</sup> doch bereits die Frage, wie dieses im Einzelnen zu rekonstruieren sei, war heftig umstritten. So wollte man in den Gemälden mal eine feststehende Altartafel in der Art einer italienischen Pala sehen, mal Flügelbilder der fragmentierten Baseler Abendmahlstafel (*Tafel 57*) oder aber einer heute verlorenen Darstellung; gelegentlich sollte diesem Ensemble gar der Tote Christus im Grab (*Tafel 29*) als Predella gedient haben.<sup>89</sup> Völlig umstritten blieb bis vor kurzem der ursprüngliche Aufstellungsort – im Rathaus, im Münster oder in einer anderen Baseler Kirche<sup>90</sup> – sowie die zeitliche Einordnung der Gemälde ins Werk des Künstlers; die Datierungsvorschläge erstrecken sich immerhin über die Jahre von 1515 bis 1526.<sup>91</sup>

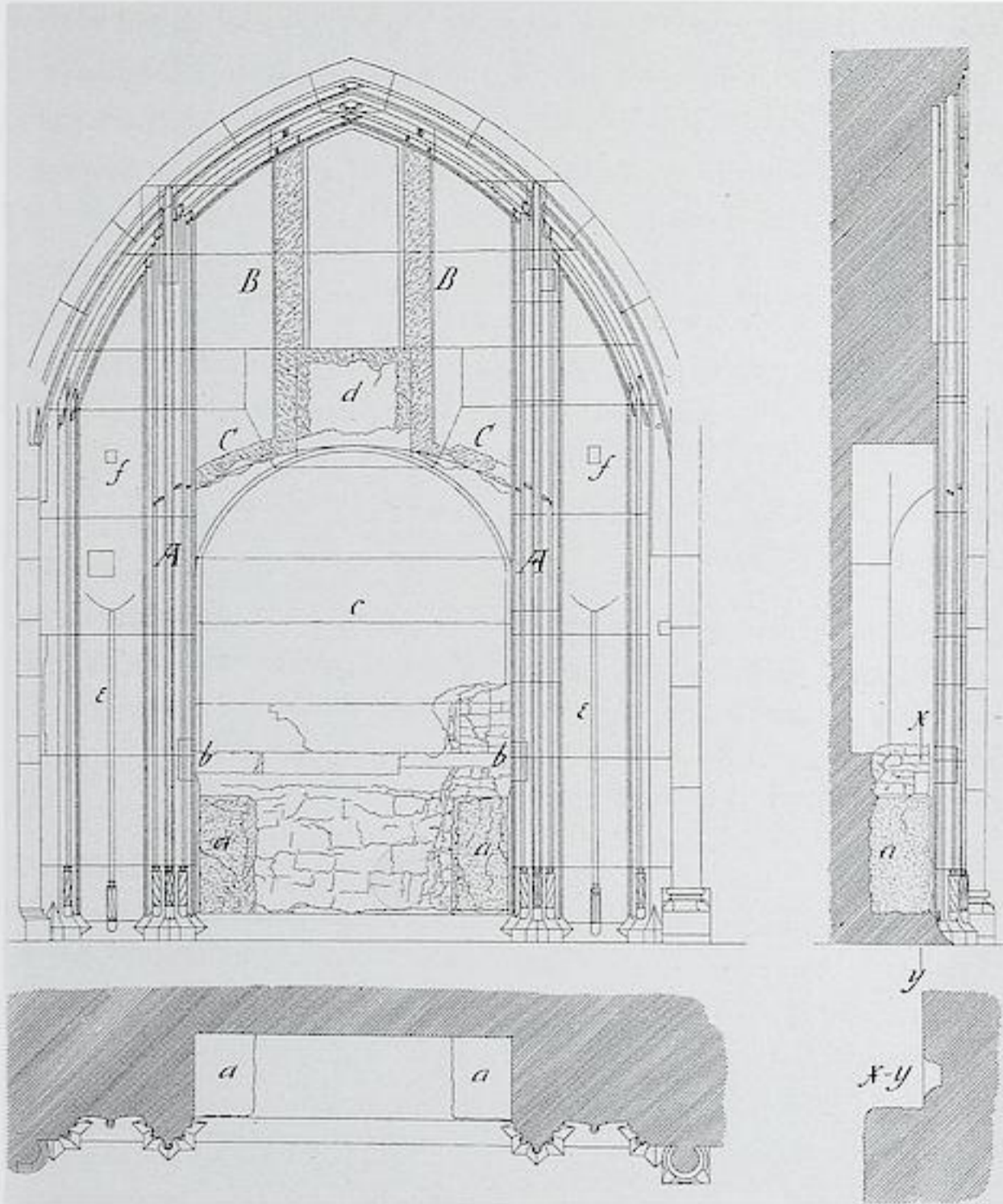
Der Ansatzpunkt für die Klärung all dieser Fragen liegt paradoxer Weise auf der heutigen Rückseite der »Passionsflügel« (*Abb. 152*). Zwar waren bereits Paul Ganz im Jahre 1912 »...Vertiefungen und Spuren eines blauen Grundes« auf der Rückseite der Flügelbilder aufgefallen, doch maß er ihnen keine Bedeutung bei.<sup>92</sup> Später bezeichnete er sie als bloßen Versuch »einiger Farbproben«.<sup>93</sup> Weitergehende Aufmerksamkeit wurde den Tafelrückseiten nicht mehr geschenkt, bis sich Bernd W. Lin-

demann mit den »Passionsflügeln« für das Baseler Holbein-Symposium (1997) und für die Ausstellung »Was man selten ansieht: Rückseiten« (1998/99) näher beschäftigte.<sup>94</sup> Lindemann konnte zum einen zeigen, daß die Grundierungs- und blauen (Azurit-)Farbspuren auf den Tafelrückseiten die Reste der Originalgestaltung sind. Zum anderen gelang ihm der Nachweis, daß die Tafelrückseiten ursprünglich acht hölzerne Flachreliefs trugen,<sup>95</sup> die auf den aus Lindenholz bestehenden Bildträger aufgelegt, von einer heute verlorenen, durchgehenden horizontalen Rahmenleiste getrennt sowie von einem gleichfalls verlorenen, vergoldeten Rahmen eingefasst gewesen waren. Nur dort, wo die teilweise durchbrochen gearbeiteten Reliefflächen den Blick auf den Bildträger freiließen, war dieser mit blauer Himmelsfarbe über einer weißen Grundierung gefaßt (teils unregelmäßig begrenzt wie an den oberen Bildrändern, teils rechteckig oder oben rundbogig geschlossen wie innerhalb der einzelnen Bildfelder).<sup>96</sup> Diese Beobachtungen gestatteten Lindemann die überzeugende Rekonstruktion des Gesamtensembles, zu dem die »Passionsflügel« einst gehört haben müssen: Die gemalten Szenen befanden sich ursprünglich auf den Flügelaußenseiten eines Triptychons, dessen Innenseiten Flachreliefs, dessen Schrein aber vermutlich vollplastische Darstellungen zierten (keinesfalls aber die Baseler Abendmahlstafel). In seiner Kombination von Malerei mit farbig gefaßten, sicherlich teilweise vergoldeten Skulpturen und Flachreliefs hatte das Triptychon damit einem der meistverbreiteten Altartypen im spätmittelalterlichen nordalpinen Europa entsprochen.

Diese an den materiellen Gegebenheiten der »Passionsflügel« gewonnene Rekonstruktion des Altarwerks erlaubte es Lindemann weiterhin, die ursprüngliche Funktion, den originalen Standort, ja sogar die Auftraggeberin und die näheren Auftragsumstände mit größter Wahrscheinlichkeit zu ermitteln. François Maurer hatte Lindemann auf eine im Jahre 1892 am Südennde des östlichen Arms des Baseler Münsterkreuzgangs (d. h. gegenüber dem südlichen Querhausportal der Kirche) vorübergehend freigelegte spätgotische Altarnische aufmerksam gemacht, deren Maße mit dem rekonstruierten Triptychon gut übereinstimmen (*Abb. 153*).<sup>97</sup> Die Bau- und Ausstattungsgeschichte dieses Abschnitts des Kreuzgangs ist glücklicherweise gut dokumentiert. Am 23. Dezember 1514 bestimmte Maria Zscheckenbürlin, Witwe des Baseler Ratsherrn Morand von Brunn,<sup>98</sup> in ihrem Testament die Errichtung eines neuen Altars in der Südostecke des Kreuzgangs in unmittelbarer Nähe zur Familiengrabstätte der Zscheckenbürlin im südlichen Flügel. Die Stiftung war reich dotiert, die vorgesehene liturgische und künstlerische Ausstattung des Altars war es ebenso. So sollte die Altarmensa »... mit einer geschnittenen Tafel zierlich versehen« werden, bei der es sich um jenes Altarwerk gehandelt haben dürfte, zu dem die »Passionsflügel« gehört haben.<sup>99</sup>

Die Errichtung des Altars war mit jenen baulichen Veränderungen im Kreuzgang verbunden, die zu Ende des 19. Jahrhunderts unter späteren Einbauten wiederentdeckt wurden. Die Gestalt der nach der Testamentserrichtung von 1514 ausgeführten Altarnische – sie schloß oben in einem Segmentbogen und wurde seitlich von weit vorkragendem Stabwerk flankiert – kann die besondere Form der »Passionsflügel« erklären: den gleichfalls segmentbogenförmigen oberen Abschluß sowie die Binnenfaltbarkeit beider Flügel, die es vermutlich erlaubte, die Flügel um das Stabwerk der Nische angewinkelt zu öffnen.<sup>100</sup>

Ungeklärt blieb allerdings vorerst die nähere Datierung der Gemälde, da das Testament von 1514 lediglich einen *terminus post quem* für deren Entstehung liefert – Maria Zscheckenbürlin starb erst Ende 1526. Linde-



153 Aufriß der Nische in der Südwand des südöstlichen Eckjochs des Kreuzgangs im Münster zu Basel

mann blieb daher in der zeitlichen Ansetzung der »Passionsflügel« unentschieden:

»Die Arbeiten für Maria Zschägbürlins Grabstelle waren offenkundig schon einige Jahre vor ihrem Tod... begonnen worden. Die ein Bildkontinuum suggerierende Komposition der einzelnen Bildtafeln, die feingliedrigen, sich bisweilen quirlig bewegenden Figurentypen, schliesslich die ostentative Verwendung einzelner Requisiten (z. B. die flache Platte mit halbrunder Auskragung, die Christus in der Verspottungsszene als Podest untergeschoben ist) erinnert an Werke Hans Holbeins d. Ä. Es erhebt sich die Frage, ob dies für eine frühere Datierung der Gemälde spricht (bald nach Holbeins Ankunft in Basel, 1515) oder ob der Künstler hier erst zu einem späteren Zeitpunkt väterliche Figurentypen und Inszenierungsprinzipien erneut aufgriff und zitierte.«<sup>101</sup>

Eine Datierung um 1520 erschien Lindemann letztlich die wahrscheinlichste Lösung dieses Problems.<sup>102</sup> Doch das Baseler Staatsarchiv bewahrt nicht nur das Testament der Maria Zscheckenbürlin vom 23. Dezember 1514, sondern außerdem eine Reihe weiterer Verfügungen der Testatorin, die es ermöglichen, die Entstehungszeit der Bemalung der »Passionsflügel« näher einzugrenzen.<sup>103</sup> Als Angehörige des Baseler Patriziats war sie nicht nur eine wohlhabende Person, die mit Blick auf ihre irdischen Güter einiges zu ordnen hatte, sondern allem Anschein nach auch eine entscheidungsfrohe Dame, die ihren Nachlaß detailliert geregelt sehen wollte. Daher war das Ende 1514 verfaßte Testament nicht ihre erste Verfügung,<sup>104</sup> und es sollte auch nicht ihre letzte bleiben. Der im Zusammenhang mit der Altarstiftung an ihrer Grablege im Münsterkreuzgang relevante Passus heißt im Wortlaut:

»... Einen nūwen Altar Inn der Thumstift vnser lieben Frowen Münster zu Basel Durch günstlich Zulassen vnnnd bewilligung Eins Erwürdigen

Capitels daselbs Inn dem Crützgang by der Biltniß vnser lieben Frowen by der thür, Da man Inn vnser gnedigen Herren, des Byschoffs zu Basel Hoff gat, zemachen, Denselben Altar Inn Irem kosten, mit Kelch, messgewand, Altarthücher vnnnd andern paramenten, Deßglychen mit einer geschnitten Tafel, Zierlichen versehen, Ouch den alten Swybogen zuuerendern vnnnd einen nūwen mit einem vßzug von Steinwerk Artlich nach Rat vnnnd anzoig der Meister zemachen, Also das ob dem Swybogen Das Bild vnser lieben Frowen daselbs Inn die Muren Inn einem tabernackel, Damit es allezyt ougenschinlich stande vnnnd gesetzt werde Deßglychen vor demselben Altar by Jrer Vordern Begrebtis, Die sy daselbs erwelt hat, Ein Ewig Liecht zestifften, ouch ein fennster daselbs mit einem gemalten glaßwerck von figuren vnser lieben Frowen, ouch andern gezierden darzugehörig vnnnd notdürfftig nach anzoig der meistern zemachen...«<sup>105</sup>

Eine erste Testamentsänderung datiert vom 21. Juni 1518 (»Montag vor St. Johannes Bapt. Tag«) und bezog sich auf zwei frühere Testamente aus den Jahren 1495 und 1511.<sup>106</sup> Die Altarstiftung wurde darin nicht erwähnt, doch die Testamentsänderung bereits am nachfolgenden Tag, dem 22. Juni 1518 (»Dienstag vor St. Johannes Bapt. Tag«), komplett gestrichen und durch eine neue Verfügung ersetzt, die nun auch nähere Bestimmungen für das Altarbild im Münsterkreuzgang enthält:

»... Zum acht[en] Ob sy fraw Maria Zschekapurh Ir taffel so sy uf Irm altar den sy uf burg Im Crutzgang gestiftet machen lassen hatt bj Irm Leben nit vassen, oder molen lassen wurd So sollen Ire gesetzt[en] erben vs gmeynem Irm verlaßne[n] gut, Nach Irm tod vnd abgang, dieselb taffel uf das best erlichest, vnd kunstlichest vassen vnd malen lassen des gleichen noch ein Venster uf die andern syden des Crutzgangs uf Burg von schyben glass, mit dryen patronen ob das bj Irm Leben nit gmacht ist machen lassen.«<sup>107</sup>

Aus dieser Bestimmung geht nun eindeutig hervor, daß das Altarwerk (»fraw Maria Zschekapurh Ir taffel«) spätestens seit Juni 1518 an seinem vorgesehenen Platz auf der Altarmensa neben der vorgesehenen Grablege der Stifterin im Baseler Münsterkreuzgang installiert war. Tatsächlich wurde an diesem Altar schon seit dem Frühjahr 1515 regelmäßig die Messe gelesen, denn mit der Altarstiftung war zugleich die Stiftung eines Stipendiums für einen Theologen verbunden, das erstmals am 30. März 1515 an einen Magister Johannes Neoxennius vergeben wurde und zu dessen Aufgaben der regelmäßige Messdienst am Zscheckenbürlinschen Altar gehörte.<sup>108</sup> Aus dem Testamentszusatz vom 22. Juni 1518 geht allerdings auch klar hervor, daß das installierte und bereits im liturgischen Gebrauch befindliche Altarwerk noch ungefaßt war. Das Fassen der Skulptur und die Bemalung der Flügel (außenseiten) sollten die Erben der Maria Zscheckenbürlin aus der Erbmasse finanzieren, sofern die Erblasserin dies nicht noch zu ihren Lebzeiten selbst veranlaßt haben sollte. Eben dies scheint zumindest bis Anfang 1524 nicht geschehen zu sein, denn in zwei weiteren Änderungen des Testaments vom 22. Juli 1518, die vom 7. Dezember 1523<sup>109</sup> und vom 12. Februar 1524<sup>110</sup> stammen, wird das Altarwerk nicht erwähnt, zugleich aber betont, daß alle Bestimmungen von 1518 in Kraft bleiben sollen, sofern sie nicht ausdrücklich in den beiden Testamentszusätzen (1523 und 1524) als zu verändern genannt werden.

Da andererseits in der Teilungsurkunde der Erbschaft der kurz zuvor verstorbenen Maria Zscheckenbürlin vom 5. Januar 1527 (»von der heiligen drei König Abend«) das Altarwerk an ihrer Grablege mit keinem Wort erwähnt wird,<sup>111</sup> dürfte sie diese Fassung und Bemalung noch vor ihrem Tod selbst veranlaßt und bezahlt haben. Die archivalische Überlie-

ferung legt also nahe, daß die Farbfassung der Skulpturen und Flachreliefs ebenso wie die Bemalung der Flügelaußenseiten des Altarwerks nach dem 12. Februar 1524 und vor dem Tod der Maria Zscheckenbürlin Ende 1526 ausgeführt wurde.

Die zunächst vielleicht unwahrscheinlich anmutende Schlußfolgerung, daß nämlich das Altarwerk mindestens zehn Jahre lang ohne Farbfassung in Gebrauch war, gewinnt an Plausibilität, wenn man zwei Parallelfälle heranzieht, die den Blick auf eine in Basel offenbar nicht unverbreitete Praxis zulassen: In der Amerbach-Korrespondenz findet sich ein undatiertes, vermutlich bald nach dem 15. April 1528 entstandener Briefentwurf des Bonifacius Amerbach an den Rat der Stadt Basel.<sup>112</sup> In diesem Schreiben bat Amerbach um Herausgabe eines Schnitzaltars, den sein 1513 verstorbener Vater Johannes Amerbach noch zu seinen Lebzeiten für den Ort seines späteren Begräbnisses in der Nordostecke des kleinen Kreuzgangs der Baseler Kartause gestiftet hatte und der im Zuge des Bildersturms durch die städtischen Behörden entfernt worden war.<sup>113</sup> Um seinen Anspruch bestmöglich zu untermauern, führte Bonifacius weiterhin aus, daß der Schnitzaltar zunächst ungefaßt auf dem Johannes-Baptista-Altar am Familiengrab gestanden habe und erst nach Johannes Amerbachs Tod in Erfüllung seiner Testamentsbestimmungen im Auftrag der Erben farbig gefaßt und vergoldet worden sei. Der zweite Fall betrifft einen entsprechend gestalteten Altar für das Kloster Sankt Maria Magdalena in Basel.<sup>114</sup> Auch dieses Werk, an dem sukzessive und mit deutlichem zeitlichen Abstand zueinander der aus Sachsen stammende Bildschnitzer Martin Hoffmann (zwischen 1507 und 1532 in Basel tätig) und der Maler Hans Herbst arbeiteten, ist nicht erhalten geblieben. Hoffmann war für seine Arbeiten an Schrein und Figuren bereits Ende Dezember 1514 bezahlt worden, doch erst Mitte 1518 wurde Herbst mit der Farbfassung und der Ausführung der Flügelbilder beauftragt. Der Fall der erst nachträglichen Polychromierung des Schnitzaltars der Maria Zscheckenbürlin scheint also keine Ausnahme im Basel der Vorreformationszeit gewesen zu sein, auch wenn die materielle Überlieferung wegen der Folgen des Bildersturms fast gänzlich ausfällt.

Auf die Merkwürdigkeiten, die die Forschungsgeschichte in der Frage des Erhaltungszustandes der »Passionsflügel« hervorgebracht hat, wurde schon verwiesen.<sup>115</sup> Auch wenn sich die Annahme, die beiden Flügelbilder seien durch Grootz bei seiner Restaurierung im Jahre 1769 weitgehend übermalt worden, als irrig herausgestellt hat, so lohnt es sich doch, die angeblich »entstellten« Partien näher in den Blick zu nehmen. Am ausführlichsten hat sich hierzu Heinrich Alfred Schmid im Jahre 1948 geäußert. Mit Blick auf die Kreuztragung (*Tafel 48*) führte er aus:<sup>116</sup> »Alt und gut erhalten ist die schöne Schweizerlandschaft über den Köpfen der Kreuztragung... , neu dagegen schon die etwas giftig blaue Luft, verdächtig wenigstens die allzu weißen Schneeberge unmittelbar darunter und stark übergangen die Gestalten, die man unterhalb der Landschaft sieht... Eine Röntgenaufnahme der Kreuztragung zeigt, dass der Scherge rechts vorne, der dem Heiland voranschreitet und ihn mit Seilen vorwärts zerrt, ein wesentlich anders geschnittenes Gesicht hatte als jetzt und namentlich einen anderen Ausdruck. Der Vergleich der beiden Zustände verkündet deutlicher, als Worte es vermögen, was mit dem Werke geschehen ist.«<sup>117</sup>

Der gemäldetechnologische Befund, auf dem Schmid's Analyse aufbaute, ist eindeutig: Es lassen sich vor allem bei der Kreuztragung und der Kreuzigung, in geringerem Umfang auch an den übrigen Bildern, nach-

trägliche Veränderungen ausmachen. Dies ist teilweise schon mit bloßem Auge möglich, zum Teil auch nur mit Hilfe gemäldetechnologischer Untersuchungsmethoden. Doch die Interpretation dieses Befundes wird bis heute – unausgesprochen – von der Unfähigkeit der Forschung geleitet, den »Passionsflügeln« mit ihrem »... eigentümlich hartbunten und dabei geleckten Charakter«<sup>118</sup> einen eindeutigen Platz im Holbein-Ceuvre zuzuweisen. Indem man die nachträglichen Übermalungen wie auch das Kolorit als angebliches Resultat Grootz'scher Manipulationen ins 18. Jahrhundert datiert, ist man der Probleme, die diese Flügelbilder scheinbar stellen, zwar ledig. Gleichzeitig hat man damit aber die Möglichkeit verschenkt, aufschlußreiche Einblicke in die materielle Entstehungsgeschichte der Gemälde zu gewinnen sowie zusätzlich einen bislang unbeachtet gebliebenen Vorbildkreis Holbeins zu erschließen.

Gerade die Darstellungen von Kreuztragung und Kreuzigung Christi (*Tafel 48–49*) eignen sich für eine exemplarische Betrachtung dieses Problems. Auch ohne jedes technische Hilfsmittel ist bei der Kreuztragung zu erkennen, daß zumindest unter Teilen der Hochgebirgslandschaft, des Himmels und des hinteren Torturms ein kegelförmiges Motiv liegt, das sich infolge des partiellen Deckkraftverlusts der oberen Farbschicht schemenhaft abzeichnet. Die Form bleibt allerdings auch im Infrarot-Befund zu unbestimmt, um näher identifiziert werden zu können (*Abb. 154*).<sup>119</sup> Alle Figuren, die noch hinter dem nach rechts reitenden Mann im roten Kapuzenmantel im Mittelgrund dargestellt sind, haben dem Betrachter den Rücken zugewandt und ziehen in die Bildtiefe ab. Alle diese Figuren hatte Schmid für »stark übergangen« gehalten – tatsächlich sind sie bloß nachträglich auf die bereits ausgeführte Landschaft aufgemalt und nicht, wie fast alle Figuren im Vordergrund, direkt auf die weiße Grundierung gesetzt.<sup>120</sup> Ihr von den übrigen Figuren abweichendes Erscheinungsbild ist also das Ergebnis ihrer besonderen Entstehungsbedingungen.

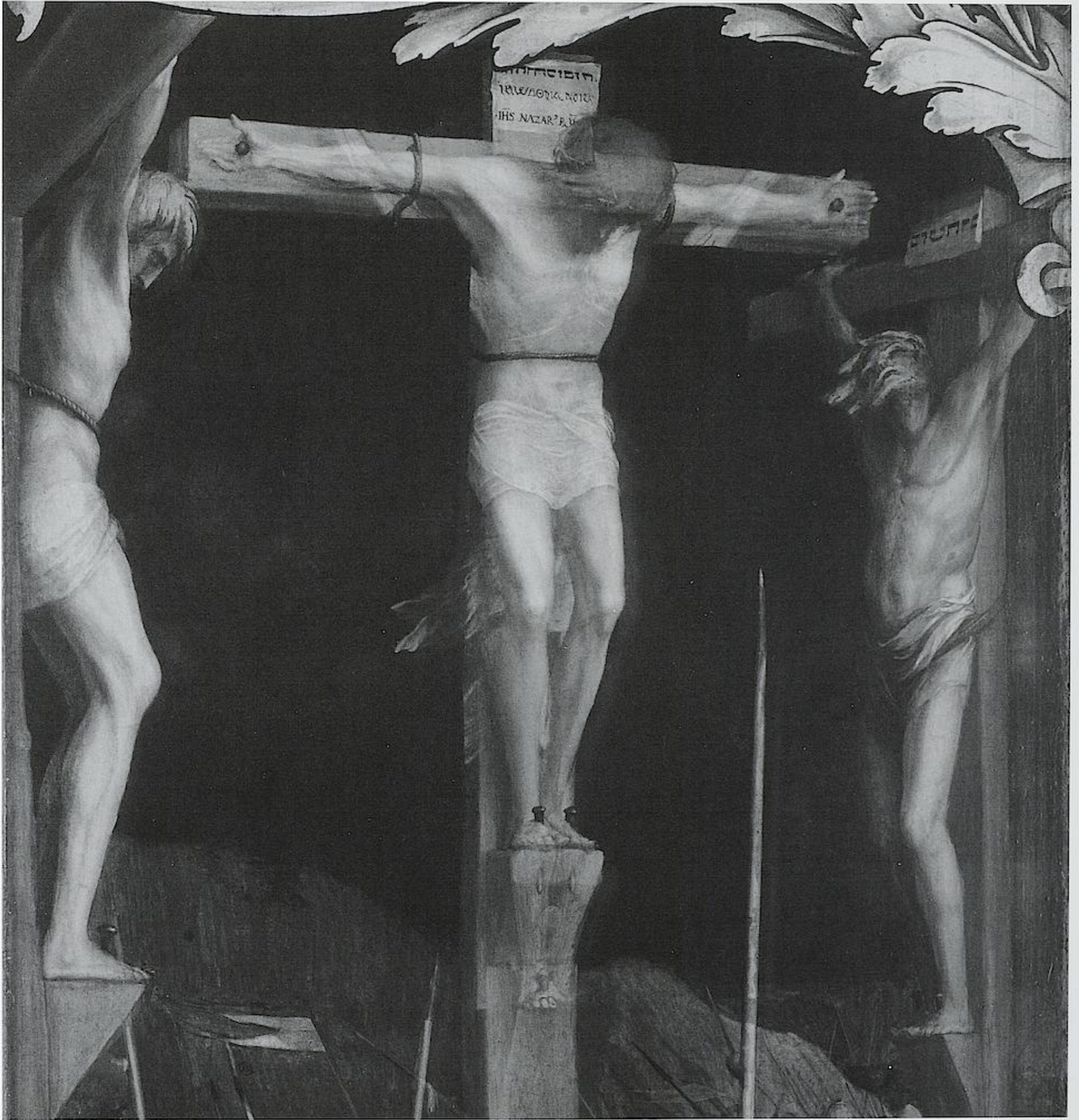
Für die Bildwirkung sind diese nachträglich ins Bild gesetzten Mittelgrundfiguren indes von ebenso großer Bedeutung wie die gleichfalls erst nachträglich über die Farbe des Himmels gelegte tintenschwarze Wolke: Vermittelt letztere motivisch und koloristisch zu der rechts anschließenden Kreuzigung Christi, so stellt der sich in die Bildtiefe windende Zug der Soldaten und Zuschauer bei der Kreuztragung eine raffinierte narrative Verbindung zum benachbarten Bildfeld her, bei dem es den Anschein hat, als käme der Zug von links aus dem Hintergrund auf den Golgathahügel hinaufgezogen. Die anfänglich in Farbe ausgeführte Bildkonzeption war in dieser Beziehung simpler gewesen: Aus dem Stadttor kommend, schob sich der Zug der Kreuztragung zum rechten vorderen Bildrand; ein direkter Übergang zur Kreuzigung kann sich hier allerdings nicht ergeben, blockiert doch die statische Gruppe der am Boden hockenden, um Christi Rock wüfelnden Soldaten eine imaginäre Fortsetzung der Marschkolonnen.

Es gibt jedoch nicht nur an den Figuren im Mittelgrund der Kreuztragung, an Landschaft und Himmel zahlreiche kreative Veränderungen, die im Verlauf des ursprünglichen Malprozesses ausgeführt worden sind und im Dienst einer intelligenten Bildregie stehen, die die dargestellte Handlung gegenüber der ersten Anlage pointierter erscheinen lassen. Auch an den Figuren des Vordergrundes lassen sich entsprechende Beobachtungen machen.<sup>121</sup>

Bei der Kreuzigung betreffen die umfänglichsten Eingriffe die Figur Christi (*Tafel 49, Abb. 155*), worauf bereits Lindemann hingewiesen hat: »Der Künstler hatte hier zunächst den Gekreuzigten als Dreinagelkruzifix angelegt, die Füße auf gleicher Höhe wie die Schächer, sowie mit einem Seil, das den toten Christus unterhalb der Schultern hielt... Chri-



154 Hans Holbein d.J., Landschaftshintergrund der Kreuztragung, Infrarot-Befund, Ausschnitt aus den »Passionsflügeln«, Basel, Kunstmuseum



155 Hans Holbein d.J., Die drei Grekreuzigten der Kreuzigung, Infrarot-Befund, Ausschnitt aus den »Passionsflügeln«, Basel, Kunstmuseum

sti Arme waren in der Vorzeichnung spitzwinklig divergierend nach oben gereckt. Der Maler veränderte dies radikal: Die Ausführung zeigt den altertümlicheren Viernageltyp mit waagrecht ausgestreckten Armen, nun auf einem deutlich höher angebrachten Suppedaneum. Das Seil wurde beibehalten, läuft aber nun über Christi Leib.<sup>122</sup>

Lindemann wies als mögliches Vorbild für die heutige Gestalt des Crucifixus auf einen um 1510 entstandenen Holzschnitt Hans Burgkmairs d. Ä. (1473–1531) hin, der Christus zwar im Dreinageltypus, aber mit fast horizontal ausgestreckten Armen und mit zwei Seilen über Brust und

Oberschenkeln am Kreuz befestigt zeigt (Abb. 156).<sup>123</sup> Er sah darin ebenso ein »augsburgisches Erbe«, wie er in der Aufstaffelung der acht Szenen eine Anleihe bei dem im Jahre 1502 entstandenen Kaisheimer Altar seines Vaters, heute in der Alten Pinakothek in München (Abb. 157), erkannte.<sup>124</sup>

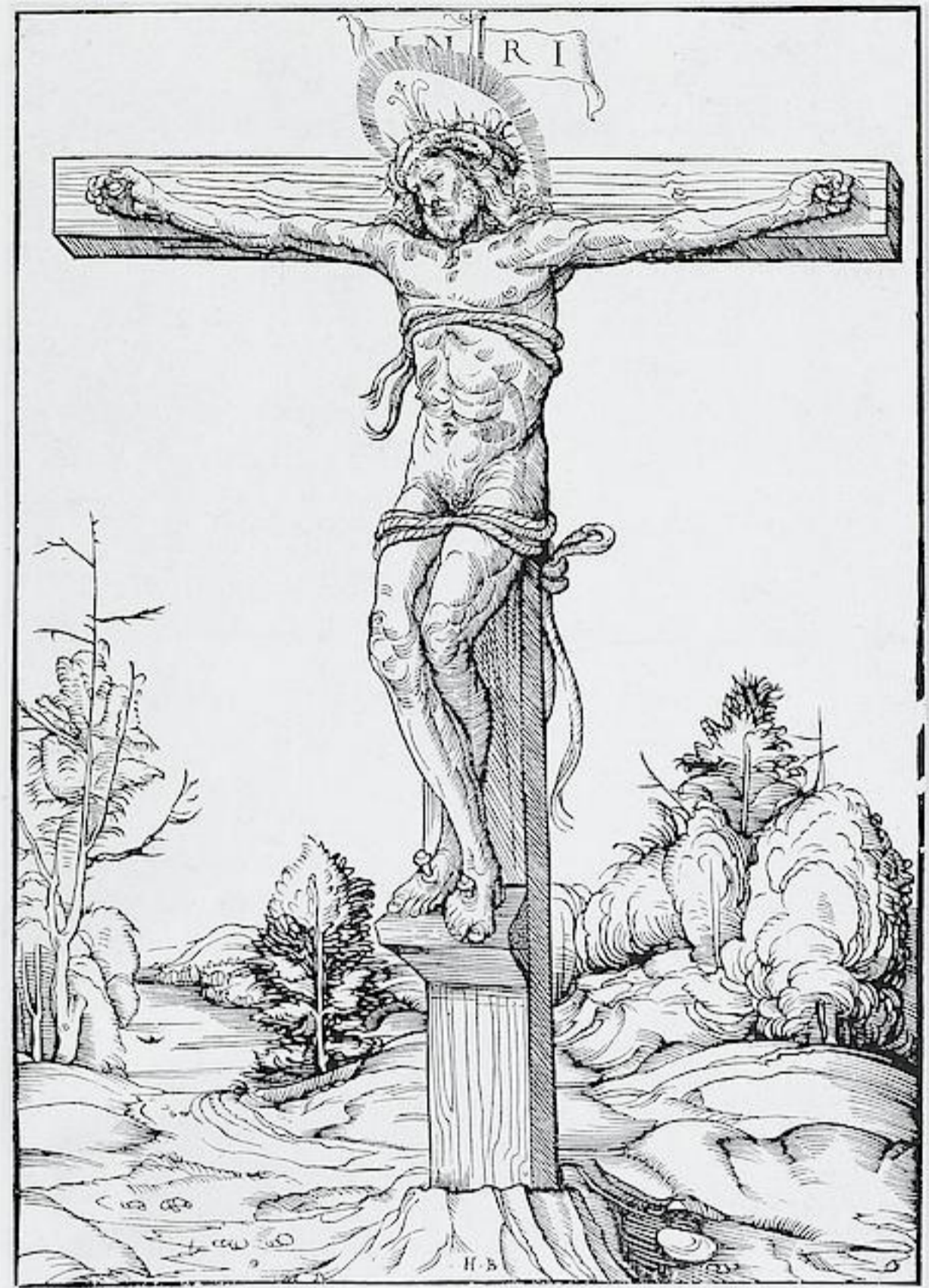
Die »Entdeckung« von Motiven altdeutscher Künstler, die in den »Passionsflügeln« Verwendung gefunden haben sollen, ist ein relativ junges Phänomen.<sup>125</sup> So wiesen erstmals Oskar Bätschmann und Pascal Griener im Jahre 1997 auf Albrecht Altdorfers Passionsszenen für das Augustiner-

Chorherrenstift St. Florian bei Linz (Abb. 158–159) als mutmaßliches Vorbild für die Nachtszenen auf den »Passionsflügeln« hin.<sup>126</sup> Die Bilder entstanden in den Jahren zwischen 1509 und 1516 in Altdorfers Werkstatt in Regensburg. Die Baseler »Passionsflügel« stehen dem Altar in St. Florian insbesondere bei den nur von künstlichem Licht erhellten Darstellungen des Gebets am Ölberg, der Gefangennahme und der Vorführung Christi vor Kaiphas besonders nahe. Darüber hinaus erinnern auch Architekturdetails von Geißelung und Verspottung Christi wie beispielsweise das Radfenster oder die Balustersäulen an entsprechende Motive bei Altdorfer. Motivisch ähnlich ist ferner der auffällig lange Querarm des Kreuzes in der Kreuztragung, schließlich die Gestaltung der Vegetation, besonders der Bäume, in der Baseler Gefangennahme und Grabtragung, die in ihrem Ausdrucksgehalt an Altdorfer und überhaupt an Werke der »Donauschule« erinnert.

Doch die »Passionsflügel« weisen desgleichen zahlreiche Bezüge zur italienischen Kunst auf. Es dürfte nicht überraschen, daß sich die Holbein-Forschung seit dem 19. Jahrhundert in ihrer Italien-Fixierung vor allem auf deren Erfassung und Ableitung konzentriert hat.<sup>127</sup> So wurde schon früh für die Grabtragung auf das Vorbild von Andrea Mantegnas Kupferstich gleichen Themas (Abb. 160)<sup>128</sup> sowie auf Raffaels Tafelbild in der römischen Galleria Borghese (Abb. 161)<sup>129</sup> verwiesen. Mantegnas Stich sollte ferner für die Gestaltung des trauernden Johannes in der Kreuzigung herangezogen worden sein. Mantegnesker Herkunft erschienen schließlich die Soldaten unter dem Kreuz, freilich ohne daß die genaue Quelle hätte benannt werden können.<sup>130</sup> Die konkreten Vermittlungswege dieser Italianismen sind indes – wie so oft bei Holbein – auch im Falle der »Passionsflügel« im Dunkeln geblieben.<sup>131</sup>

Tatsächlich läßt sich aber zumindest für die Kreuzigung Christi, teilweise auch für die Kreuztragung, der Baseler »Passionsflügel« eine Vorlage dingfest machen, die bislang von der Forschung übersehen worden ist, obwohl sie in maltechnischer Erscheinung, im Kolorit und in zahlreichen Motiven diesen beiden Szenen so nahe kommt wie kein anderes bisher vorgeschlagenes Vergleichswerk. Es handelt sich dabei um die Kreuzigung Christi des lombardischen Malers Andrea Solario (um 1465–1524), die sich heute im Louvre in Paris befindet (Tafel 51).<sup>132</sup> Dieses »ANDREA MEDIOLANENSIS FA[CIEBAT] 1503« signierte und datierte Gemälde zeigt just »... jenen eigentümlich hartbunten und dabei geleckten Charakter«<sup>133</sup>, der die Holbein-Forschung bei den »Passionsflügeln« seit dem 19. Jahrhundert so irritiert hat. Doch abgesehen von dem – positiv formuliert – emailhaften Farbschmelz und der miniaturhaften Feinheit der Ausführung, die beiden Bildern auf Grund ihrer entsprechenden Malweise eigen sind, begegnen wir in Solarios Kreuzigung auch zahlreichen Einzelmotiven, die in den Darstellungen der »Passionsflügel« wieder auftauchen. Dies betrifft eindeutige »Italianismen« wie die an Mantegna anklingenden, teils antikisch, teils zeitgenössisch eingekleideten Soldaten – man vergleiche Solarios unmittelbar unter dem Kreuz stehende Rückenfigur sowie die beiden Krieger am rechten Bildrand in Haltung und Kostümierung, und ebenso hinsichtlich ihrer spezifischen Funktion der Raumerschließung bzw. der Handlungsvermittlung, mit den drei ins Gespräch vertieften römischen Soldaten am Kreuzesfuß bei Holbein. Die Analogien zwischen den beiden Gemälden betreffen schließlich einzelne Motive wie den gerüsteten Soldaten, der gerade im Begriff ist, die Würfel über Christi Rock zu werfen, oder den Kopf des klagend aufblickenden Johannes.

Die Gesamtdisposition beider Kreuzigungsdarstellungen folgt natürlich grundsätzlich der etablierten Bildtradition, doch fällt bei beiden



156 Hans Burgkmair d.Ä., Der gekreuzigte Christus in einer Landschaft, Holzschnitt

Bildfassungen das Motiv der drei zu Seiten des Kreuzes postierten Reiter auf: Links sind zwei Berittene wie im Gespräch einander zugewandt ins Bild gesetzt, während rechts ein einzelner Reiter das Geschehen betrachtet. Bei Solario erscheint links neben dem mit der Lanze auf Christi Seite zielenden Longinus ein weiterer Würdenträger zu Pferde. Bei diesem soll es sich vermutlich um ein Mitglied des jüdischen Hohen Rates handeln, dessen rote, pelzverbrämte Tracht mit dem hohen Kapuzenmantel ganz offensichtlich von Martin Schongauers berühmten Stich der Kreuztragung Christi herrührt (Abb. 162).<sup>134</sup> Rechts vom Kreuz hat der römische Kommandeur seinen Schimmel gezügelt; er ist mit einer Art Tunika und Paludamentum antikisch gekleidet. Auch die Profilwendung von Reiter und Pferd soll Antike evozieren, wird hierdurch doch unmittelbar an Gestaltungskonventionen antiker Münzbilder und Medaillen der Renaissance erinnert.<sup>135</sup>

Alle drei Reiterfiguren kehren in der Baseler Kreuzigung wieder. Bedingt durch das schmale und steile Bildformat sind sie allerdings enger zusammengeschoben, zugleich in eine hinter dem Kreuz liegende Raumschicht versetzt. Während der Kapuzenreiter links wie bei Solario seinen berittenen Begleiter mit ausgestrecktem Zeigefinger auf etwas aufmerksam macht, ist der römische Feldherr durch einen greisen Orientalen mit mächtigem Turban ersetzt worden. Wie sich bei Solario der römische Kommandeur als Antikenzitat zu erkennen gibt, ist der orientalisch gewandete Reiter in der Kreuzigung der »Passionsflügel« eine aus anderem Zusammenhang entlehnte Figur: Holbein bediente sich hier bei der



157 Hans Holbein d.Ä., Kaisheimer Altar, Passionsszenen auf den Flügelaußenseiten, München, Alte Pinakothek

158 Albrecht Altdorfer, »Passionsaltar«, Christus vor Kaiphas, St. Florian bei Linz

159 Albrecht Altdorfer, »Passionsaltar«, Dornenkrönung, St. Florian bei Linz







160 Andrea Mantegna, Grabtragung Christi, Kupferstich

Druckgraphik Lucas van Leydens und kopierte den in sich zusammengesunkenen, grimmig nachsinnenden Saul aus dessen Kupferstich »David spielt die Harfe vor Saul« von etwa 1508 (Abb. 163).<sup>136</sup>

Eine weitere Übereinstimmung zwischen Andrea Solario und Holbein betrifft den Gekreuzigten selbst: Der von Holbein in der Unterzeichnung vorgesehene und zunächst auch in Farbe ausgeführte Kruzifixus im Dreinageltypus mit ausgeprägt O-förmig auseinanderweichenden Beinen und V-förmig angeordneten Armen entspricht weitgehend Solarios Christusfigur.

Solarios Reiterpaar taucht übrigens, noch prominenter plaziert als in der Kreuzigung, ein zweites Mal in Holbeins Kreuztragung auf – hier ist es vor allem das Motiv des Kapuzenmantels, das den Bezug unübersehbar macht. Holbeins Darstellung der Kreuztragung könnte indessen auch in anderer Hinsicht von Solarios Kreuzigung profitiert haben: Hier wie



161 Raffael, Grabtragung Christi, Rom, Museo Galleria Borghese



162 Martin Schongauer, Kreuztragung Christi, Kupferstich

dort findet sich eine ferne, atmosphärisch gegebene Hintergrundslandschaft, hier wie dort wird der Raum durch aus der Tiefe heranziehende Figuren effektiv erschlossen. Doch handelt es sich um mehr als zufällige Übereinstimmungen? Wie, wann und wo sollte Holbein dieses Werk Solarios kennengelernt haben?

Der um 1465 in Mailand geborene, aus einer Künstlerfamilie stammende Andrea Solario scheint in der ersten Hälfte der 1490er Jahre zunächst in Venedig gearbeitet zu haben. Nach der Rückkehr in seine Vaterstadt stieg er nach 1495 zu einem der führenden Künstler Mailands auf, der u. a. für den französischen Gouverneur der Stadt, Charles d'Amboise (1473–1511), tätig wurde. Charles verdankte seine Berufung in dieses Amt seinem Onkel, Georges d'Amboise (1460–1510), der – seit 1493 bereits Erzbischof von Rouen – als Vertrauter des französischen Königs Ludwig XII. (1462–1515) um die Jahrhundertwende rasch Karriere machte: Seit Ludwigs Krönung im Jahre 1498 Premierminister und Kardinal, wurde Georges d'Amboise 1501 auch zum päpstlichen Legaten in Frankreich berufen und verband damit höchste kirchliche und weltliche Machtpositionen in seiner Hand. Zwischen 1499 und 1507 kam er in politischer Mission mehrfach nach Mailand, und bei einem dieser Aufenthalte dürfte er auf Andrea Solario aufmerksam geworden sein. Zu Beginn des Jahres 1507 rief der Kardinal den Künstler nach Frankreich, u. a. um die neuerrichtete Kapelle seines Schlosses in Gaillon bei Rouen auszumalen. Solarios Wandmalereien, die nicht vor September 1509 fertiggestellt waren, gingen in der Französischen Revolution unter.<sup>137</sup>

Die Wahl mag auf den mit Leonardos Stil und Werken vertrauten Solario gefallen sein, weil Leonardo selbst nicht zur Verfügung stand. Angesichts der hohen Wertschätzung, die Leonardo bei Ludwig XII. seit dessen Aufenthalt in Mailand im Jahre 1499 genoß, wäre es gut vorstellbar, daß Georges d'Amboise zunächst versuchte, Leonardo für seinen Auftrag zu gewinnen.<sup>138</sup> Doch erst Ludwigs Nachfolger Franz I. (1494–1547) sollte es im Jahre 1516 gelingen, Leonardo da Vinci selbst zur Übersiedlung nach Frankreich zu bewegen.<sup>139</sup> So aber war Andrea Solario der erste italienische Hochrenaissance-Maler, der in Frankreich arbeitete, und er war dort für die Verbreitung des neuen Stils – nicht zuletzt wegen seines überaus einflußreichen Auftraggebers – von großer Bedeutung. Im Anschluß an seinen Aufenthalt in Gaillon in den Jahren 1507–09 nach Mailand zurückgekehrt, arbeitete Solario zunächst erneut für den Neffen des Kardinals. Mit Ausnahme eines Rombesuchs im Jahre 1514 scheint er bis zu seinem Tod 1524 dauerhaft in Mailand tätig gewesen zu sein.<sup>140</sup>



163 Lucas van Leyden, David spielt die Harfe vor Saul, Kupferstich

Angesichts der bekannten Vita Solarios und angesichts des Umstandes, daß die Pariser Kreuzigung Christi auf das Jahr 1503 datiert ist, als sich der Künstler in Mailand aufhielt, erscheinen die Übereinstimmungen mit den »Passionsflügeln« zunächst wie eine bisher übersehene, zusätzliche Bestätigung jener der Holbein-Forschung so lieben Vorstellung, der Künstler sei schon früh in Mailand gewesen und habe dort die Kunst der Lombarden studiert. Doch bei näherem Hinsehen liegen die Dinge komplizierter. Solarios heute im Louvre bewahrtes Gemälde wird zwar in Mailand entstanden sein, doch spricht die stolze Nennung der Mailänder Herkunft des Künstlers »Andrea Mediolanensis faciebat«, »Andrea von Mailand machte mich«,<sup>141</sup> für die Vermutung, es sei für einen auswärtigen Kunden geschaffen worden. Die Provenienz des Bildes läßt sich zwar nicht über die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen, doch zu diesem Zeitpunkt immerhin befand es sich in Frankreich. Angesichts der Tatsache, daß Charles d'Amboise seit 1500 als Gouverneur in Mailand regierte und sein Onkel ihn dort wiederholt besuchte, ist nicht ausgeschlossen, daß Solarios Kreuzigung Christi für die Amboise gemalt wurde und direkt nach Frankreich gelangte. Positiv beweisbar ist dies freilich ebenso wenig wie die Annahme, Holbein hätte das Bild während seines Frankreich-Aufenthalts im Jahre 1523/24 gesehen, denn über den Verbleib der Sammlung des Georges d'Amboise nach dessen Tod 1510 ist nichts Näheres bekannt.<sup>142</sup>

Was die Bewertung der vermuteten Solario-Rezeption in Kreuztragung und Kreuzigung der Baseler »Passionsflügel« angeht, so gilt es sich daran zu erinnern, daß sich durch die neuen Archivfunde zum Testament

der Maria Zscheckenbürlin das Zeitfenster, innerhalb dessen Holbeins Gemälde entstanden sein können, merklich geschlossen hat: Die Farbfassung des Altars und die Ausführung der Flügelbilder wurde allem Anschein nach zwischen Anfang 1524 und vor Ende 1526 fertiggestellt. Angesichts des intensiven Eindrucks, den die Frankreichreise 1523/24 auf Holbein gemacht haben muß – verändert sich doch sein Malstil in der Folge in auffälliger Weise – und angesichts des bereitwilligen Austauschs von Anregungen mit dem Pariser »1520s Hours Workshop« und wohl auch mit Jean Clouet,<sup>143</sup> muß man davon ausgehen, daß Holbein in Frankreich auch Solarios heute im Louvre befindlicher Kreuzigung Christi begegnet ist.<sup>144</sup>

Für die Annahme, Holbein habe 1523/24 in Frankreich (und nicht zu einem unbekanntem Zeitpunkt in Mailand) Werke des Andrea Solario gesehen, spricht auch eine Beweinung Christi, heute im Louvre (Abb. 164), die nun nachweislich im Auftrag von Georges d'Amboise entstanden ist, trägt sie doch im rechten Vordergrund sein Wappen.<sup>145</sup> Das kennzeichnenderweise wiederum »Andreas de Solario Mediolanensis 15[...].« signierte, auf Leinwand ausgeführte Bild ist eine bemerkenswerte Kompilation unterschiedlichster Vorbilder italienischer und niederländischer Künstler.<sup>146</sup> In unserem Zusammenhang interessiert besonders der den Oberkörper Christi stützende Mann. Er ist Raffaels Borghese-Grabtragung (Abb. 161) entnommen, deren zumindest indirekte Kenntnis durch Holbein bekanntermaßen auch bei der entsprechenden Szene der Baseler »Passionsflügel« vorausgesetzt werden kann. Es scheint also, daß Holbeins Kenntnis von Stil und/oder Kompositionen Mantegnas und Raffaels, die in den »Passionsflügeln« erkennbar wird, weder auf eine Begegnung mit den Originalen noch auf Nachzeichnungen oder Reproduktionsgraphik nach diesen zurückgeht,<sup>147</sup> sondern auf die Vermittlung durch einen anderen Künstler, Andrea Solario, den Holbein vermutlich persönlich nie getroffen hat, dessen Werke er aber auf seiner Frankreichreise im Jahre 1523/24 zu Gesicht bekam.

Es bleibe dahingestellt, ob Holbein nicht schon vor Antritt seiner Frankreichreise mit der Arbeit an den »Passionsflügeln« begonnen hat, die dann allerdings nur die Unterzeichnung und die erste Farbanlage einzelner Szenen umfaßt haben könnte. Anders als im Falle der »Oberried-Flügel« stehen wir bei den »Passionsflügeln« vor einem Werk, das seine Abhängigkeit von Anregungen unterschiedlichster Herkunft auf den ersten Blick zu erkennen gibt – Solario ist eine zwar entscheidende, aber natürlich nicht die einzige Inspirationsquelle gewesen.<sup>148</sup> Auf eine komplexe, ja komplizierte Bildgenese weisen die während des Malprozesses ausgeführten Selbstkorrekturen hin – an keinem anderen erhaltenen Holbein-Gemälde finden sich Pentimenti in vergleichbar großer Zahl. Ihre Existenz könnte eine elegante Erklärung in der Annahme finden, Holbein habe sein neues, an Solario orientiertes Gestaltungskonzept mit einer bereits teilweise ausgeführten Komposition nachträglich in Einklang bringen wollen. Ausgeschlossen werden kann indes auch nicht die Möglichkeit, daß Hans Holbein bei einzelnen Szenen oder Figuren der »Passionsflügel« auf die Mitarbeit eines Werkstattmitarbeiters zurückgriff – vergleicht man etwa die Physiognomie Christi in den drei ersten, nächtlichen Szenen oder die in der Grabtragung mit jenen in Geißelung und Verspottung, so fällt bei den beiden letztgenannten die größere Flächigkeit der Kopfbildung sowie eine gewisse Leere im Ausdruck ins Auge. Eine vergleichbare Diskrepanz tut sich in der Architekturdarstellung auf, betrachtet man zunächst die meisterhaft durch Fackelschein von unten erleuchtete Renaissancearchitektur der Kaiphas-Szene und wendet den Blick dann auf die nicht zur Gänze bewältigte Raumdarstel-



164 Andrea Solario, Beweinung Christi, Paris, Musée du Louvre

lung der Geißelungsdarstellung oder gar auf die verzeichneten Speichen des dort hinter Pilatus eingefügten Rundfensters. Die Möglichkeit einer Mitarbeit der Holbein-Werkstatt in Basel kann an dieser Stelle nicht weiterverfolgt werden, wird aber im nächsten Kapitel ausführlich zur Sprache kommen.<sup>149</sup>

Ebenso wie die »Oberried-Flügel« sind die »Passionsflügel« von der kunsthistorischen Forschung seit dem frühen 19. Jahrhundert kritisch beurteilt worden; neben der Annahme der verfälschenden Übermalung durch Groot war es vor allem der Vorwurf mangelnder religiöser Empfindung, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gegen die Bilder erhoben wurde. So urteilte etwa Paul Ganz noch 1950:

»Da Holbein keine eigene seelisch empfundene oder geistig vertiefte Interpretation des Heilands zu geben vermochte, die leidenden Gesichtszüge ohne Mitgefühl wiedergab, oder, wie bei der Kreuzigung der gemalten Passion, im Schatten des vornüber geneigten Hauptes versinken ließ, versuchte er, die realistisch erzählte Handlung durch irrealer Lichtquellen aus der irdischen Stimmung herauszuheben...«<sup>150</sup>

Erst in jüngerer Zeit ist diese Betrachtungsweise relativiert worden, wie exemplarisch Christian Klemms treffende Analyse der »Passionsflügel« belegt:

»Sandrarts Bewunderung [für die gemalte Passion; JS] wird sich... weniger an der Farbigeit als an den »Affekten« entzündet haben: an jener beängstigend sicheren Erfassung und Charakterisierung der einzelnen Personen durch Haltung, Gestik und Gesichtsausdruck. Die spätgotische Typisierung und Karikierung ist überwunden: jedes Gesicht wirkt individuell belebt und hat denn auch als Individuum zu verantworten, was es ausdrückt. Man schaue sich etwa den Pharisäer neben dem Offizier links in der »Kreuztragung« an, oder auch nur das Augenpaar, das zwischen den Kreuzbalken hervorsticht, versuche den Reichtum an Einzelzügen von den drei diskutierenden Soldaten unter dem Kreuz bis zu den Reitern

über ihnen, vom trauernden Johannes bis zu dem erstaunt aufblickenden alten Legionär links auszuschöpfen. Dabei entfernen sich die Gesichtsformen nur wenig von einem idealen Mittelmaß, während eine rhetorische Gemessenheit die Bewegungen bestimmt; wo diese dem Gefühl nicht mehr gerecht zu werden vermag, zieht sich Holbein gewissermaßen ins Unsagbare zurück: das Gesicht Mariens wird verhüllt, dasjenige des Gekreuzigten verschattet...«<sup>151</sup>

Zunächst für Jahrhunderte als das bedeutendste Werk Holbeins in Basel gepriesen, seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann als übermalte Ruine verkannt und weitgehend abgetan, ist erst in den letzten Jahren allmählich wieder gesehen worden, welchen Rang die »Passionsflügel« im Werk Holbeins tatsächlich einnehmen. Gemeinsam mit den etwa gleichzeitig entstandenen Flügelbildern für Hans Oberried demonstrieren sie nachdrücklich die Wirkungen der Frankreichreise 1523/24, in deren Gefolge Holbein die neuen Eindrücke intensiv verarbeitet und sich aneignet: Niederländisches, vermittelt über die Pariser Werkstatt der »1520s Hours«, und Italienisches, vertreten durch Andrea Solario.

### »Lais Corinthiaca«

Von allen erhaltenen Werken Hans Holbeins d. J. dürfte die auf das Jahr 1526 datierte »Lais Corinthiaca« (Tafel 53) das Gemälde sein, welches am intensivsten und unverfälschtesten jene Eindrücke lombardischer Kunst widerspiegelt, denen unser Künstler auf seiner Frankreichreise ausgesetzt gewesen ist.

Das 34,5 x 27 cm messende Gemälde zeigt mit Lais von Korinth die wohl berühmteste antike Hetäre, gleichermaßen bekannt für ihre Schönheit wie für ihre exorbitanten Geldforderungen und der Legende nach die Geliebte des Apelles.<sup>152</sup> Die verführerisch-schöne junge Frau hat hinter einer steinernen Brüstung Platz genommen, an deren Vorderkante in Kapitalbuchstaben ihr Name und das Entstehungsjahr des Gemäldes eingemeißelt sind – »:LAIS : CORINTHIACA : 1526:«. Elegant und zugleich lässig in ihrer Haltung, das makellose Dekolleté durch die raffiniert-aufwendige Kleidung ebenso betonend wie die ebenmäßige Körperbildung, präsentiert sie nicht nur sich selbst dem Betrachter, sondern mit der Geste ihrer ausgestreckten Rechten auch ihre finanziellen Erwartungen gegenüber diesem. Der Schatten, den ihre Hand auf die Brüstung wirft, auf der bereits ein Häufchen Goldmünzen liegt, betont nachdrücklich das Fordernde der Geste. Während Lais auf diese Weise ihre Bedingungen verdeutlicht und den Betrachter dabei mit leicht geneigtem Haupt anblickt, greift sie mit ihrer Linken den über dem Schoß liegenden Umhang, als wolle sie ihn zusammenraffen, um aufzustehen und fortzugehen – es scheint am Betrachter des Bildes, durch eine Erhöhung der angebotenen Geldsumme die Schöne zum Bleiben zu bewegen. Ihr drohender Weggang wird auf subtile Weise auch durch den rechts etwas zurückgeschlagenen Vorhang angedeutet, der den Blick auf die hellgraue Rückwand eines hinter dem Vorhang liegenden Raumes freigibt.<sup>153</sup>

Das Grau der Brüstung und der rechts sichtbaren Wandfläche sowie das Flaschengrün des Vorhangs bilden eine höchst effektvolle Folie für Inkarnat und Kleidung der Lais. Das ebenmäßige Antlitz rahmen hellbraune, leicht wellige Haare, die von einem goldenen Netz zusammengehalten werden. Das weit ausgeschnittene Dekolleté wird von einem weißen Hemd eingefasst, dessen duftiger Stoff auch an den Manschetten und an den Schlitzungen des dunkelroten Samtkleides über der Brust und an



165 Andrea Solario, »Johannesschüssel«, Paris, Musée du Louvre

den Ärmeln sichtbar wird. Weite, hellbraune Seidenärmel bedecken zusätzlich die Oberarme. Ein blaß lilafarbener, grünlich changierender Stoffgürtel umschließt locker die Taille, über dem Schoß liegt ein dunkelblauer Umhang. Der überdurchschnittlich gute Erhaltungszustand läßt den emailhaften Glanz der Malerei, die keinerlei Pinselspuren erkennen läßt, ungeschmälert zur Wirkung kommen; die Verwendung von Muschelgold für die Münzen auf der Brüstung, für das Haarnetz und die Zierapplikationen an den Schlitzungen des Kleides sowie an den Bändern, die die Überärmel halten, tragen entscheidend zum festlichen Gesamteindruck dieses feinmalerisch-brillanten Kabinettstücks bei.

Hatten sich bei den Oberried- und den »Passionsflügeln« die französischen Reiseimpressionen (ihrerseits ein Gemisch teils italienischer, teils französischer, teils franko-flämischer Herkunft) mit Kompositionsschemata und Gestaltungsmodi verbunden, die zuvor schon in der Malerei Südwestdeutschlands wohlbekannt gewesen waren, so rekurriert die Lais zur Gänze auf eine Vorlage, der Holbein in Frankreich begegnet sein dürfte.<sup>154</sup> Bislang von der Solario- wie von der Holbein-Forschung übersehen, gibt es zwischen Andrea Solarios Gemälde der Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers im Metropolitan Museum of Art in New York (*Tafel 52*)<sup>155</sup> und Holbeins Baseler »Lais Corinthiaca« so große Übereinstimmungen, daß an einer direkten Kenntnis des italienischen Gemäldes (oder einer diesem Gemälde aufs engste folgenden Version) durch den deutschen Künstler unseres Erachtens nicht gezweifelt werden kann: Hier wie dort sehen wir eine attraktive junge Frau, die als Halbfigur hinter einer Steinbrüstung erscheint; es ähneln sich die Trachten mit den geschlitzten Ärmeln und der Kopfputz mit dem die Haare nur teilweise verbergenden Stoffeinsatz. Beide Frauendarstellungen entsprechen einander mit dem leicht geneigten Haupt, einem regelmäßig gebildeten Antlitz mit hoher Stirn, markanten Wangenknochen und spitzem, durch zwei seitliche Grübchen betontem Kinn; hier wie dort kennzeichnen

große, ausdrucksvolle Augen, eine gleichmäßig geformte Nase und leicht schwellende Lippen das Antlitz.<sup>156</sup>

Holbeins Lais ist 1526 datiert, die »ANDREAS. DE. SOLARIO. F.« signierte Salome mit dem Haupt des Täufers dürfte hingegen bereits um 1507 entstanden sein. Hierfür spricht die enge Verwandtschaft mit der von Solario signierten und auf das Jahr 1507 datierten »Johannesschüssel«, heute im Louvre (*Abb. 165*).<sup>157</sup> Wie diese ist auch das New Yorker Gemälde auf Pappelholz gemalt, was für eine Entstehung noch in Mailand, bald vor Solarios Abreise nach Frankreich, spricht. Die »Salome« (oder der diesem Gemälde zugrunde liegende Karton) muß in jedem Fall in Mailand bekannt gewesen sein, wie zwei italienische Kopien verraten.<sup>158</sup> Doch beide Bilder konnte David Alan Brown überzeugend mit der besonderen Verehrung Johannes des Täufers durch Solarios großen französischen Mäzen und Auftraggeber, Georges d'Amboise, in Verbindung bringen. Es ist daher zu vermuten, daß beide in dessen Auftrag entstanden und von Solario bei seiner Reise nach Frankreich 1507 dorthin mitgenommen worden sind.<sup>159</sup> Holbein dürfte Solarios »Salome« also ebenso wie dessen frühe Kreuzigung und die nachweislich für den Kardinal geschaffene Beweinung Christi (beide im Louvre) während seines Frankreichaufenthaltes 1523/24 kennengelernt haben.

Andrea Solario als Ausgangspunkt für die Lais kann außerdem erklären, warum die Kunst Leonardo da Vincis bei ihrer Gestaltung nur eine indirekte Rolle spielt. Im Unterschied zur Baseler Venus kommt das »Sfumato« Leonardos bei der Lais kaum zur Anwendung, selbst wenn beide Bilder bis heute gern als Paradebeispiele für Holbeins Leonardo-Rezeption ins Feld geführt werden.<sup>160</sup> Da die Venus traditionell als das frühere der beiden Gemälde gilt,<sup>161</sup> wird bei der Lais bestenfalls eine Abschwächung jenes stilistischen Impulses vermutet, den die Begegnung mit Werken des großen Italieners bei Holbein ausgelöst haben soll. Konkrete Überlegungen zu der von der Venus abweichenden Gestaltung sind indes kaum vorgebracht worden;<sup>162</sup> unter den jüngeren Autoren haben allein Ellis Waterhouse und Helen Langdon geglaubt, in der Lais den zusätzlichen, allerdings nicht näher definierten Einfluß Raffaels erkennen zu können.<sup>163</sup> Doch wie schon bei den »Passionsflügeln« verdanken sich die »raffaelesken« Züge auch im Falle der Lais der Vermittlung durch Werke des lombardischen Künstlers Andrea Solario. Das angeblich so übermächtige Vorbild Leonardo da Vincis kommt in der Lais bestenfalls am Rande und auch nur indirekt zum Ausdruck – als Zitat nach bereits zuvor von unterschiedlichen Künstlern vielfach zitierten Motiven wie der Linken Christi in Leonardos berühmtem Mailänder Abendmahl (*Abb. 23*),<sup>164</sup> die als rechte Hand der Lais Verwendung findet,<sup>165</sup> oder der Rechten von Leonardos Dame mit Wiesel in der Sammlung Czartoryskich in Krakau<sup>166</sup> bzw. der Rechten der »Gioconda« (*Abb. 175*),<sup>167</sup> die beide als mögliche Vorbilder für die linke Hand der Lais benannt worden sind.<sup>168</sup>

Weshalb gerade die Werke des Andrea Solario auf Holbein während seines Frankreichbesuchs Eindruck gemacht haben, dürfte an ihrem spezifischen ästhetischen Erscheinungsbild liegen: Die detailversessene, feinmalerische Gestaltung wird den Künstler an die altniederländische Malerei in der Art eines Jan van Eyck erinnert haben, der er in Werken wie der »Solothurner Madonna« (*Tafel 32*) oder dem Erasmus-Bildnis »mit dem Renaissance-Pilaster« (*Tafel 35*) gehuldigt hatte. In Solarios Gemälden begegnete ihm nun bei einem Zeitgenossen eine verwandte Bildgesinnung, die zugleich den Vorzug hatte, detailrealistische Gestaltungsweise mit den Idealen der auch nördlich der Alpen begierig rezipierten italienischen Renaissancekunst zu verbinden.<sup>169</sup>

















## Der »Venus-Maler« und Holbeins Baseler Werkstatt

Traditionell gelten die Baseler Tafelbilder der »Lais Corinthiaca« (Tafel 53) und der Venus mit dem Amorknaben (Tafel 54) als eng verwandte Werke Hans Holbeins. Der bis heute allgemein geteilten Auffassung zufolge ist das Venus-Bild wegen seiner ebenfalls allgemein beobachteten gestalterischen Schwächen der 1526 datierten Lais vorausgegangen. Dabei soll das leonardeske Frauenideal der Venus und ihre »sfumateske« Farbbehandlung eine Entstehung bald nach Holbeins Frankreichreise um das Jahr 1523/24 nahelegen. Diese chronologische Abfolge – die Venus vor der Lais – ist jedoch angesichts der unübersehbaren Abhängigkeit der Venus von der Lais nicht länger aufrecht zu erhalten.<sup>1</sup> Wichtiger noch, als Nachfolgewerk der »Lais Corinthiaca« scheidet die Venus mit dem Amorknaben aus dem eigenhändigen Holbein-Ceuvre aus. Sie ist vielmehr das Produkt eines Holbein-Imitators, der die Abwesenheit des Künstlers von Basel seit Ende August 1526 nutzte, um ein Werk in seinem Stil zu schaffen.

Die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen beider Bilder belegen nun, daß es sich bei diesem Anonymus um einen Werkstattmitarbeiter Holbeins gehandelt haben muß. Die Existenz einer solchen Werkstatt, ja selbst einer zeitgleichen Baseler Holbein-Nachfolge, ist zwar bislang weitgehend verneint worden – weil unter den aus dem Amerbach-Kabinett stammenden Gemälden nach Aussage des Inventars nur eigenhändige Holbein-Werke sein sollen. So wählte etwa noch John Hand in seinem 1993 erschienenen Washingtoner Bestandskatalog der altdeutschen Gemälde für das dortige Bildnis eines jungen Mannes mit rotem Barett (Tafel 60) die etwas umständliche Bezeichnung »attributed to Hans Holbein the Younger, c. 1520/30«, obgleich er selbst zahlreiche Argumente gegen eine eigenhändige Ausführung ins Feld führte. Doch wie Hand resümierte: »Although the attribution... is questionable, there are no known followers of Holbein in Basel in the 1520s to whom the painting might be assigned... Given the high quality of the painting, the proximity to Holbein, the dearth of comparative material, the likelihood that the National Gallery's portrait is by Hans Holbein the Younger must be retained along with the possibility that it is by an anonymous artist working under his influence.«<sup>2</sup>

Für die Existenz einer Holbein-Werkstatt spricht indes bereits der Umstand, daß der Künstler schon seit 1517 neben seiner Aktivität als Tafelmaler und Entwerfer für den Buchdruck auch als Schöpfer vollständiger Außenbemalungen von Wohnhäusern in Luzern und Basel tätig gewesen sein muß.<sup>3</sup> Anders als diese Projekte hat seine Ausmalung des Baseler Großratsaals in den Jahren 1521/22 und 1530/31 (Abb. 2–4, 6–7) auch eindeutigen Niederschlag in den Baseler Archiven gefunden.<sup>4</sup> Ohne einen wohlorganisierten Werkstattbetrieb wären solche Aufträge aber undurchführbar gewesen. Christian Müller hat dieser Tatsache jüngst in seinem Bestandskatalog der Baseler Holbein-Zeichnungen Rechnung getragen, indem er eine ganze Reihe bislang als eigenhändig betrachteter Blätter der Werkstatt bzw. der mutmaßlich Baseler Nachfolge zugewiesen hat, ohne dabei allerdings eine eigenständige künstlerische Persönlichkeit neben Holbein rekonstruieren zu können.<sup>5</sup> Ausgehend von einer näheren Untersuchung von Lais und Venus wird aber genau dies erstmals möglich.

In ihrer maltechnischen Gestaltung sind beide Bilder eng verwandt; dies betrifft den Bildträger aus Lindenholz,<sup>6</sup> die weiße Grundierung, die Unterzeichnung und den Aufbau der Farbschicht.<sup>7</sup> Gegenüber dem fast makellosen Erhaltungszustand der Lais fällt die Venus allerdings deutlich ab, was indes nicht zuletzt auch der besonderen Bildgenese der Venus-Tafel geschuldet ist.<sup>8</sup> Beide Gemälde wurden in den späten 1980er Jahren erstmals im Baseler Kunstmuseum infrarotreflektographisch untersucht; die Ergebnisse wurden allerdings nur an entlegener Stelle publiziert und lediglich aus journalistischer Sicht oberflächlich und teilweise auch falsch interpretiert.<sup>9</sup> Am bemerkenswertesten erschien die Veränderung an der Linken der Venus: Verschwindet ihre Hand in der Farbfassung des Gemäldes unschön hinter Amors Kopf, so zeigt die Unterzeichnung sie auf der Schulter des Knaben ruhend (Abb. 174).<sup>10</sup>

Bei genauerer Betrachtung zeigen sich die beiden Unterzeichnungen in ihrer Entstehung viel komplexer als bisher angenommen. Vor allem erlaubt aber ihr Vergleich weitreichende Rückschlüsse auf das Binnenverhältnis der beiden Gemälde und damit auf deren jeweiligen Schöpfer. Beginnen wir mit der »Lais Corinthiaca« (Abb. 166). Die gänzlich lineare Unterzeichnung weist auffällige Gestaltungsunterschiede auf: Die Konturlinien von Stirn- und Kinnpartie wirken ebenso wie der leicht geöffnete Mund, die Nasenflügel, die Brauen und Augenpartie, dort vor allem die Pupillen, starr und unbelebt. Die vermutlich mit einem Stift, sicherlich aber mit einem trockenen Zeichenmittel ausgeführten Linien sind meist lang ausgezogen, setzen z. T. aber grob korrigierend neu an (Abb. 167). Technisch analog, doch handschriftlich anders fällt die Unterzeichnung der Hände aus. Dies wird besonders gut an der ausgestreckten Rechten erkennbar, wo jedes einzelne Fingerglied mit einer rasch und sicher ausgeführten, summarischen Umrißlinie festgehalten wird (Abb. 168). Noch freier sind die (nun anscheinend mit Pinsel und einem flüssigen Unterzeichnungsmittel ausgeführten)<sup>11</sup> Angaben zum Faltenverlauf der Kleidung der Lais – hier genügen dem Maler lässig hingestrichene, ja im Duktus geradezu elegant erscheinende, allgemeine Formvorgaben zur Vorbereitung des Malprozesses (Abb. 169). Doch gleichgültig, ob präzise wie bei den Augäpfeln oder frei improvisierend wie in den Falten der Ärmel, der Künstler fühlte sich bei der Farbausführung des Gemäldes nicht übermäßig stark an seine Unterzeichnung gebunden: Der gemalte Kopf der Lais wurde bereits beim ersten farbigen Pinselstrich deutlich höher plziert, außerdem in weniger ausgeprägter Neigung, als dies die Unterzeichnung vorgesehen hatte. Die Rechte wurde in der Farbfassung verkleinert, das fordernde Motiv der stärker zugreifend gezeigten unterzeichneten Hand in der endgültigen Fassung zudem »entschärft«, zeigt die Lais doch nun die Innenseite der zum Betrachter ausgestreckten Hand.<sup>12</sup>

Die unterschiedlichen Unterzeichnungsmodi, die bei der Lais zum Einsatz gekommen sind, können dank der Beobachtungen von Maryan Ainsworth an zahlreichen, seit dem ersten Engländeraufenthalt entstandenen Bildnissen Holbeins leicht erklärt werden:<sup>13</sup> Wie Ainsworth erstmals bei dem 1527 datierten Bildnis der Mary Wotton, Lady Guildford, im Saint Louis Art Museum (Tafel 69) nachweisen konnte,<sup>14</sup> übertrug Holbein die Unterzeichnung von Lady Guildfords Gesicht auf mechani-



166 Hans Holbein d. J., »Lais Corinthiaca«, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



167 Hans Holbein d.J., »Lais Corinthia«, Kopf der Lais, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



168 Hans Holbein d.J., »Lais Corinthia«, rechte Hand der Lais, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

schem Wege (Abb. 222), während er alle übrigen Bilddetails mehr oder weniger zügig freihändig ausführte (Abb. 223). Als Karton für das Gesicht der Lady diente ihm – hier wie in zahlreichen anderen Fällen seiner nachfolgenden Schaffenszeit – die Porträtzeichnung, die er vor dem Modell selbst angefertigt hatte. Tatsächlich finden sich auf der Originalzeichnung im Baseler Kupferstichkabinett (Abb. 221)<sup>15</sup> nachträgliche Verstärkungen jener Linien, die der trocken und mechanisch wirkenden Unterzeichnung der Gesichtszüge beim Gemälde in Saint Louis exakt entsprechen; zum Transfer dürfte eine Art Kohlepapier benutzt worden sein, das zwischen die grundierte Tafel und die Porträtzeichnung gelegt wurde und beim Nachfahren der Linien der Zeichnung die Unterzeichnung produzierte.

Eine »Porträtzeichnung« im eigentlichen Sinne des Wortes hat der Lais kaum zugrunde gelegen (handelt es sich bei dem Gemälde doch eben nicht um ein Porträt),<sup>16</sup> aber der Charakter der Unterzeichnung des Gesichts der Kurtisane belegt die Existenz eines heute verlorenen Kar-

tons, der auch nach Fertigstellung des Bildes zu Holbeins Werkstattinventar gehört haben wird.<sup>17</sup> Dieser Karton (oder ein Duplikat davon)<sup>18</sup> wurde später auch bei der Herstellung von Venus und Amor verwendet (Abb. 170–171) – seitenverkehrt eingesetzt diente er nun zur mechanischen Ausführung der Unterzeichnung des Venuskopfes, so daß die jeweilige Unterzeichnung der beiden Frauenköpfe exakt übereinstimmt, wenn man die eine über die andere spiegelt (Abb. 172). Wie der Maler der Lais ergänzte auch derjenige der Venus die Unterzeichnung seiner Figuren und selbst die durchlaufende Brüstung freihändig mit Pinsel und einem flüssigen Unterzeichnungsmittel – an der Brüstung wohl teilweise unter Einsatz eines Lineals, bei Amor und den Händen der Venus vergleichsweise sorgfältig (Abb. 173–174), bei den Gewandfalten dann spontan, die Formen mehr andeutend als zeichnerisch definierend (Abb. 173). Anders als bei den mit freier Hand ausgeführten Linienverläufen bei der Kleidung der Lais finden sich bei den entsprechenden Bildpartien der Venus selbst bei lang ausgezogenen Pinselzügen immer wieder leichte



169 Hans Holbein d.J., »Lais Corinthia«, linker Arm der Lais, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



Richtungsänderungen, ansonsten aber häufige Richtungswechsel, die der Unterzeichnung einen ausgeprägt »strichelnden« Charakter verleihen. Diese Tendenz verdichtet sich gelegentlich zu zickzackförmig geführten Linien zur Markierung von tief verschatteten Bildbereichen.

Vergleicht man die Unterzeichnungen der Köpfe von Lais und Venus (Abb. 167, 171), die beide unter Einsatz desselben Kartons mechanisch auf die grundierte Tafel übertragen worden sind, so wirkt der strichelnde Duktus bei der Venus deutlich unsicherer und tastender als bei der Lais mit ihren lang ausgezogenen Linienverläufen. Die freihändig ausgeführte Unterzeichnung der Venus-Tafel zeigt mit den gestrichelten Linien im Bereich des heutigen Dekolletés ferner, daß der Maler an der Schulterpartie der Liebesgöttin zunächst mit einer abweichenden Haltung ihres Oberkörpers experimentierte.<sup>19</sup> Allerdings entschied er sich noch während der Ausführung der Unterzeichnung für eine – nun allerdings seitengleiche – Übernahme des Körpers der Lais. Seine Schwierigkeiten, das Vorbild der »Lais Corinthiaca« zu einer Venus in Begleitung des Amorknaben umzugestalten, zeigt sich schon in der Unterzeichnung, vor allem aber in den »Verschlimmbesserungen« des Frauenkörpers während des Malprozesses. Um Amor zwischen den Körper seiner Mutter und der Brüstung einzufügen, entschied der Künstler sich gegen die elegante Seitenwendung der Lais und plazierte seine Frauengestalt höchst unvorteilhaft mit gespreizten Beinen frontal vor der Brüstung. Doch erst während der Farbausführung wurde dem Maler klar, daß diese Veränderung in der Haltung nicht ohne Konsequenzen auch für den Oberkörper der Venus bleiben konnte – wie erinnerlich, liegt unter der Farbschicht des heutigen Oberkörpers der Venus eine früher ausgeführte Farbfassung, die zur Gänze dem Vorbild der Lais folgt. Das Unvermögen des Malers der Venus-Tafel, die durch den Haltungswechsel der Liebesgöttin erforderlichen Veränderungen in anatomisch wie perspektivisch befriedigender Weise auszuführen, führte sodann nicht nur zu der heutigen, unvorteilhaften Aufsicht auf die Frauenfigur, sondern auch zu dem unglücklichen Verzicht auf ihre in der Unterzeichnung noch vorgesehene linke Hand, die auf der Schulter des Amorknaben ruhen sollte. Amors Unterzeichnung schließlich führt nochmals die Schwierigkeiten vor Augen, mit denen der Maler der Venus-Tafel bei seiner Paraphrase der Lais zu kämpfen hatte: Anfangs war der Liebesgott – offenbar in Übereinstimmung mit der ersten Farbanlage des Oberkörpers der Venus – auf der Bildfläche tiefer als heute plazierte. Hierfür spricht nicht nur eine erste, jedoch noch während des Unterzeichnungsprozesses verworfene Brüstungskante, sondern auch der zugehörige, nur teilweise unterzeichnete Kontur von Amors linkem Ellbogen und Oberarm.<sup>20</sup>

War schon angesichts der kompositionellen und maltechnischen Ähnlichkeiten von Lais und Venus zu vermuten, daß der »Venus-Maler« – wie wir diesen Künstler der Einfachheit halber nennen wollen – im engsten Holbein-Umkreis zu suchen ist, so macht die Beobachtung der Verwendung ein und desselben Kartons bei beiden Werken den Schluß unabweisbar, daß der Maler der Venus ein Mitarbeiter der Baseler Holbein-Werkstatt gewesen sein muß. Auch wenn externe Anhaltspunkte fehlen, die den Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes mit Venus und Amor näher eingrenzen könnten, erscheint es doch wahrscheinlich, daß das Gemälde bald nach der Lais, d. h. während Holbeins Abwesenheit von Basel zwischen 1526 und 1528, entstanden ist. Hierfür spricht auch der Umstand, daß sich der anonyme Künstler bei der Gestaltung des Venuskopfes nicht etwa an Holbeins Lais, sondern an dessen gleichfalls vor der Abreise nach England entstandener »Darmstädter Madonna« (Tafel 61, Abb. 20) orientierte.

Die enge Verwandtschaft der – idealisierten – Kopftypen von Lais, Venus und der »Darmstädter Madonna« ist seit langem beobachtet worden. Dank Amerbachs Inventareintragung zu den beiden antik-mythologischen Frauengestalten (»Zwei täfelin darauf ein offenburgerin conterfehert ist«) rankten sich um diese schon früh Baseler (Künstler-) Legenden.<sup>21</sup> Sie dichteten Holbein ein Verhältnis mit seinem angeblichen Modell an – entweder der Magdalena Zscheckenbürlin, seit 1513 verwitwete Offenburg, seit 1518 verheiratete Wolhusen, oder ihrer im Jahre 1508 geborenen Tochter Dorothea Offenburg, seit 1523 verheiratete Zeigler. Beide Frauen führten einen für ihre Zeitgenossen offenbar nicht unanstößigen Lebenswandel, wie im Falle der Magdalena im Jahre 1523 aus einer Erbsache, im Falle der Dorothea aber erst für die späten 1530er Jahre aus Scheidungsprozeßakten ersichtlich ist, d. h. für eine Zeit lange nach der Entstehung beider Gemälde. Vor diesem Hintergrund sind Lais und Venus verschiedentlich als »portraits historiés« bezeichnet worden, ja die »Lais zum frühesten «... echten portrait historié einer Kurtisane« nördlich der Alpen deklariert worden.<sup>22</sup> Warum allerdings ausgerechnet eine Frau mit solch zweifelhaftem Lebenswandel das angebliche Modell für die Gottesmutter in der »Darmstädter Madonna« abgegeben haben sollte, blieb ungeklärt.

Doch die scheinbar beliebige Austauschbarkeit der Gestaltungsweise zwischen einem profanen und einem religiösen Gemälde wurde von niemand geringerem als Erasmus von Rotterdam kritisiert. In seinem im Jahre 1528 veröffentlichten Werk »Der Ciceronianer oder der beste Stil«, einem in Dialogform verfaßten Text, verzichtete er indes darauf, einen bestimmten Künstler zu nennen:

»Und wenn heutzutage jemand die jungfräuliche Gottesmutter so darstellte, wie Apelles einst die Diana malte, oder die Jungfrau Agnes in der gleichen Gestalt wie Apelles die in der gesamten Literatur gefeierte [Venus; JS] Anadyomene, wenn er der heiligen Thekla das Aussehen der Lais gäbe: Würdest du von so einem Maler sagen, daß er an Apelles heranreicht?... »Nein.« – »Und warum nicht?« – »Weil die Form der Darstellung nicht zum dargestellten Gegenstand paßt.«<sup>23</sup>

Erasmus' Kritik wandte sich gegen eine zu seiner Zeit verbreitete Vorgehensweise, die Figuren- bzw. Kopftypen mehr oder minder gedankenlos in einen neuen Zusammenhang hineinkopierte. Erwin Treu und jüngst erneut Jürgen Müller (die beide von der Porträtähnlichkeit von Lais und Venus mit der Offenburgerin ausgehen) haben versucht, die gewisse Beliebtheit eines solchen Verfahrens mit den besonderen Umständen »... einer sich auch in religiösen Fragen auflösenden Zeit« zu erklären.<sup>24</sup> Jürg Meyer zur Capellen betonte demgegenüber, Holbein habe zwar, vielleicht von einer bestimmten Porträtaufnahme ausgehend, einen Idealtypus entwickelt; dieser sei jedoch in seiner Anwendung klar von einer eigentlichen Bildnisabsicht des Malers zu unterscheiden.<sup>25</sup>

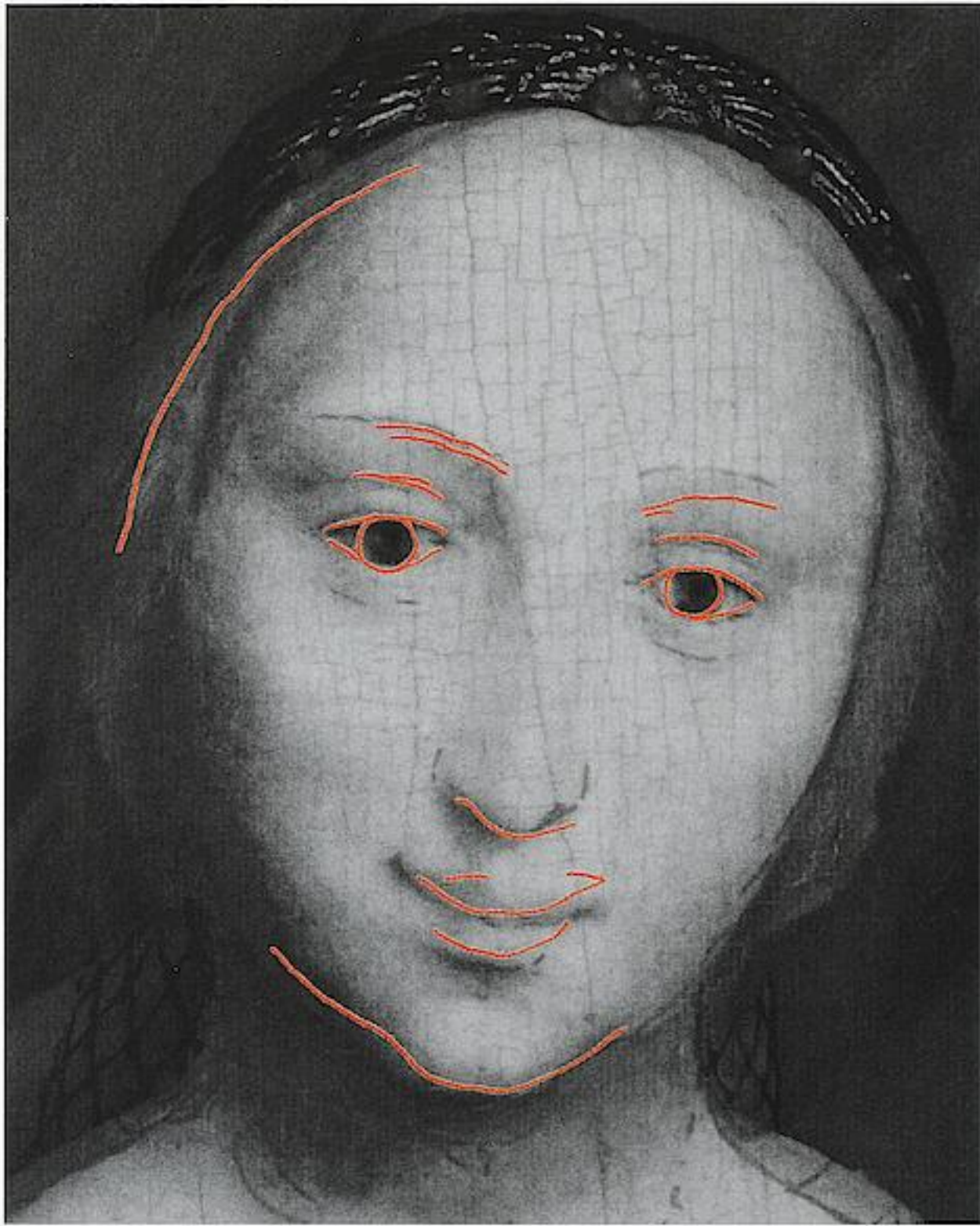
Wie recht Meyer zur Capellen mit dieser Annahme hatte, haben nicht nur der Nachweis der Nutzung eines Vorbildes des Lombarden Andrea Solario,<sup>26</sup> sondern auch die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen von Lais und Venus eindrucksvoll zeigen können: Ausgangspunkt der Lais war nicht etwa eine individuelle Porträtaufnahme eines bestimmten – Baseler – Modells, Ausgangspunkt für seine Bildgestaltung war vielmehr mit der Salome mit dem Haupt Johannes d. T. (Tafel 52) ein Werk Solarios, das Holbein während seines Aufenthalts in Frankreich 1523/24 kennengelernt haben muß. Der »Venus-Maler« seinerseits benutzte sodann den bereits vorliegenden Karton zwar für die Gestaltung seiner Unterzeichnung, orientierte sich bei der malerischen Ausgestaltung aber an Holbeins »Darmstädter Madonna« (Tafel 61–62),



170 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Venus und Amor, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



171 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Venus und Amor, Kopf der Venus, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



172 Hans Holbein d.J., Infrarot-Befunde des Kopfes der Venus und des seitenverkehrt darüber gespiegelten Kopfes der Lais



173 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Venus und Amor, rechter Arm der Venus, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

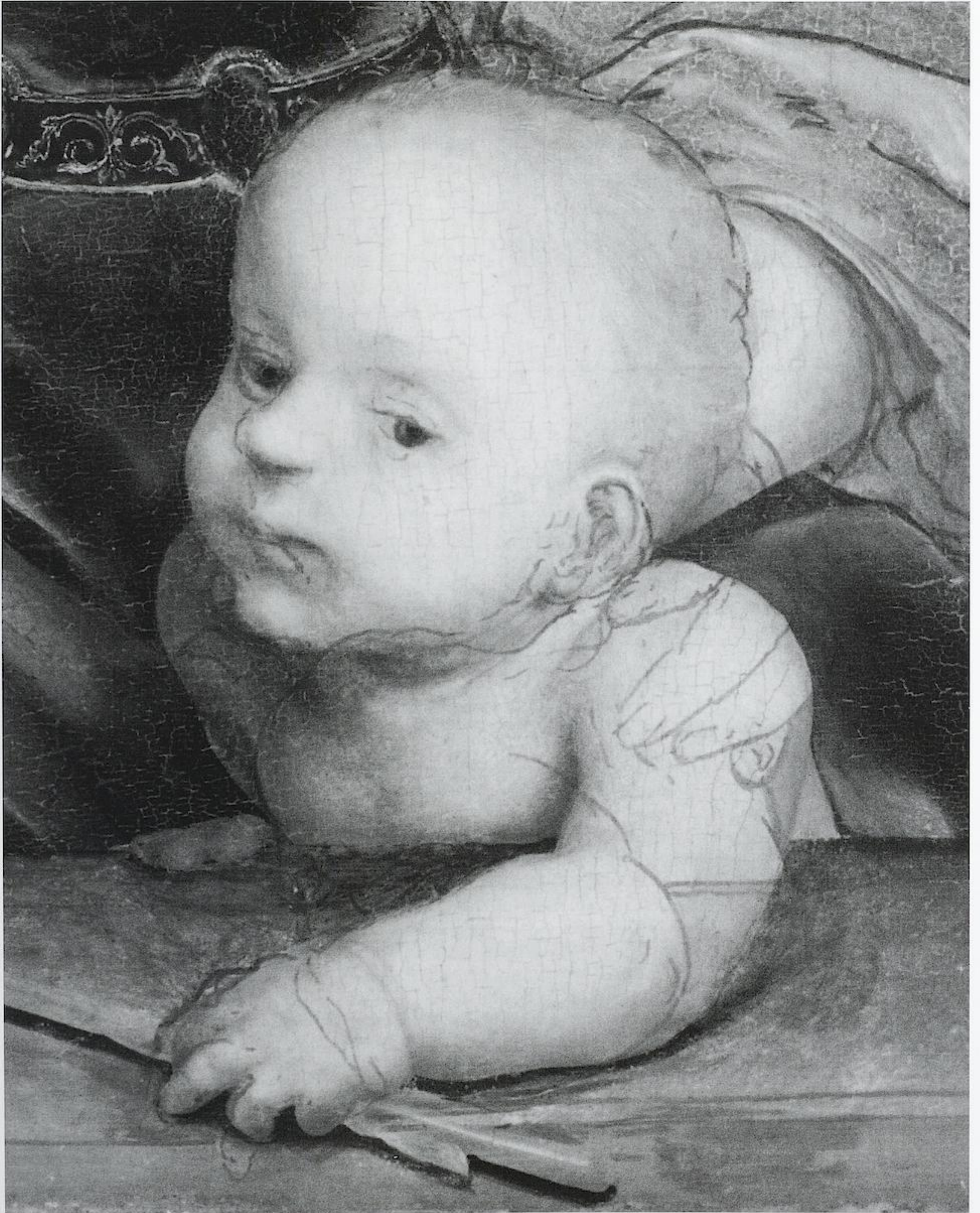
die ihrerseits eine Huldigung Holbeins an lombardische Vorbilder gewesen war. Da Holbeins Lais indes die »Salome« Solarios – und nicht etwa eine Bildniszeichnung von Mutter oder Tochter Offenburg – zu Grunde liegt, gibt sich Basilius Amerbachs Benennung der beiden Bilder als »conterfeht« einer »Offenburgerin« in seinem Inventareintrag von 1585/87 als Phantasieprodukt zu erkennen. Irrte Basilius schon bei der Zuschreibung der erst zu Beginn der 1580er Jahre erworbenen Venus, die er als ein Werk Hans Holbeins aufführte, so verführten ihn die so porträthaft wirkenden Darstellungen der beiden antik-mythologischen Frauengestalten wohl dazu, die beiden Bilder ebenso irrtümlich durch den Bezug auf die »Offenburgerin« anekdotisch anzureichern.

Der »Venus-Maler« zeigt in seinem namengebenden Werk zwar einen deutlich erkennbaren Qualitätsunterschied zu Holbeins Gemälden, doch erweist er sich mit seiner Nutzung von Gestaltungsmitteln, die Leonardo da Vinci abgeschaut sind, als bemerkenswert selbständig. Sind bei der Lais alle Formen präzise definiert und gegeneinander abgegrenzt, so überspielt das leonardeske »Sfumato« bei der Venus manche Schwäche, die andernfalls noch deutlicher hervortreten würde. Leonardo hat dem »Venus-Maler« auch die Vorlage für die ausgestreckte rechte Hand der Liebesgöttin geliefert – sie findet sich als Linke Christi im berühmten Wandbild des Abendmahls in S. Maria delle Grazie in Mailand (Abb. 23) vorgebildet. Doch während Christi dortige Handhaltung in sinnvoller Übereinstimmung mit der dargestellten Szene steht, geht dieselbe Geste bei der Venus ins Leere.<sup>27</sup>

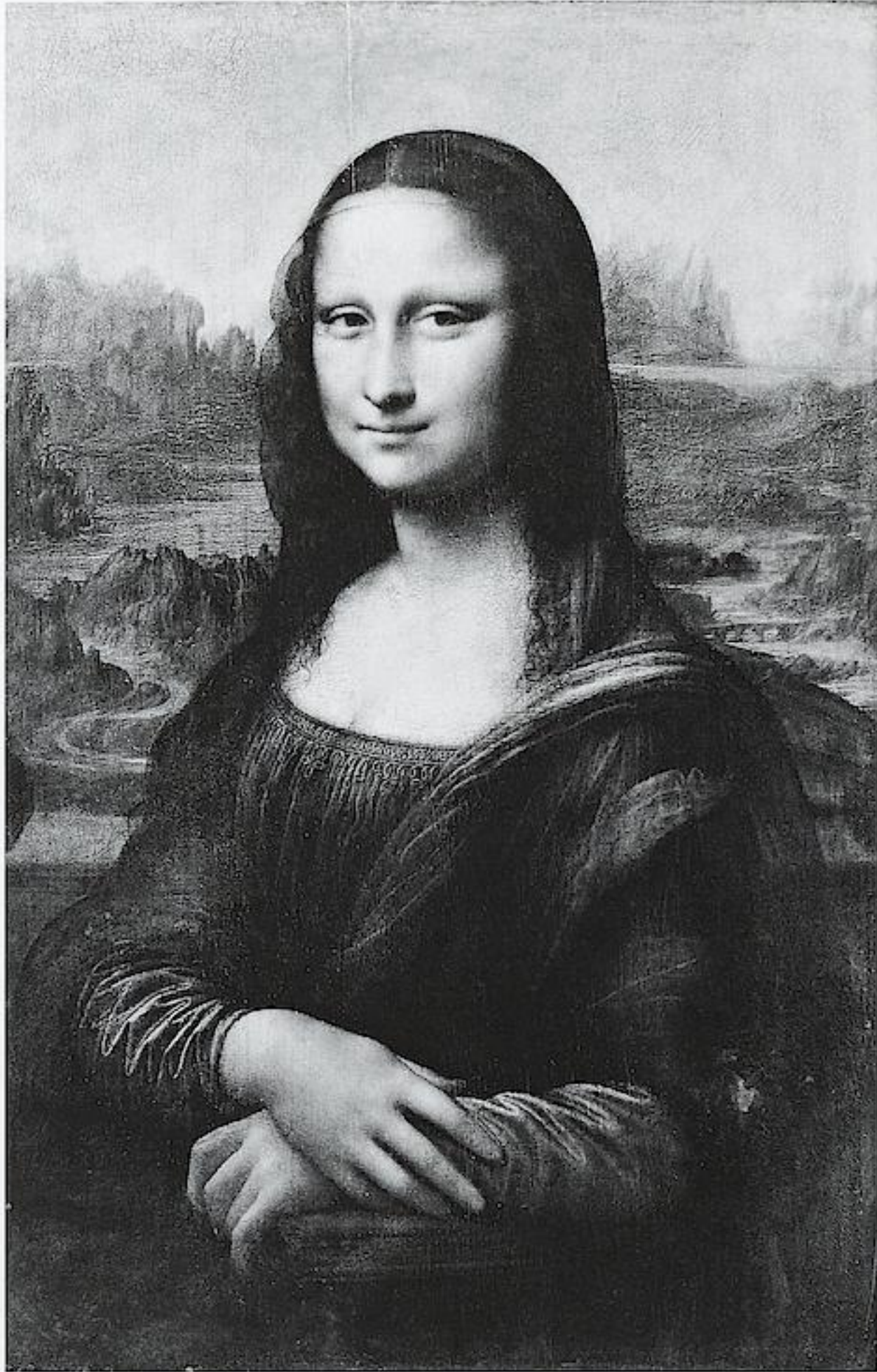
Die stilistischen und gestalterischen Besonderheiten, die an der Baseler Venus zu beobachten sind, machen nun die Zuschreibung von zwei weiteren Gemälden und zumindest einer Zeichnung an den »Venus-

Maler« möglich. Bei den Gemälden handelt es sich zum einen um ein hervorragend erhaltenes Bildnis, das die Holbein-Forschung bisher vor scheinbar unlösbare Schwierigkeiten sowohl in Fragen der Zuschreibung als auch der Datierung gestellt hat. Zum andern geht es um ein im Baseler Bildersturm schwer beschädigtes, ja sogar verstümmeltes Altarbild, das zwar erst gegen Ende der 1980er Jahre vollständig von seinen großflächigen Übermalungen des 16. und folgender Jahrhunderte befreit worden ist, das man aber seit Basilius Amerbachs Tagen so gut wie nie als eigenhändiges Werk Hans Holbeins d. J. angezweifelt hat. Die Zeichnung schließlich ist ein unfertiges Blatt im Baseler Kupferstichkabinett, das eine junge Frau mit Barett zeigt. Ehedem als Holbein-Werk betrachtet, ist diese Zeichnung schon seit längerem aus dem Kanon der eigenhändigen Arbeiten ausgeschieden worden.

Bis in die Sammlungen Karls I. von England (1600–49) und des Holbein-Enthusiasten Thomas Howard, Graf von Arundel (1585–1646), läßt sich das überaus sorgfältig gemalte Bildnis einer nicht näher identifizierten verheirateten Bürgersfrau zurückverfolgen, das sich heute im Mauritshuis in Den Haag befindet (Tafel 55).<sup>28</sup> Die junge Frau sitzt, leicht nach links gewandt, vor einem nicht näher definierten, grünlich-blauen Hintergrund. Den Kopf in Richtung des Betrachters gewendet, blickt sie dennoch an diesem seitlich vorbei. Die Dargestellte hat ihre auffallend kleinen Hände überkreuzt in den Schoß gelegt. Ihre Tracht läßt die wohlhabende Bürgerin erkennen: Ein fein plissiertes weißes Hemd mit Zierstickerei am Halskragen wird im Ausschnitt des schwarzen, pelzgefütterten Rocks sichtbar, der unter der Brust von einer roten Schnürung zusammengehalten wird. Ein teils aus schwarzem Leder, teils aus silbernen Metallgliedern gefertigter Gürtel umschließt eine weiße Schürze.



174 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Venus und Amor, Amor, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



175 Leonardo da Vinci, »La Gioconda«, Paris, Musée du Louvre

Das Haupt bedeckt die Haube der verheirateten Frau. Mehrschichtige dünne Stoffbahnen verbergen die Haare, verhüllen die Stirn, verdecken als herabgerutschte Kinnbinde den Hals, fallen in einer dekorativen Stoffbahn auf der rechten Körperseite der Frau herunter und werden schließlich elegant um den Ellbogen geschlungen. Einziger Schmuck ist ein goldener Fingerring mit einem einfachen dunklen Stein.

Das 45,1 x 33,9 cm messende, auf Walnußholz gemalte Porträt hat eine bis heute höchst bewegte Zuschreibungsgeschichte: Im 17. und 18. Jahrhundert zwischen Holbein und Leonardo da Vinci umstritten, ist dieses Gemälde bis in jüngste Zeit nicht nur als Original von der Hand Hans Holbeins d. J. oder seines Vaters, sondern auch als zeitgenössische Kopie nach einem verlorenen Original der frühen 1520er Jahre des jüngeren Hans oder als Werk eines englischen Holbein-Mitarbeiters bezeichnet worden. Ähnlich dissonant sind folglich die Vorschläge zur Datierung, die sich über die Jahre von 1516 bis 1528 erstrecken.<sup>29</sup> Einigkeit bestand zumindest in Teilen der Forschung über die Identifikation des mutmaßlichen Modells bzw. der Vorlage, die dem Haager Frauenbildnis zu Grunde liegen sollten: Unter Hinweis auf die Bezeichnung des Gemäldes im Inventar der Arundel-Sammlung von 1655 als »ritratto della Moglie de Holbein«<sup>30</sup> glaubte erstmals Paul Ganz in ihr die junge Elsbeth Binzenstock, die spätere Ehefrau Hans Holbeins, wiedererkennen zu kön-

nen.<sup>31</sup> Als prägendes Vorbild für die Gestaltung des Den Haager Gemäldes wurde seit Wilhelm Stein mehrfach (und sicherlich zutreffend) Leonardo da Vincis »Gioconda« im Louvre (Abb. 175) ausgemacht<sup>32</sup> – wie erinnerlich, waren auch bei dem namengebenden Werk des »Venus-Malers« enge Bezüge zum Werk Leonardos zu entdecken gewesen.

Betrachtet man das Bildnis im Mauritshuis näher, so treten vor allem zwei Gestaltungsmerkmale hervor, die unmittelbar an die Baseler Venus erinnern: Form und Gestaltung der Hände sowie die merkwürdige perspektivische Verzeichnung des Unterkörpers der Dargestellten. Die Hände scheinen auffallend substanzlos. Im Falle der von der linken Hand teilweise verdeckten Rechten wirkt es sogar fast, als seien Handrücken und Finger wie bei einem schlecht verheilten Bruch leicht gegeneinander versetzt. Dieser Eindruck muß in der ersten Farbanlage des Gemäldes, die vom ausführenden Künstler selbst korrigiert wurde, noch ausgeprägter gewesen sein als heute. Verliehen Mittel- und Ringfinger anfangs parallel zum Zeigefinger, so war der kleine Finger in seiner jetzigen Gestalt überhaupt nicht vorgesehen: Wie selbst an Abbildungen des Gemäldes ersichtlich ist, wurde dieser Finger erst ausgeführt, als die dunkle Schattenzone unter den Händen bereits farbig angelegt war; entsprechend dunkel schimmert sie nun durch die Inkarnatfarbe des kleinen Fingers hindurch, da diese im Verlauf der Zeit an Deckkraft verloren hat.

Doch gleichgültig, ob man die Haltung der bemerkenswert kleinen Hände vom Vorbild der »Mona Lisa« Leonardos ableiten will oder nicht, die Hände der Dame im Mauritshuis schweben gänzlich unmotiviert in der Luft, obgleich ihre Haltung suggeriert, sie lägen im Schoß der Dargestellten.<sup>33</sup> Das unentschiedene Schweben, die optische Ablösung vom verschatteten Bildgrund – beides findet sich auch bei der ziellos ins Leere weisenden Rechten der Venus. Mit der Baseler Liebesgöttin teilt die Den Haager Dame auch die bemerkenswerte Verzeichnung ihres Unterkörpers, die dadurch zustande kommt, daß bei beiden Frauengestalten der Unterleib in betonter Aufsicht wiedergegeben ist. Dies wird bei der Venus durch die Einfügung des Amorknaben partiell kaschiert, doch bei der Frau im Mauritshuis tritt infolge dieser Gestaltungsprobleme des Künstlers ein extrem ausladendes Gesäß hervor – gäbe es ihn in der Mode des 16. Jahrhunderts bereits, man könnte an den Gebrauch eines Reifrocks denken.

Anders als die Venus ist das Haager Frauenbildnis (mit Ausnahme des grünblauen Hintergrunds) hervorragend erhalten. Diese Feststellung überrascht nicht nur bei Betrachtung der Hände, sondern auch bei oberflächlicher Inaugenscheinnahme des fein plissierten Hemdes mit dem mit Zierstickerei versehenen Kragen oder der Schürze: Das unentschiedene Faltengeschlebe der Schürze, die unpräzise, verwaschene Wiedergabe der Zierstickerei am Hemdkragen oder die diffuse Plissierung des Hemdes selbst wirken auf den ersten Blick, als seien sie das Ergebnis einer allzu scharfen Reinigung und anschließenden Retusche.<sup>34</sup> Tatsächlich ist das Unentschiedene, Undefinierte des Farbauftrags aber ein typischer Ausdruck der Gestaltungsschwäche des »Venus-Malers«, wie man bei einem Blick auf die Wiedergabe etwa von Textilien beim namengebenden Werk leicht feststellen kann. Hüllt der »Venus-Maler« seine Baseler Liebesgöttin in leonardeskes »Sfumato«, so verschleiert er seine Schwächen bei der Dame im Mauritshuis durch schwammige und unreflektierte Oberflächen- und Detailgestaltung.<sup>35</sup> Eine gemäßigt »sfumateske« Malweise kennzeichnet aber durchaus auch das Inkarnat der Haagerin: Ein bläulicher Grauton wird zur Angabe der Schatten und zur Modellierung verwendet; eine vergleichsweise breite, nicht klar definierte bräunliche Farbzone folgt den Konturen von Gesicht und Händen, ohne sie

linear zu akzentuieren;<sup>36</sup> klare, durchgehende Konturlinien wurden selbst dort vermieden, wo sie, wie am Ziersaum der Haube, eigentlich vom Bildgegenstand gefordert werden.<sup>37</sup>

Eine Datierung des Den Haager Frauenporträts in die zweite Hälfte der 1520er Jahre wird nicht nur durch seine enge Verwandtschaft mit der Baseler Venus nahegelegt.<sup>38</sup> Die Gesamtdisposition der Figur – mit den zur Seite gerichteten Beinen und den unterschiedlich steil abfallenden Schultern – scheint von der »Lais Corinthiaca« angeregt (*Tafel 53*), die Haubengestaltung folgt, einschließlich der herabgerutschten Kinnbinde und des um den Arm gelegten Schleiertuchs, dem Vorbild der Dorothea Kannengießer auf der »Darmstädter Madonna« (*Tafel 65*). In die späteren 1520er Jahre deutet schließlich auch die Hintergrundgestaltung. Die grünlich blaue Farbe hinterfängt als neutrale Folie die Figur, wobei der Rahmen einen imaginären Schatten am rechten und oberen Bildrand wirft. Dieser Gestaltung und Farbigkeit des Hintergrundes – allerdings ohne den Schattenschlag – begegnen wir unter den erhaltenen Holbein-Bildnissen erstmals bei dem auf 1528 datierten Doppelbildnis des Thomas Godsalve und seines Sohnes John in der Dresdener Gemäldegalerie (*Tafel 70*).<sup>39</sup>

Nimmt man das Haager Frauenbildnis und die Baseler Venus nochmals vergleichend in den Blick, so fällt auf, daß das Porträt gegenüber der Darstellung der Liebesgöttin eine dichtere, kompaktere Malweise aufweist, daß die Bürgersfrau gegenüber der Venus deutlich weniger typisiert und idealisiert erscheint. Diese Unterschiede sprechen keinesfalls gegen eine gemeinsame Autorschaft des »Venus-Malers« für beide Werke, lassen sich doch just die gleichen Beobachtungen auch an Holbeins »Oberried-Flügeln« (*Tafel 36–37*) oder seiner »Darmstädter Madonna« machen (*Tafel 61*): Die Stifterbildnisse folgen offensichtlich einer anderen Darstellungskonvention (und werden daher auch in einem anderen, »realistischeren« Modus abgebildet) als die Heiligengestalten.<sup>40</sup>

Die besonderen Gestaltungsmerkmale – und Gestaltungsschwächen – des Den Haager Bildnisses begegnen uns in analoger Form bei einer unfertig gebliebenen Porträtzeichnung, heute im Baseler Kupferstichkabinett (*Tafel 56*),<sup>41</sup> die wir aus diesem Grunde gleichfalls dem »Venus-Maler« zuschreiben wollen. Vor blauem Grund erscheint in fast identischer Haltung und nahezu im gleichen Bildausschnitt wie in Den Haag (jedoch deutlich tiefer im Bildfeld angeordnet)<sup>42</sup> die nach links gewandte Halbfigur einer jungen, unverheirateten Frau eher zweifelhafter Profession, die ihr Barett keck auf ihre zu einem dicken Zopf geflochtenen Haare gesetzt hat. Einzelne Haarsträhnen rahmen das etwas derbe Gesicht, das durch das nicht in Farbe ausgeführte Barett zusätzlich zusammengedrückt erscheint. Das üppige Dekolleté, durch die dünne Schnur, an der ein Schmuckstück im Mieder verschwindet, noch betont, wird von einem weißen, mit schwarzer Zierstickerei versehenen Hemd eingefasst. Ein rotbrauner Miedereinsatz wird in dem gräulich-sandfarbenen Kleid sichtbar, das nachlässig unter der Brust geschnürt ist. Die reich beringten Hände ruhen auf einem hellgrauen Rock, der von einem dunkelbraunen Gürtel zusammengehalten wird.

Die aus dem Amerbach-Kabinett stammende Zeichnung mißt 25,9 x 18 cm und ist in Tempera über einer Federvorzeichnung auf rosa getöntem Papier ausgeführt. Da das Blatt flächig aufgezo-gen ist, ist es bislang nicht möglich gewesen, das Wasserzeichen zu bestimmen. Die Beurteilung der Zeichnung wird zusätzlich durch den Umstand erschwert, daß die Darstellung unvollendet geblieben ist. Das Barett und die Fingerringe sind nur in der Vorzeichnung angegeben, ihr heutiges Erschei-

nungsbild wird daher allein durch deren lineare Angaben auf dem rosa getönten Papier bestimmt. Auch die Haare und die Kleidung sind nur in einer ersten, noch recht undifferenzierten Farbanlage ausgeführt. Allein die Inkarnatpartien, das weiße Hemd und die braunen Haare sind mehr oder minder fertiggestellt. Doch selbst hier ist der direkte Vergleich mit den bisher betrachteten Tafelbildern schwierig, handelt es sich doch bei der kolorierten Zeichnung um eine Malerei, die ein anderes, ästhetisch ganz eigenständiges Erscheinungsbild produziert. Dennoch gleichen sich das Den Haager Bildnis und die Baseler Bildniszeichnung – außer in der analogen »äußeren« Gestaltung – vor allem in zweierlei Hinsicht: der Verzeichnung des dadurch merkwürdig mißproportioniert erscheinenden Unterkörpers (der Effekt verdankt sich wiederum dem Umstand, daß die Beckenpartie im Gegensatz zum Oberkörper in ausgeprägter Aufsicht dargestellt ist – was natürlich zugleich an das namengebende Gemälde des »Venus-Malers« erinnert) und der Unfähigkeit des Künstlers, die in beiden Fällen merkwürdig substanzlosen Hände auf dem Schoß aufliegend darzustellen. Hier wie dort »schweben« sie über einer undifferenziert gegebenen Schattenzone über Schürze bzw. Kleid.

Unter den wenigen Autoren, die sich in den letzten fünfzig Jahren überhaupt mit dem Baseler Blatt beschäftigt haben, ist die traditionelle Zuschreibung an Hans Holbein d. J. umstritten: Neben deren Befürwortern<sup>43</sup> gibt es ebenso Anhänger einer Attribution an den Vater Holbein,<sup>44</sup> aber auch an Hans Herbst.<sup>45</sup> Wie es angesichts dieser Auswahl nicht überraschen wird, erstrecken sich die Datierungsvorschläge über die Jahre von 1516 bis 1528/29, wobei die Mehrzahl der Autoren sich für eine frühe Ansetzung ausgesprochen hat.<sup>46</sup> Erst kürzlich hat dann Christian Müller die Porträtzeichnung in seinem Baseler Bestandskatalog einem anonymen Künstler zugewiesen, der im Umkreis des jüngeren Hans Holbein in den 1520er Jahren gearbeitet habe<sup>47</sup> – eine Beschreibung, die recht genau auf den »Venus-Maler« zutrifft.

Auf der Grundlage eines Vergleichs mit der Venus ist diesem Maler unseres Erachtens die malerische Ausführung noch eines weiteren Tafelbildes zuzuschreiben: der fragmentierten und nur schlecht erhaltenen Baseler Abendmahlstafel (115,5 x 97,5 cm [*Tafel 57*]).<sup>48</sup> Das heute fast quadratische Bild zeigt die Tischgesellschaft der sich um Christus scharenden Jünger, von denen infolge der Verstümmelung des Bildträgers nur neun erhalten sind; von einem zehnten sind am rechten Rand gerade noch die gefalteten Hände zu sehen. Im Zentrum der Komposition ist Christus hinter dem Abendmahlstisch dargestellt, hervorgehoben durch die mittlere von drei Fensteröffnungen in der Rückwand des Raumes. Rechts und links des Herrn sind im heutigen Zustand des Bildes fünf bzw. vier Jünger dargestellt, mehrheitlich in lebhaftes Gespräche verwickelt und als Gruppen jeweils so von der Christusfigur abgesetzt, daß diese unüberschnitten im Bildmittelpunkt erscheint. Jeweils drei Jünger sind neben Christus an der Tischrückseite angeordnet, zwei an den Tischenden (durch die Beschneidung der Tafel fehlen heute links eine, rechts zwei Figuren), und je ein Jünger sitzt seitlich vor dem Tisch. Dank der Darstellungstradition näher identifizierbar sind Johannes, Petrus und Jakobus, die unmittelbar zu Seiten Christi erscheinen, ferner Andreas, der wohl in dem Grauhaarigen am rechten Bildrand gemeint ist, sowie der rothaarige Judas vorne links, der im (farbikonographisch natürlich negativ besetzten) gelben Gewand, mit dem Geldbeutel am Gürtel, brütend vor sich hinblickt, das Kinn auf seine Rechte gestützt. Auch seine karikaturhaft verhäßlichte Physiognomie ist eine Anspielung auf seinen bevorstehenden Verrat.



176 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Das Letzte Abendmahl, Zustand vor 1959, Basel, Kunstmuseum

Christus weist mit ausgestreckten Händen auf die Speisen auf dem mit weißem Tuch bedeckten Abendmahlstisch; sein gesenkter Blick ist auf die Reste des Passahlammes gerichtet, die auf einem großen Zinnteller rechts vor ihm liegen. Ein zweiter, gleichartiger Teller wird gerade noch links erkennbar. Vor jedem Apostel liegt ein rundes, hölzernes Brettchen; einzelne abgenagte Knochen und Brotkrumen sind über den ganzen Tisch verstreut. Ein flaches Salzfaß, unmittelbar vor Christi Rechter stehend, hat dem Nachwürzen des Fleisches gedient. Auf dem Boden zweier runder, flacher Glasgefäße stehen die Reste einer rötlich-transparenten Flüssigkeit. Unmittelbar vor Christus und von seinen weisenden Händen besonders hervorgehoben, liegt ein in drei Teile gebrochener Brotlaib, steht eine weißglasierte, mit blauer Malerei dekorierte flache Fußschale. Auch diese ist mit einer hellgelblichen, durchsichtigen Flüssigkeit gefüllt, in der man wohl Wein erkennen darf. Brot und Wein, dazu die Geste der ausgestreckten Hände Christi – dargestellt ist die Einsetzung des Abendmahls, bei der Johannes, der Lieblingsjünger zur Rechten Christi, durchaus passend die Hände fromm gefaltet hält.

Das Abendmahl findet vor einem in Renaissanceformen gestalteten Architekturprospekt aus grauem Stein statt, der zugleich die Rückwand des Raumes bildet. Drei unverglaste Segmentbogenfenster sind in die merkwürdig substanzlos wirkende Wandfläche eingeschnitten, horizontal überfangen von einem reich profilierten, teilweise verkröpften Gebälk, seitlich eingefaßt von Pilastern, die ihrerseits Kapitelle im ionischen Stil tragen. Zwischen den Kapitellen sind dünne Metallstangen angebracht, an diesen mit Ringen Vorhänge aus flaschengrünem Stoff befestigt, die – abgesehen vom rechten Fenster – zur Gänze auf der jeweils linken Fensterseite zusammengeschoben sind. In den Fensteröffnungen wird ein einheitlich hellblauer Himmel sichtbar. Unmittelbar außen vor

den Fenstern wächst eine Pflanze, halb Weinstock, halb Feigenbusch, empor, im rechten Fenster schließlich erscheint ausschnitthaft ein zweigeschossiger Turm mit umlaufendem, gedecktem Wehrgang. Das Grau der Architektur und des Fußbodens, das helle Blau des Himmels dominieren Vorder- und Hintergrund, während das grelle Weiß des sorgsam geplätteten Tischtuchs den matten Farbklang der Blau-, Rot-, Grün- und Gelbtöne der Gewänder Christi und der Apostel unharmonisch stört, vor allem aber den Eindruck des Zusammenhangs der jeweiligen Figur oberhalb der Tischfläche mit den zugehörigen Füßen darunter nachhaltig beeinträchtigt.

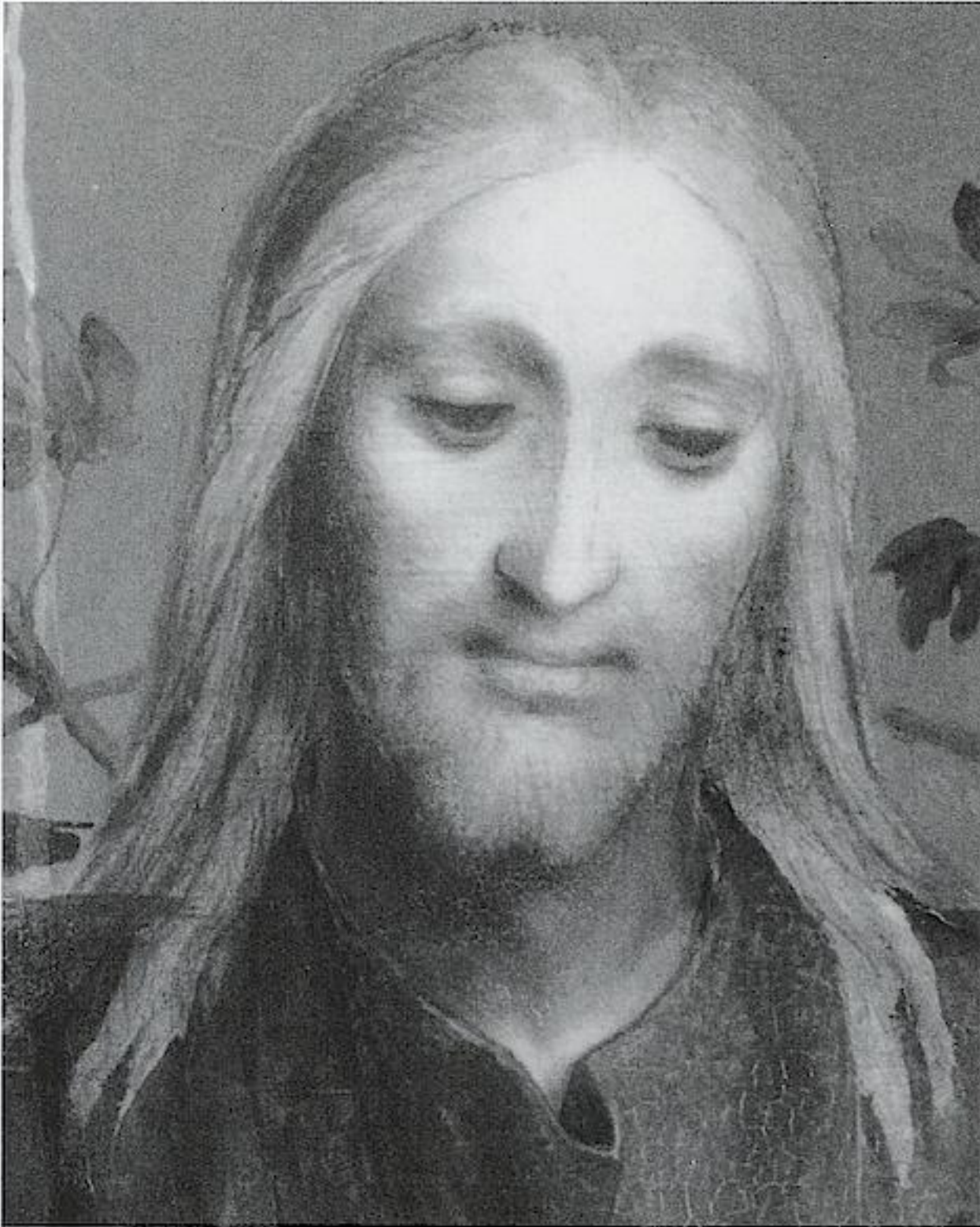
Anders als das in seiner Zuschreibung umstrittene Den Haager Frauenbildnis gehört die Baseler Abendmahlstafel ebenso wie die Venus zum Kern der seit Amerbachs Zeiten so gut wie nie in Zweifel gezogenen Baseler »Holbein-Werke«. <sup>49</sup> Sie wird meist in die Mitte der 1520er Jahre datiert, doch haben sich einzelne Autoren für eine deutlich frühere zeitliche Ansetzung ausgesprochen. <sup>50</sup> Angesichts dieser Unstimmigkeiten gilt es sich jedoch in Erinnerung zu rufen, daß das Abendmahl bereits kurze Zeit nach seiner Entstehung – wohl im Bildersturm von 1529 – schwer beschädigt worden ist. Die Spuren von Schlägen mit einem Hammer oder mit der stumpfen Seite einer Axt sind vor allem im Himmelsblau an verschiedenen Stellen auch heute noch gut erkennbar. Offenbar ist das Gemälde bei dieser Attacke nicht nur aus seinem Rahmen herausgelöst, sondern auch in seine ursprünglich wohl sieben Einzelbretter zerlegt worden. Nur so ist zu erklären, daß die Christusfigur aus dem mittig angeordneten Brett, auf dem sie dargestellt ist, herausgeschnitten werden konnte. <sup>51</sup> Basilius Amerbach hat diesen ikonoklastischen Anschlag auf das Abendmahl in seinem Inventar von 1585/87 ebenso festgehalten wie die anschließende Wiederherstellung: »Ist Zerhöwen vnd wider Zusammen geleimbt«. Da er dies allerdings mit dem Zusatz »aber vnflätig« versah, ist es höchst unwahrscheinlich, daß er selbst diese erste mißratene »Restaurierung« des Abendmahls veranlaßt haben sollte, bei der das in drei Teile zersägte mittlere Brett mit der Figur Christi zwar wieder zusammengefügt, die beiden äußeren Bretter der Tafel jedoch weggelassen, die Malerei selbst aber großflächig übermalt wurde. Amerbachs Charakterisierung dieser Maßnahmen als »vnflätig« deutet vielmehr darauf hin, daß er das bereits »wiederhergestellte« Gemälde erst nachträglich erworben hat, und tatsächlich wissen wir nicht, wann die Abendmahlstafel ins Amerbach-Kabinett gelangt ist.

Die erste näher dokumentierte Restaurierung des Bildes erfolgte durch Nikolaus Grooth im Jahre 1769. <sup>52</sup> Meinte Ulrich Hegner zu Anfang des 19. Jahrhunderts noch, Grooth habe die Einzelteile des Bildes so künstlich wiedervereinigt, daß man wenig Merkmale des Bruches mehr fände, <sup>53</sup> so urteilte schon kurz vor der Jahrhundertmitte ein Kunstsachverständiger knapp, das Gemälde sei »... voller Risse, Beschädigungen und Retouchen«. <sup>54</sup> Angesichts dieses Zustandes wurde das Bild im Frühjahr 1866 ein weiteres Mal restauriert, diesmal von dem Augsburger »Holbein-Experten« Andreas Eigner (1801–70), der allerdings auch beim Abendmahl nicht vor großflächigen Übermalungen zurückschreckte (Abb. 176). <sup>55</sup> Im wesentlichen also Eigners Werk hatte Arthur Chamberlain vor Augen, als er sich 1913 äußerst kritisch über (wie er meinte) Grooths Restaurierung äußerte, »... who repainted and restored it in a hard and crude fashion, so that it is now very difficult to form an adequate idea of the original scheme of colour, though the heads still retain something of their original vigour and expression.« <sup>56</sup> Gleichfalls Grooth mit Eigner verwechselnd, vermerkte auch Ulrich Christoffel 1924: »Was von der Komposition des Abendmahles noch übrig ist, gibt eine so flache

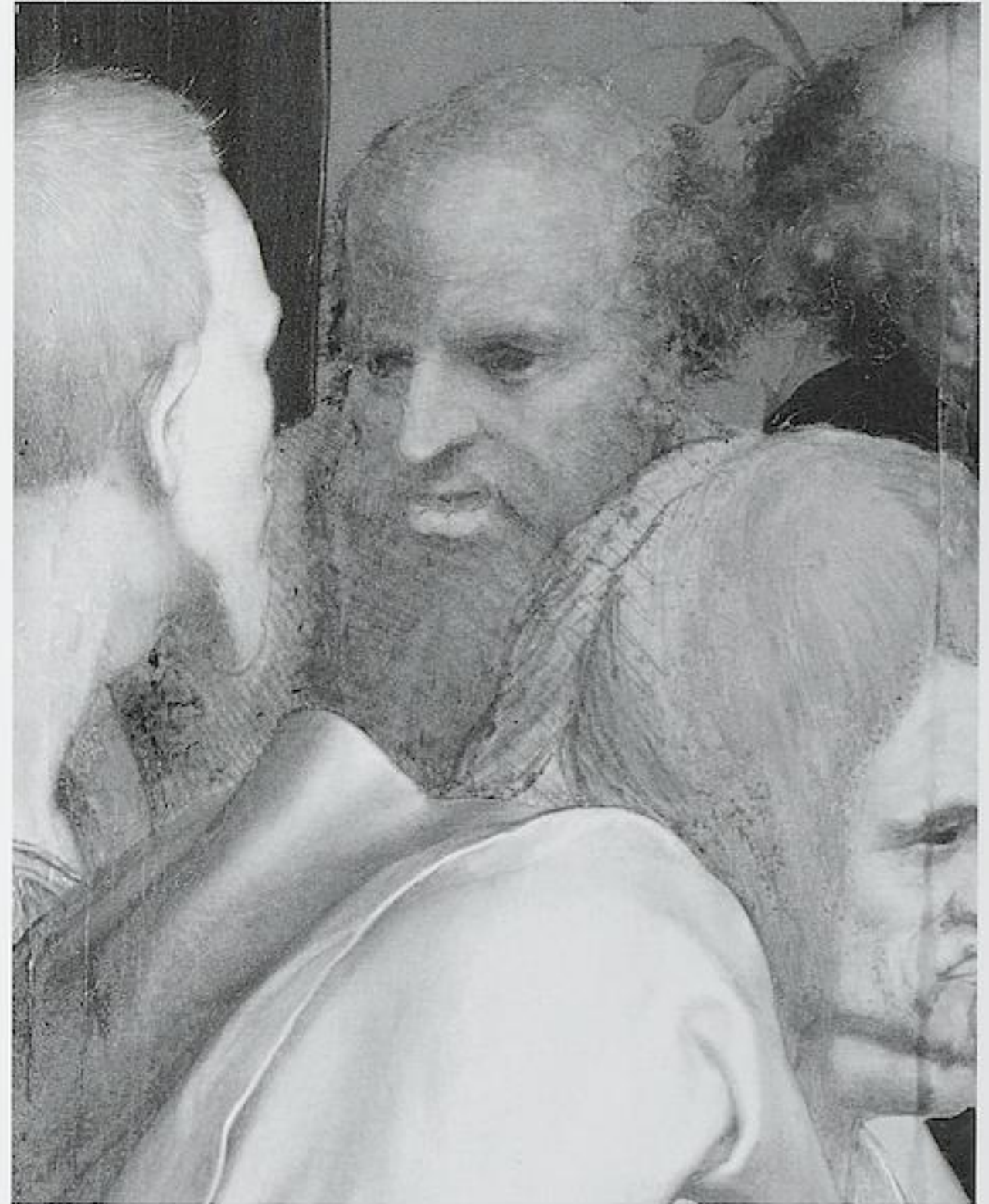




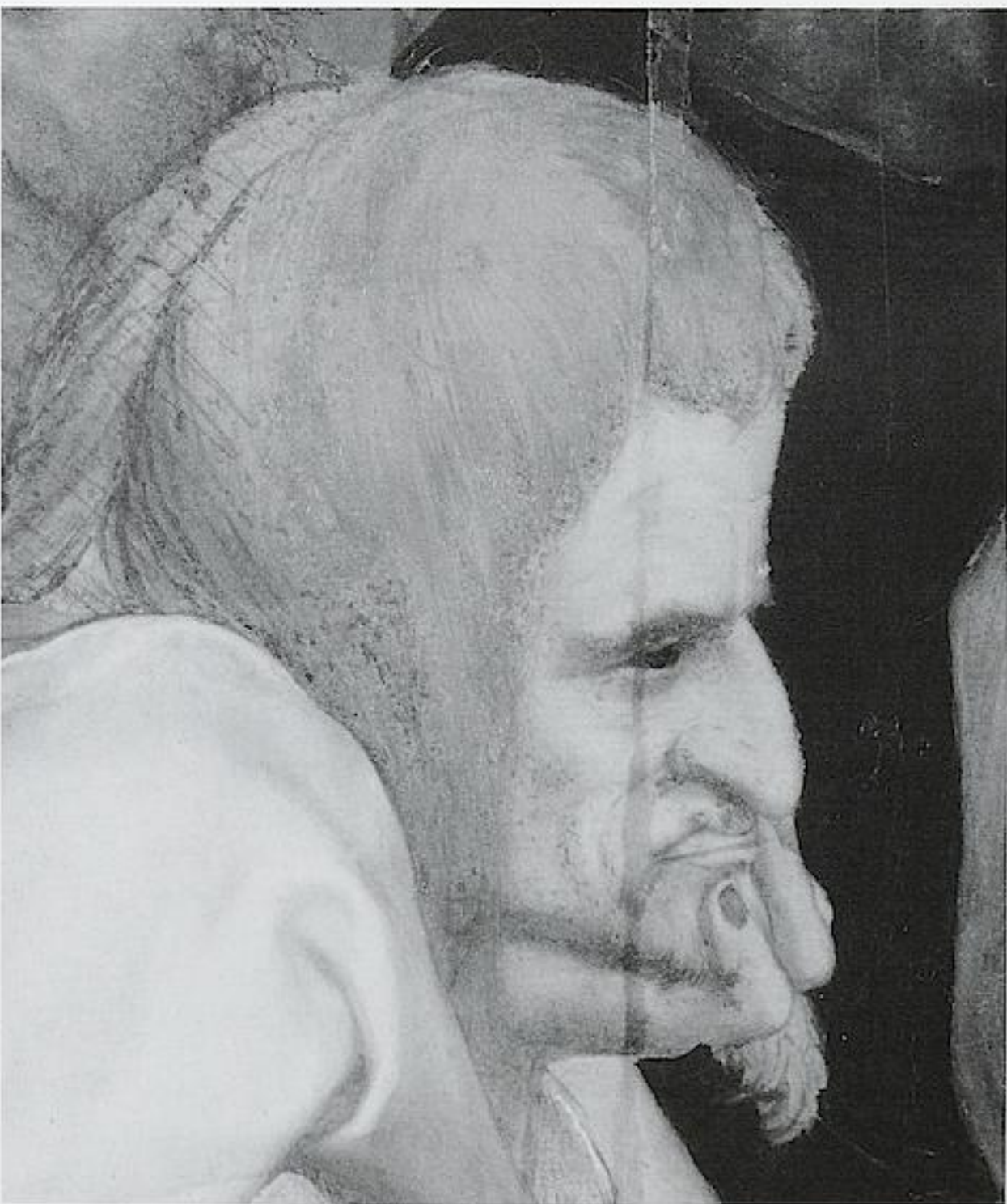
177 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Das Letzte Abendmahl, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



178 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Kopf Christi aus dem Abendmahl, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



179 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Köpfe der beiden Apostel am linken Rand der Abendmahlstafel, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



180 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Kopf des Judas aus dem Abendmahl, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

und unverstandene Nachahmung des Abendmahles von Leonardo, daß man nicht glauben kann, daß Holbein einen einzigen Pinselzug darauf verwendet hat.<sup>57</sup>

Heinrich Alfred Schmid analysierte 1930 den zu dieser Zeit vorhandenen Bestand und kam zu dem Schluß: »Leidlich erhalten sind in diesem Bilde links: das Gesicht des Judas und der Kopf des Jüngers am Bildrande, rechts aber: der Kopf und die Hand des Jüngers im roten Rock und gelbem Uebergewand vorne.«<sup>58</sup>

Im Vorfeld der Baseler Holbein-Ausstellung 1960 und als Reaktion auf Hans Reinhardts erstmals im Jahre 1954/55 geäußerte Überzeugung, an der von ihm um 1524 entstanden geglaubten Abendmahlstafel habe neben dem Sohn auch der Vater Hans Holbein mitgearbeitet,<sup>59</sup> wurde das Gemälde einer gründlichen gemäldetechnologischen Untersuchung unterzogen und mit der Abnahme der Übermalungen begonnen, die sich allerdings über die nächsten dreißig Jahre hinziehen sollte.<sup>60</sup> Im heutigen, von allen späteren Zutaten wieder befreiten Zustand zeigt sich das Bild also erst seit gut zehn Jahren – ein Umstand, den es sich bei der Bewertung aller zuvor geäußerten Meinungen bewußt zu machen gilt. Was die Restaurierung allerdings nicht wiederherstellen konnte, sind die im Laufe der Lebens- und wahren Leidensgeschichte dieses Gemäldes eingetretenen Verluste an Farbsubstanz, darunter die feineren Lasuren, die zum ursprünglichen Erscheinungsbild nicht unwesentlich beigetragen haben werden.<sup>61</sup>

Doch mit Blick auf ihren Erhaltungszustand ist die Abendmahlstafel gerade mit der Baseler Venus vergleichbar, die in ihrer Farbsubstanz auch nicht unbeeinträchtigt geblieben ist. Beide Bilder teilen darüber hinaus eine Reihe weiterer Gestaltungsmerkmale, die unabhängig vom Erhal-

tungszustand sind und die sie zugleich nachdrücklich von eigenhändigen Holbein-Werken absetzen. Hier ist zum einen die starke Flächenbezogenheit der jeweiligen Darstellung zu nennen. So gewinnt die Brüstung vor Venus und Amor ebensowenig räumliche Präsenz wie der weißverhüllte Abendmahlstisch, unter dem die Füße Christi und seiner Tischnachbarn daher merkwürdig zusammenhanglos mit den oberhalb des Tisches sichtbaren Körpern erscheinen. Spannt sich der Vorhang hinter der Liebesgöttin flächig – und raumlos – aus, so hinterfängt die Abendmahlsgesellschaft ein gänzlich kulissenhafter Bühnenprospekt, von dem gleichfalls keinerlei Raumsuggestion ausgeht. Das Kolorit beider Werke ist auffallend stumpf; beim Abendmahl wirkt die Farbverteilung geradezu einfallslos, wenn neben dem ganz in Blau gekleideten Christus die Jünger Johannes und Jakobus in gebrochenem Rot und gebrochenem Grün erscheinen oder der Gelbton des Judas-Rockes links seine Entsprechung im Kleid des Apostels im verlorenen Profil ganz rechts findet. Wieviel einfallsreicher, wieviel »farbiger« sind im Vergleich dazu etwa die »Passionsflügel« oder auch die Lais! Für den »Venus-Maler« charakteristisch ist im Abendmahl schließlich die Gestaltung der Hände – man vergleiche etwa die Rechte der Venus mit den ausgestreckten Händen Christi, die ähnlich verzeichnet und in ihrer Substanz gummiartig wirken. Die vor dem Körper verschränkte Handhaltung des grauhaarigen Andreas am rechten Bildrand erinnert mit ihrem merkwürdigen »Schweben« an die Hände der Haager Dame (*Tafel 55*) oder der Baseler jungen Frau mit Barrett (*Tafel 56*). Höchst kennzeichnend für den gemeinsamen Autor von Abendmahl und Venus sind auch die etwas leeren Gesichter, das Unentschiedene im Ausdruck wie in der »Mache«: »Sfumatesker« Farbeinsatz verhüllt beim Gesicht Christi (oder dem des Jakobus) ebenso gnädig die Gestaltungsschwächen des Malers, wie dies auch beim Kopf der Venus geschieht: Augen, Nase oder Mund, bei Christus auch der Bart, wirken wie der Grundform aufgeklebt, nicht aber organisch aus ihr entwickelt. Den Physiognomien der Abendmahlstafel wohnt entweder etwas Ausdrucksloses (wie bei Christus und Jakobus, die in diesem Sinne der Venus gleichen) oder etwas bemüht Grimassierendes inne, das mit der Feierlichkeit der dargestellten Handlung nicht recht übereinstimmt.

Die Abendmahlstafel ist – soweit der Infrarot-Befund (*Abb. 177–184*) dies erkennen läßt – außerordentlich detailliert unterzeichnet. Bereits mit bloßem Auge ist die mit Pinsel und flüssigem Zeichenmittel ausgeführte Unterzeichnung im Bereich des stark verputzten, gelblichen Judas-Gewandes auszumachen. Diese lineare Pinselzeichnung fixiert mit wenigen, rasch hingeworfenen Linien primär die Außenkonturen sowie die elementare Binnenzeichnung der Figuren, mit sorgfältigem Lineament die Architektur mit ihren reichen Profilen oder die Möblierung des Raumes wie die gedeckte Tafel oder den Holzhocker, auf dem Judas Platz genommen hat. Vor allem bei Gesichtern und Händen wird die Unterzeichnung ausführlicher, immer wieder neu ansetzende, kürzere Striche bezeichnen Nasenrücken, Brauen, Haar- und Bartansatz oder Ohrmuschel (*Abb. 178–180, 184*) ebenso wie Fingerglieder, Nagelbetten oder die Falten im Handteller (*Abb. 181–182*). Diese vorbereitenden Formangaben bleiben primär flächenbezogen und folgen kaum dem jeweiligen Oberflächenrelief des bezeichneten Gegenstandes, wie etwa an den Linien erkennbar wird, die bei Judas und dem vorn links Sitzenden die Scheitelung der Haare am Hinterkopf angeben. Welches Maß an Flächenbindung die Unterzeichnung der Abendmahlstafel indes erreichen kann, machen die zahlreichen Angaben für verschattete Bildpartien deutlich. Als dichte Parallelschraffen angelegt, füllen sie etwa den verbleibenden Raum zwischen den Köpfen der einander anblickenden Apostel am



181 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Rechte Christi aus dem Abendmahl, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

182 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Die Linke Christi und die Hände des Jakobus des Abendmahls, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

linken Bildrand, markieren sie den Schatten auf den Händen des Jakobus, kennzeichnen sie die Schattenzone auf dem Körper des Andreas (*Abb. 177, 179, 183*). Noch markanter ist das Vorgehen bei den dem Licht abgewandten Partien am Hinterkopf des Judas, wo flott gezeichnete Zickzacklinien den Schatten angeben. Sie negieren nicht nur jedwede plastische Form des verschatteten Gegenstandes, sondern haften buchstäblich an der Bildoberfläche (*Abb. 180*).<sup>62</sup>

Just diese Schraffuren und Zickzacklinien weisen nun aber eine Besonderheit auf, die die Unterzeichnung der Abendmahlstafel in engsten Zusammenhang mit den Werken Hans Holbein d.J. stellt: Die Striche und Linien verlaufen ausnahmslos von links oben nach rechts unten, deuten also auf einen mit der linken Hand arbeitenden Zeichner hin.<sup>63</sup> Zwar gibt es kein erhaltenes Holbein-Gemälde, das im Grad der detaillierten Ausführung seiner Unterzeichnung dem Baseler Abendmahl nahekam, aber das graphische Repertoire, vor allem aber die Linkshändigkeit, findet sich in ähnlicher Form bei zahlreichen eigenhändigen Holbein-Werken, seien es Gemälde oder Zeichnungen. So vergleiche man etwa die lineare Pinselzeichnung für Konturen und Binnenzeichnung der Abendmahlstafel mit der Kreuzigung oder der Grabtragung



183 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Köpfe der drei Apostel am rechten Rand der Abendmahlstafel, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum  
 184 »Venus-Maler« (traditionell Hans Holbein d.J. zugeschrieben), Der Apostel am rechten Rand der Abendmahlstafel, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

(Abb. 185–186) auf den »Passionsflügeln«. Auch die auf einen Linkshänder hinweisenden Schraffuren beim Abendmahl, die Schattentiefen angeben sollen und die dennoch ohne Rücksicht auf das Oberflächenrelief des jeweiligen Gegenstandes ganz der Bildoberfläche verhaftet bleiben, finden ihre Entsprechung beispielsweise am Rock des Judas in der Gefangennahme Christi (Abb. 187) oder am Hals des Christus vorwärts stoßenden Soldaten in der Kreuztragung (Abb. 188). Ja selbst die grotesken, an eine moderne Karikatur erinnernden Züge des unterzeichneten Judaskopfes (Abb. 180) finden eine amüsante Parallele in der extremen Hakennase, die Holbein dem Heiligen Ursus zur Linken der »Solothurner Madonna« in der Unterzeichnung zugeordnet hatte (Abb. 104) – zu Zweifeln an der Ausführung der Unterzeichnung der Abendmahlstafel durch Hans Holbein selbst besteht angesichts solcher Übereinstimmungen unseres Erachtens kein Anlaß.

Doch gerade der letztgenannte Vergleich – der unterzeichnete und der gemalte Ursuskopf in der »Solothurner Madonna« und der unterzeichnete und gemalte Judaskopf im Abendmahl – kann schlaglichtartig deutlich machen, daß zwar die Unterzeichnung in beiden Fällen von der gleichen Hand (der Hans Holbeins) stammt, doch daß die malerische Ausführung beider Gemälde unmöglich vom gleichen Künstler stammen kann. Wo Holbein sich mit der überzeichneten Physiognomie beider Figuren während der Ausführung der Unterzeichnung einen Spaß gemacht zu haben scheint, den er bei der Farbausführung der »Solo-

thurner Madonna« selbstverständlich der Bildkonvention entsprechend »korrigierte«, hielt sich der Maler der Abendmahlstafel – der »Venus-Maler« nämlich – sklavisch genau an die Vorgaben der Unterzeichnung. Für Holbein stellte die Unterzeichnung nur eine erste Orientierungshilfe dar, die er mit dem Beginn des Malprozesses frei interpretierte – man erinnere sich nur an die Verschiebung des gemalten Kopfes oder die Haltungsänderung der ausgestreckten Rechten der Lais gegenüber den Angaben der Unterzeichnung. Über genau diese gestalterische Freiheit verfügte der »Venus-Maler« nicht; die flott ausgeführte Unterzeichnung war für ihn die allseits genau zu befolgende Vorlage. So erklären sich die merkwürdigen Verzeichnungen mancher gemalter Hände, die Ausdruckslosigkeit der Mehrzahl der Köpfe.

Es scheint also, daß der »Venus-Maler« nicht nur unter Benutzung von Werkstattmaterialien, etwa Kartons, Werke des seit Mitte 1526 zum ersten Mal in England weilenden Werkstattleiters paraphrasierte, wie dies sein namengebendes Werk bezeugt. Als Angehöriger der Baseler Holbein-Werkstatt dürfte er auch zur Fertigstellung zumindest eines Gemäldes herangezogen worden sein, das Hans Holbein bei seiner Abreise unvollendet hinterlassen hatte – das Abendmahl.<sup>64</sup> Die Frage, ob Holbein von Anfang an die Absicht hatte, die malerische Ausführung dieses Gemäldes seinem Mitarbeiter zu übertragen, ist natürlich nicht zu beantworten; es ist indes ein verlockender Gedanke, Holbein habe seine Komposition just aus diesem Grunde besonders detailliert unterzeichnet.

Für eine Datierung der Abendmahlstafel um 1526–28 sprechen zahlreiche Bezüge zu Werken jener Zeit. So erinnert die in Verkürzung gegebene Rechte des bärtigen Apostels, der sich, hinter Jakobus stehend, mit Andreas austauscht, an die unterzeichnete Rechte der 1526 datierten *Lais*, die mit angewinkelten Fingergliedern ihrer Geldforderung viel deutlicher Nachdruck verliehen hatte (*Abb. 168*), als dies die dezenter Gemäldefassung zeigt. Der am heutigen linken Bildrand im verlorenen Profil dargestellte Apostel und sein ihm im Gespräch zugewandtes Gegenüber finden ihre nächste Entsprechung in den Köpfen Christi und seines Peinigers in der Hannas-Szene (*Abb. 189*) der gezeichneten Passionsfolge, die sich im Baseler Kupferstichkabinett befindet.<sup>65</sup> In der gleichfalls zu dieser Folge gehörigen Darstellung der Verspottung Christi (*Abb. 190*) gibt es übrigens mit dem vor Christus knienden, zu ihm aufblickenden Soldaten eine dem rechts im Vordergrund sitzenden Jünger entsprechende Gestalt (*Tafel 57, Abb. 184*), des weiteren mit dem Kopf des Schlägers zur Rechten Christi ein direktes Pendant zu dem gleichfalls in extremer Verkürzung von vorn gegebenen, gestikulierenden Braunschopf neben Andreas. Die insgesamt zehn Blätter dieser gezeichneten Passion sind Entwürfe für Scheibenrisse; sie gelten der Forschung einhellig als eigenhändige Werke Hans Holbeins d. J., deren Entstehung entweder vor oder aber unmittelbar nach Holbeins erstem Engländeraufenthalt, d. h. um 1525/26 oder um 1528, vermutet wird – just in jener Zeit also, in der wir auch die Tätigkeit des »Venus-Malers« vermuten dürfen.

Immer wieder hat die Baseler Abendmahlstafel dazu herhalten müssen, als »Beweis« für eine – möglichst früh, d. h. um 1517–19, anzusetzende – Italienreise Hans Holbeins d. J. zu dienen.<sup>66</sup> Hatte schon Ulrich Hegner darauf hingewiesen, daß Kenner behaupteten, »... Holbein habe sich hier am meisten italienischer Kunst genähert«,<sup>67</sup> so wies Sulpiz Boisserée erstmals konkret auf Leonardo da Vincis Abendmahl im Refektorium von S. Maria delle Grazie in Mailand (*Abb. 23*)<sup>68</sup> als unmittelbare Vorlage hin, die Holbein »... auf seiner ersten Wanderschaft« in Oberitalien gesehen habe.<sup>69</sup> Die Annahme einer direkten – oder durch Druckgraphiken und Nachzeichnungen indirekt vermittelten<sup>70</sup> – Bezugnahme auf Leonardos Meisterwerk sollte sich allgemein durchsetzen.<sup>71</sup> Nur wenige Autoren, darunter Wilhelm Stein, hoben demgegenüber die Unterschiede des Baseler Abendmahls zu Leonardos Darstellung hervor:

»Die oft behauptete Nähe zum Abendmahl Leonardos beruht namentlich auf der Dreigliederung der rückwärtigen Öffnungen... Auch die Dreiergruppen Leonardos links und rechts von Christus hat Holbein gewählt, aber anders genutzt. Christus ist bei Holbein nicht wie bei Leonardo durch das Wort, das er aussprach, vereinsamt... Auch den Jünger zu seiner Linken hat der Aufruhr, den Christi Wort bei Leonardo erregt, nicht gepackt.«<sup>72</sup>

Die Unterschiede in der Gestaltung von Mailänder und Baseler Abendmahl sind indes nicht nur formaler Art; sie spiegeln vielmehr die Entscheidung, einen jeweils unterschiedlichen Moment des Abendmahls-geschehens zu illustrieren. Schildert Leonardo die tumultöse, aber unterschiedliche Reaktion der einzelnen Apostel auf die Verratsankündigung Christi,<sup>73</sup> so scheint das Baseler Gemälde den Akzent auf die etwas später stattfindende Einsetzung des Abendmahls zu setzen.

Die Abweichungen der Abendmahlstafel von Leonardos Mailänder Wandbild sind so groß, daß man Hans Holbeins unmittelbare Kenntnis des Abendmahls in S. Maria delle Grazie wohl ausschließen kann. Die generellen kompositionellen Übereinstimmungen – Architekturprospekt, Figurenanordnung am bildparallel aufgestellten Tisch – sind durch die Nutzung von Reproduktionsgraphiken nach Leonardo un-

schwer zu erklären.<sup>74</sup> Es gibt aber einen unseres Wissens bisher übersehenen Tatbestand, der eindeutig beweist, daß der Baseler Abendmahlstafel eine der zahlreichen druckgraphischen Nachbildungen von Leonardos Abendmahl zugrunde liegt: Während das Mailänder Wandbild (und die Mehrzahl seiner gemalten Kopien) Christi Rechte so zeigt, als wolle der Herr mit gespreizten und leicht angewinkelten Fingern nach vorne um einen imaginären Gegenstand greifen, so ist dieselbe Hand in der Baseler Abendmahlstafel in Analogie zur Linken dergestalt wiedergegeben, daß der Betrachter in die Innenfläche der seitlich auf der Tischplatte ruhenden Hand sehen kann. Just dieses Motiv zeigen aber – in deutlicher Abweichung vom Wandbild – auch die frühesten bekannten Reproduktionsstiche (*Abb. 191*), die bereits vor der Wende zum 16. Jahrhundert von Giovan Pietro Birago (nachweisbar in Mailand im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert) und unbekanntem Mailänder Stechern angefertigt worden sind.<sup>75</sup> Daumen und Zeigefinger sind in den Stichen zwar etwas stärker angewinkelt dargestellt als im Baseler Gemälde, doch letzteres steht den Stichen sehr viel näher als Leonardos Original.<sup>76</sup>

Ganz offensichtlich ist die leonardeske Kompositionsidee der Baseler Abendmahlstafel also durch Reproduktionsgraphik an Holbein vermittelt worden. In ihre spezifische Gestaltung scheint allerdings zusätzlich die Rezeption lombardischer, piemontesischer und schweizerischer Werke eingegangen zu sein, die sich ihrerseits bereits intensiv mit dem Mailänder Wandgemälde auseinandergesetzt hatten.<sup>77</sup> Schon bei Gaudenzio Ferrari (1475/80–1546) finden sich seit etwa 1513 Leonardo-Adaptionen, die die Apostel auf allen vier Seiten des Abendmahlstischs so anordnen, daß nur auf der Vorderseite ein Abschnitt unbesetzt bleibt.<sup>78</sup> Von einem im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts tätigen schweizerisch-piemontesischen Künstler stammt ein recht volkstümliches Leinwandbild des Abendmahls, das sich heute in Privatbesitz befindet (*Abb. 192*).<sup>79</sup> Es verdient – seiner bescheidenen künstlerischen Qualität ungeachtet – insofern unsere Aufmerksamkeit, als es einerseits unverkennbar an Leonardo (und nicht etwa an Holbein bzw. dem »Venus-Maler«) Maß nimmt, andererseits mit der karikaturhaft gegebenen Judasgestalt an das Baseler Abendmahl erinnert. Was indes mit diesem präzise übereinstimmt, ist Form und Konstruktion der Holzocker, auf denen Judas und ein weiterer Apostel Platz genommen haben: Es scheint also, als zitierten beide Werke, das Leinwandbild wie das Baseler Abendmahl, eine gemeinsame Vorlage. Sie präzise zu benennen ist vorerst nicht möglich, doch läßt sich ein weiteres Werk anschließen, das ebenfalls auf diese Vorlage zurückgehen dürfte: ein aufs Jahr 1515 datiertes Abendmahlstafels-Triptychon im Musée Rolin in Autun, das von einem unbekanntem, vielleicht französischen Künstler herrühren dürfte, der aufs stärkste von italianisanten Niederländern beeinflusst war.<sup>80</sup> Es zeigt den Moment der Einsetzung des Abendmahls mit den um den Tisch versammelten Aposteln. Der hier rechts vor dem Tisch sitzende Judas kommt in spiegelbildlicher Verkehrung, einschließlich seines Holzockers, der Baseler Judasfigur gleich. Zugleich erinnert sein wie gebannt auf Christus gerichteter Blick sowie das Motiv der sich auf den Tisch abstützenden Linken an die im Baseler Abendmahl an analoger Stelle vorn rechts im Bild sitzende Gestalt. Diese Figur in Basel wiederum zeigt das auffällig vorgestellte Bein und den nackten Fuß, der im Bild in Autun dem Apostel links vor dem Tisch zugewiesen ist. Und um die spiegelbildlichen Vertauschungen zwischen den beiden Figuren in Basel und Autun perfekt zu machen, stützt sich der nicht näher zu identifizierende Apostel vorn links im Bild in Autun mit der Linken in ganz ähnlicher Weise auf dem Hocker ab, wie es auch die Judasfigur in Basel tut.



185 Hans Holbein d.J., »Passionsflügel«, Die Figuren unter dem Kreuz, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



186 Hans Holbein d.J., »Passionsflügel«, Ausschnitt aus der Grabtragung Christi, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



187 Hans Holbein d.J., »Passionsflügel«, Ausschnitt aus der Gefangennahme Christi, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum





188 Hans Holbein d.J., »Passionsflügel«, Ausschnitt aus der Kreuztragung, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



189 Hans Holbein d.J., Christus vor Hannas, aus der Scheibenrißfolge zur Passion Christi, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

Die Gestaltungselemente, die die Abendmahlsdarstellungen in Autun und Basel miteinander verbinden (und die sich zugleich auffällig von Leonardos Mailänder Komposition unterscheiden), ermöglichen es, die beiden nordalpinen Bilder in eine ebenfalls nordalpine Bildtradition einzufügen.<sup>81</sup> Sie geht letztlich auf Dirk Bouts' (um 1415/20–75) in den Jahren zwischen 1464 und 1468 entstandenen, hochberühmten Sakramentsaltar in St. Peter in Löwen zurück, wo wir nicht nur den allseits um den Abendmahlstisch versammelten Aposteln begegnen, sondern auch der so bezeichnenden Konstruktion des Holzockers (hier indes als Holzbank gegeben).<sup>82</sup> Bouts' Bilderfindung sollte ein vielfältiges Echo finden, nicht zuletzt in der deutschen Druckgraphik. Die Verfügbarkeit druckgraphischer Darstellungen des Abendmahls in der Bouts-Tradition in Italien dürfte erklären, warum in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts auch in der Lombardei Abendmahlsbilder dieses nordalpinen Typs – mit den allseits um den Tisch angeordneten Aposteln – auftauchen. Prominenteste Beispiele sind das Abendmahl in einem frühestens 1475, vielleicht aber auch erst in den 1480er Jahren geschaffenen Glasfenster im Mailänder Dom und Giovan Pietro Biragos (nachweisbar in den letzten Jahrzehnten des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts) um 1490 entstandene Miniaturdarstellung gleichen Themas im Sforza-Stundenbuch in der British Library, fol. 138v.<sup>83</sup>

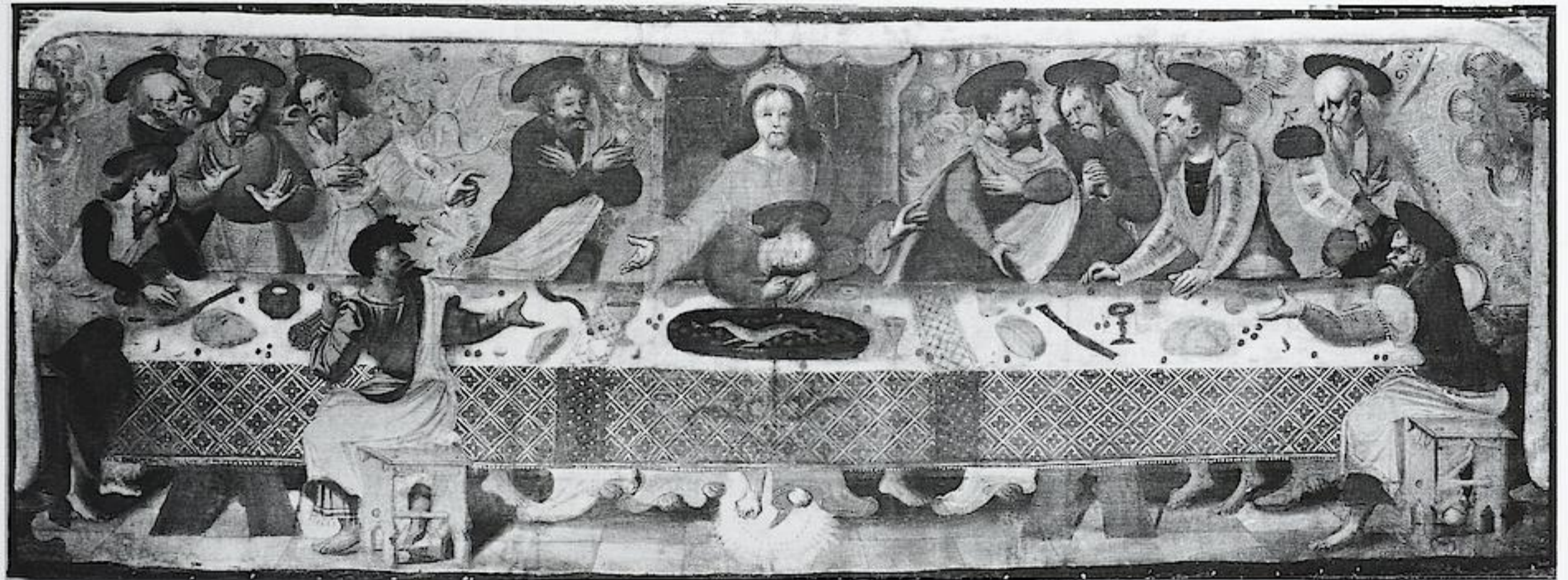
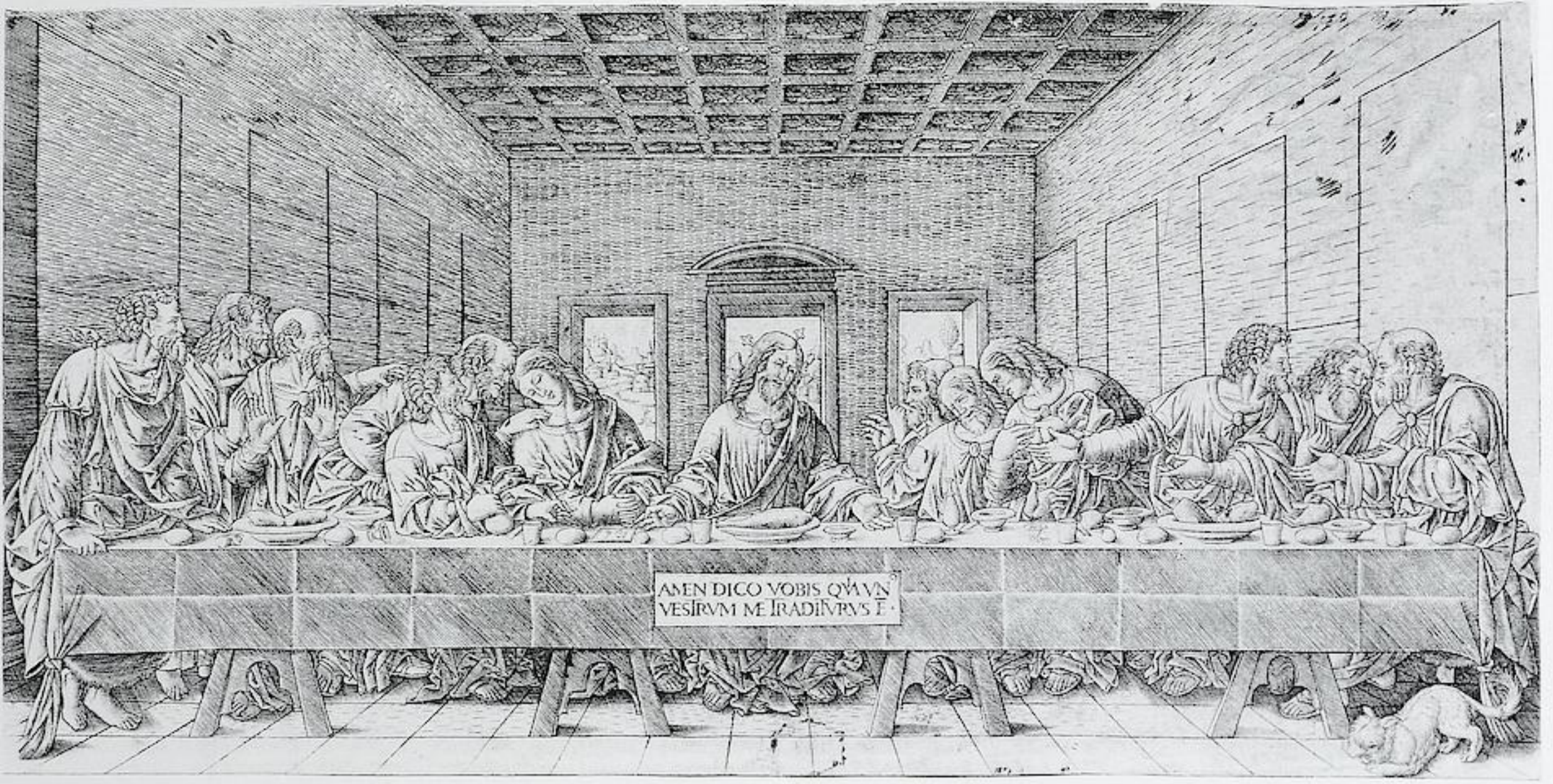
Die Baseler Abendmahlstafel ist also eine erstaunliche Melange italienischer sowie niederländischer bzw. frankoflämischer Abendmahlsdarstellungen. Reproduktionsgraphik nach Leonardos Mailänder Cenacolo, lombardische, piemontesische oder schweizerische Werke, die ihrerseits



190 Hans Holbein d.J., Verspottung Christi, aus der Scheibenrißfolge zur Passion Christi, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

Leonardo verarbeiten, in der Art des oben genannten Leinwandbildes in Privatbesitz, schließlich eine letztlich niederländischen Vorlagen verpflichtete, vermutlich gleichfalls durch Druckgraphiken vermittelte Darstellung à la Autun, haben beim Baseler Abendmahl Pate gestanden. Wie schon bei den Werken Holbeins, die sich den Arbeiten des »1520s Hours Workshop« verpflichtet zeigten, spielt auch bei der Abendmahlstafel die nordeuropäische, letztlich niederländische Bildtradition eine viel größere Rolle als bisher angenommen.

Der »Venus-Maler« dürfte seit spätestens 1524 in der Baseler Holbein-Werkstatt tätig gewesen sein. Denn nimmt man von der Abendmahlstafel aus nochmals die »Passionsflügel« in den Blick, so drängt sich der Eindruck auf, als habe der Maler des Abendmahls – nach unserer Überzeugung niemand anderes als der »Venus-Maler« – auch schon an der gemalten Passionsfolge mitgearbeitet. Besonders deutlich wird dies an Geißelung und Verspottung (Tafel 46–47), deren Christusfiguren sich mit ihrem »leeren« Gesichtsausdruck und puppenhaftem Kopf markant von den übrigen Darstellungen des Erlösers auf den »Passionsflügeln« unterscheiden. Auf die Unterschiede in der Bewältigung der Architektur, gerade im Vergleich von Kaiphas- und Geißelungsszene, wurde schon hingewiesen.<sup>84</sup> Doch möglicherweise erklärt die Mitarbeit dieses im Vergleich zum Meister weniger begabten Gehilfen bei der Farbausführung der »Passionsflügel« auch die zahlreichen intelligenten Veränderungen, die vor allem an Kreuztragung und Kreuzigung zu beobachten waren und die die jeweilige Bilderzählung höchst wirkungsvoll dramatisieren:



191 Giovanni Pietro Birago nach Leonardo da Vinci, Das letzte Abendmahl mit Hündchen, Kupferstich, Wien, Graphische Sammlung Albertina  
 192 Schweizerisch-Piemonteser Meister der 1520er Jahre, Abendmahl, Privatbesitz

Hier hätte also der Werkstattleiter Holbein selbst nochmals korrigierend eingegriffen.<sup>85</sup>

Versuchsweise möchten wir dem »Venus-Maler« noch drei weitere Gemälde zuweisen, die zumindest der jüngeren Holbein-Forschung einiges Kopfzerbrechen bereitet haben: die Flügelbilder mit den Heiligen Georg und Ursula in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe sowie das Bildnis eines jungen Mannes mit rotem Barett in der Washingtoner National Gallery of Art. Die beiden jeweils 96,5 x 41,5 cm messenden Bildträger der Karlsruher Heiligenbilder sind gedünnt und auf einen neuen, parkettierten Träger aufgezogen, die originalen Malflächen sind indes kaum beschnitten.<sup>86</sup>

In einer wüsten Landschaft, vor einem zum Zenith hin verblauenden Himmel, schreitet der Heilige Georg über den von ihm erlegten Drachen hinweg ins vordere rechte Bildeck (Tafel 58). Seine Rechte lässig in die

Hüfte gestützt, mit der Linken die Fahnenstange haltend, deren roter, mit einem weißen Kreuz geschmückter Stoff sich hinter ihm bläht, hat Georg den Kopf leicht auf die Brust gesenkt und blickt zu Boden. Der echsenartige Drache schlängelt seinen Schwanz zwar noch um das rechte Bein des Heiligen, doch lassen der kraftlos zur Seite gefallene Kopf und die aus der Schnauze heraushängende Zunge ebenso wie die abgebrochene Lanze in seiner Seite und die davon ausgehenden Blutbahnen erkennen, daß das Untier überwunden ist. In der rechten oberen Bildecke wird gerade noch der Ast eines Laubbaumes sichtbar.

Der Heilige Georg ist antikisch gerüstet; über einer rosafarbenen Unterkleidung, die an Armen und Beinen sichtbar ist, trägt er einen dunkelblauen, mit goldfarbenem Rankenwerk dekorierten Brustpanzer. Gelblich-braune Lederzaddeln bilden einen zweireihigen Schurz sowie einen epaulettenartigen Schulter- und Oberarmschutz. An hellblauen,



193 Nachzeichnung des 17. Jahrhunderts nach der Karlsruher Ursula-Tafel, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett

beige gefütterten Lederstiefeln sind schmale Knieschienen angebracht, an denen wiederum Sporen befestigt sind. Ein locker über die rechte Schulter geworfener flaschengrüner Umhang, der über den linken Arm herabhängt, vervollständigt die militärische Ausrüstung des Heiligen. Mittelbraunes, lockiges Haar und ein eckig geschnittener Backenbart rahmen das jugendliche Gesicht; ein goldener, Goldschmiedearbeit imitierender Scheibennimbus mit der Inschrift »S . I E O R G I V S . O I [...]« hinterfängt das Haupt.

Der andere Flügel zeigt die Heilige Ursula (*Tafel 59*), erkennbar an ihrem fürstlichen Aufzug, ihrer goldenen, steinbesetzten Krone und vor allem dem Pfeilbündel in ihren Armen. Sie steht leicht nach rechts gewandt in einer Voralpenlandschaft; während rechts vor einer bewalde-

ten Berghöhe das mächtige Tor einer Stadtbefestigung sichtbar ist, geht der Blick links über eine weite Ebene bis zu fernen, schneebedeckten Bergen. Vom linken Bildrand angeschnitten, erhebt sich ein Mischgewächs, dessen Blattranken die Heilige hinterfangen. Ursula steht im Kontrapost, wodurch sich eine höchst elegante Körperhaltung ergibt: Ihr entlastetes, rechtes Bein drückt sich durch den Stoff ihres Kleides, der Leib wölbt sich sacht vor, die linke Schulter ist etwas zurückgenommen und der Kopf nach rechts geneigt, die Augen sind züchtig zu Boden geschlagen. Das rötlich-braune Haar ist sorgsam zu Zöpfen geflochten, die über das Haupt gelegt sind und teilweise unter der hellrot-braunen Haube verschwinden, um die die Krone gelegt ist. Der goldene, mit einer stilisierten Ranke versehene Rand der Haube wirkt wie ein Heiligenschein.<sup>87</sup>

Ursula balanciert mit der Rechten drei Langbogen-Pfeile, deren Spitzen über ihren rechten Oberarm hinausragen, während sie die gefiederten Enden mit der Linken zusammenhält. Als Königstochter ist sie reich gekleidet. Ein weißes, plissiertes Hemd mit schmalen schwarzen bzw. breiten goldenen Säumen rahmt ihr Dekolleté; darüber trägt sie ein rosafarbenes, in den Schatten grün changierendes Seidenkleid, dessen Oberteil mit Goldbrokat dekoriert und dessen unterer Saum mit einem breiten Hermelinbesatz geschmückt ist. Die enganliegenden Ärmel sind geschlitzt, durch die Öffnungen ist der weiße Hemdstoff herausgezogen und zum Teil mit roten Schleifen besetzt. Ein graublauer Gürtel, mit goldfarbenen, blütenförmigen Metallapplikationen besetzt und mit metallgefaßten Enden versehen, ist lässig um die Hüften geschlungen. Die Aufmachung wird komplettiert durch einen roten, mit braunem Pelz gefütterten und verbrämten Umhang, der mit zwei goldenen Agraffen seitlich am Ausschnitt des Kleides befestigt ist. Drei Schmuckstücke zieren den Hals der Heiligen: An einer kurzen, abwechselnd aus Perlen und hellroten Steinen bestehenden Kette hängt ein goldener Anhänger, in dessen von drei Perlen dekoriertes Rund ein goldenes Antoniuskreuz eingeschrieben ist; ferner eine dünne schwarze Schnur, deren Anhänger im Hemdausschnitt verschwindet; schließlich eine aus großen goldfarbenen Blattformen gebildete, lange Kette, an der ein Porträtmedaillon hängt, das an antike Stücke erinnert. Rechts unten befindet sich in schwarzen Kapitalbuchstaben die Bezeichnung »HANS HOLB[EIN] MDXX[II]«, wobei die drei letzten Buchstaben des Namens und die beiden letzten Ziffern der Jahreszahl auf einer ausgedehnten Fehlstelle modern ergänzt sind.<sup>88</sup>

Anders als traditionell angenommen, haben beide Gemälde ursprünglich nicht zu zwei unterschiedlichen Flügeln eines Altares gehört, sondern Vorder- und Rückseite ein und desselben (rechten) Flügels gebildet.<sup>89</sup> Die beiden Heiligen sind nicht nur in leicht unterschiedlichem Größenmaßstab und vor unterschiedlichem Landschaftshintergrund gezeigt; sie sind außerdem beide nach rechts gewandt. Auffällig ist ferner, daß Georg nimbiert ist (sogar sein Name ist dem Heiligenschein eingeschrieben), nicht aber die Heilige Ursula, deren Haube freilich wie ein Nimbus wirkt. Die zum alten Sammlungsbestand der Markgrafen von Baden-Durlach gehörende Tafel muß schon gegen 1688 gespalten gewesen sein, wie die Inventareintragungen aus diesem Jahr belegen.<sup>90</sup> Beide Bilder wurden damals Holbein zugeschrieben, sicherlich auf Grund der Inschrift auf der Ursula-Tafel. Wie eine um dieselbe Zeit, vielleicht im Auftrag von Markgraf Friedrich VI. von Baden-Durlach (1617–77) angefertigte Nachzeichnung, heute im Kupferstichkabinett der Karlsruher Kunsthalle, belegt (*Abb. 193*), waren allerdings bereits damals Signatur und Datierung beschädigt und nur noch teilweise lesbar.<sup>91</sup>

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts als angebliche Werke Hans Holbeins d. Ä. kaum beachtet, wurden die beiden Karlsruher Tafeln auf der

Dresdener Holbein-Ausstellung 1871 erstmals einem breiteren Publikum als Werke des Sohnes vorgestellt. Doch schon Albert von Zahn bezweifelte 1873 diese Zuschreibung, schränkte aber zugleich ein, er könne nicht mit Sicherheit entscheiden, wie weit die Restaurierung der Tafel durch Eduard von Huber, einen Schüler des Augsburger Holbein-»Restaurators« Eigner, im Jahre 1870 gegangen sei.<sup>92</sup> Nachfolgend sollte die Forschung zu den Heiligentafeln – deren Ausführung bereits Alfred Woltmann 1876 und Eduard His 1908 mit durchaus kritischem Unterton als »breit« und »decorativ« bzw. als »... etwas handwerksmäßig gemalt« charakterisierten<sup>93</sup> – nicht nur von der Ungewißheit über die Zuschreibung an den jüngeren bzw. den älteren Holbein oder auch nur an einen Mitarbeiter bzw. Nachahmer eines der beiden geprägt sein,<sup>94</sup> sondern ebenso durch die Unsicherheit über den Umfang möglicher Übermalungen. Vor allem die Originalität der grünen Changeant-Töne im rosafarbenen Kleid der Ursula<sup>95</sup> und die Zuverlässigkeit von Signatur und Datum wurde immer wieder angezweifelt.<sup>96</sup> Dies führte Johann Eckart von Borries Ende der 1980er Jahre dazu, eine gemäldetechnologische Untersuchung der beiden Tafeln in der Restaurierungswerkstatt der Karlsruher Kunsthalle zu veranlassen. Diese ergab zum einen, daß die »... Changeant-Töne im Kleid Ursulas großenteils original, in den Faltenzügen des Rocks freilich später teilweise kräftig verstärkt und ergänzt worden sind«, zum anderen, daß vom Künstlernamen nur die ersten vier Buchstaben, von der Datierung nur die ersten vier Ziffern »authentisch«, die übrigen aber über einer modernen Kittung ergänzt sind.<sup>97</sup> Die Inschrift ist allerdings nicht nur wegen ihres Zustands, sondern auch mit Blick auf die verwendete Schrifttype und den Anbringungsort in ihrer Authentizität äußerst fraglich; möglicherweise wiederholt sie lediglich eine auf dem verlorenen Originalrahmen angebrachte ursprüngliche Inschrift. Über die Feindatierung der Gemälde innerhalb der 1520er Jahre kann sie daher keinerlei Aufschluß geben.

Motivisch betrachtet weisen beide Flügel ausgeprägt pasticciohafte Züge auf. Ihre Elemente verbinden sie mit verschiedenen Arbeiten Hans Holbeins d.J.: Die antikische Rüstung des Heiligen Georg erinnert ebenso wie die reiche Verwendung von Muschelgold für dekorative Details auf beiden Tafeln an die um die Mitte der 1520er Jahre entstandenen Baseler »Passionsflügel« (Tafel 42). Das Motiv der Fahne begegnet beim Heiligen Ursus in Holbeins »Solothurner Madonna« (Tafel 33) von 1522 wieder. Das Schrittmotiv, ja selbst der sich windende Drachenschwanz, finden sich bereits in einem dem Ambrosius zugeschriebenen Holzschnitt des über den Teufel triumphierenden Christus wieder, der als Titelvignette wohl erstmals im Jahre 1518 verwendet wurde,<sup>98</sup> ferner in einer wohl um 1522 entstandenen Zeichnung Hans Holbeins im Baseler Kupferstichkabinett, die den Erzengel Michael mit der Seelenwaage zeigt.<sup>99</sup> Die Ursula gemahnt im Kopftypus, vor allem aber mit ihrer Kette mit T-Anhänger an jene Zeichnung einer jungen Frau im Louvre (Abb. 101),<sup>100</sup> die Holbein seiner »Solothurner Madonna« zugrunde gelegt hat. Die Hintergrundslandschaft schließlich erinnert von ferne an die »Passionsflügel« (Tafel 48), während die Ranke erneut an die Baseler Abendmahlstafel (Tafel 57) anknüpft. Ferner gibt es Merkwürdigkeiten, die auf das Mißverstehen von Vorlagen bzw. auf mangelndes Durchdenken der Bildlogik hindeuten und die für ein Werk Hans Holbeins d. J. sehr ungewöhnlich wären. So ist die Gestaltung der Haube der Heiligen Ursula so unklar, daß sie bisher allgemein als etwas verunglückter Heiligenschein betrachtet werden konnte, während Georg stolz seine Fahne an einer intakten Turnierlanze präsentiert, deren Spitze jedoch abgebrochen im Kadaver des Drachen zu seinen Füßen steckt.

Zugleich gibt es ganz »unholbeinische« Züge wie die Nimbenform beim Georg oder das (allerdings teilweise erneuerte) Changeant im Kleid der Ursula, die auf einen Künstler von eigenständiger künstlerischer Herkunft verweisen.<sup>101</sup> Die Zitate nach den »Passionsflügeln« und der Abendmahlstafel weisen den Karlsruher Heiligentafeln zugleich ihre Entstehungszeit zu – die Mitte der 1520er Jahre. Hält man nach stilistischen Anknüpfungspunkten für die Karlsruher Heiligen Ausschau, so kommen angesichts des gemäßigten »Sfumato« und mit Blick auf die Gestaltung der Köpfe sowohl die Baseler Abendmahlstafel (Tafel 57) – man vergleiche in Kopftypik und Haltung den dritten Apostel von rechts – als auch die dortige Venus mit Amor (Tafel 54) in den Sinn. Hatte der »Venus-Maler« bei diesen beiden Gemälden entweder eine von Holbein selbst unterzeichnete Tafel zur malerischen Fertigstellung übernommen bzw. auf den Karton eines Holbein-Gemäldes zurückgreifen können, so dürften die Karlsruher Heiligen als vergleichsweise selbständige Schöpfungen entstanden sein.<sup>102</sup> Ohne unmittelbare Vorlagen war der Maler genötigt, die beiden Gestalten weitgehend eigenständig zu entwerfen, auch wenn er sich aus verschiedenen Werken seines Werkstattleiters zum Zwecke der Anregung bediente.

Dem »Venus-Maler« in Stil und Gestaltungsweise verpflichtet erscheint schließlich auch das Bildnis eines jungen Mannes mit Barett in der National Gallery of Art in Washington (Tafel 60), dessen Zuschreibung und Datierung nicht ohne Grund umstritten ist.<sup>103</sup> Vor grünlich-blauem Grund erscheint die Büste eines im Dreiviertelprofil nach rechts gewandten jungen Mannes. Er ist – ähnlich wie die Baseler Zeichnung der jungen Frau mit Barett oder die dortige Venus – im hochrechteckigen Bildfeld auffällig tief angeordnet, wobei der die Figur umgebende Freiraum diese eher bedrängt als souverän und präsent erscheinen läßt. Ist der massige Oberkörper des Washingtoner Mannes noch vergleichsweise stark dem Betrachter zugewandt, so ist sein Kopf so weit ins Profil nach rechts gedreht, daß das linke Auge gerade noch sichtbar ist. Der im Vergleich zu Oberkörper und Hals ohnehin schon relativ kleine Kopf wirkt durch das Barett, das auf der dem Betrachter abgewandten Seite tief heruntergezogen ist, noch gedrückter. Der Dargestellte vermittelt dadurch den Eindruck, er ziehe den Kopf ein, während er mit »feuchtem Hundeblick«<sup>104</sup>, etwas befangen wirkend, nach rechts aus dem Bild schaut. Sein Blick verbindet den Washingtoner Mann aber ebenso wie der nur bedingt gelungene anatomische Übergang von Kopf und Rumpf zugleich mit dem Heiligen Georg in Karlsruhe.

Der junge Mann trägt ein weißes, weit ausgeschnittenes, reich plissiertes Hemd, darüber ein Wams aus rosafarbenem Stoff, der ins Weißliche und Orangefarbene changiert – ein Charakteristikum, das an das Kleid der Ursula in Karlsruhe erinnert. Das von schwarzen Borten gesäumte Wams steht vor der Brust weit offen. Das bartlose Antlitz rahmen leicht gelockte dunkelbraune Haare bzw. das rote, verschnittene Barett, dessen Schlitze mit einem schwarzem Zierband und einer einzelnen rosa Nelkenblüte dekoriert sind. Das mit Ausnahme der Inkarnatpartien und des Barettts bemerkenswert dünnflüssig gemalte Bild ist im Hintergrund stark retuschiert, während vor allem an Hemd und Wams die Unterzeichnung mit bloßem Auge sichtbar wird.

Erst zu Anfang der 1930er Jahre durch Ludwig von Baldass in die Holbein-Forschung eingeführt, befand sich das Washingtoner Bild vermutlich schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Wiener Rothschild-Besitz, wo es als Werk des Ambrosius Holbein galt. Zuschreibung und Datierung sind bis heute umstritten; die Vorschläge schließen Ambrosius<sup>105</sup> und Hans Holbein d.J.,<sup>106</sup> Hans Herbst,<sup>107</sup> einen Künstler des



194 »Venus-Maler«, Bildnis eines jungen Mannes mit Barett, Infrarot-Befund, Washington, National Gallery of Art

250 Holbeins Gemälde. Der Künstler als Tafelmaler in Basel, 1515–32

engeren Holbein-Kreises<sup>108</sup>, ja sogar des Tobias Stimmer-Umkreises ein.<sup>109</sup> Die Spanne der Datierungen reicht folglich von 1516 bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.<sup>110</sup> Zuletzt hat sich John Hand im Rahmen seines Washingtoner Bestandskatalogs der altdeutschen Malerei ausführlich mit dem Porträt beschäftigt. Angesichts der »unclassical liveliness« des Porträts, die ein für Holbein untypisches, unmittelbares emotionales Engagement verrate und an ein Freundschaftsbild denken lasse,<sup>111</sup> mit Blick auf das ungewöhnliche Kolorit, besonders des changierenden Wamses, schließlich wegen der ungewöhnlichen Technik, bei der mit dem nahezu trockenen Pinsel feine dunkle Striche an Kleidung und Haaren des Dargestellten angebracht worden sind (eine Gestaltung, die übrigens beim Pelzfutter des Rocks der Den Haager Dame wieder auftaucht), ließ Hand an einer Zuschreibung an Hans Holbein d.J. zweifeln. In Ermangelung eines bekannten Holbein-Nachfolgers im Basel der 1520er Jahre wollte er das aus kostümkundlichen Erwägungen in diese Zeit datierte Bild dem Meister indes nicht definitiv abschreiben.<sup>112</sup>

Auf das Washingtoner Bildnis hat Christian Müller im Zusammenhang mit der bereits erwähnten unvollendeten Baseler Zeichnung einer jungen Frau mit Barett (*Tafel 56*) hingewiesen, die wir für den »Venus-Maler« in Anspruch genommen haben.<sup>113</sup> Vergleichbar schien Müller nicht nur die »Befangenheit«, die beide Personenschilderungen kennzeichnet, sondern vor allem auch die partiell sichtbare Vorzeichnung des Baseler Blattes und die gleichfalls nur teilweise durch die Malschicht des Washingtoner Gemäldes durchscheinende Unterzeichnung, die mit Pinsel in einem flüssigen Medium ausgeführt worden ist. Der Grad an Übereinstimmung war Müller indes nicht groß genug erschienen, um eine Zuschreibung beider Werke an ein und dieselbe Hand vertreten zu können. Mittlerweile liegt für das Gemälde der National Gallery of Art eine Infrarot-Reflektographie vor, bei der die Unterzeichnung bis auf den Bereich des dunklen Zierbandes, das durch den Rand des Barett gezogen ist, vollständig ablesbar wird (*Abb. 194*). Dies bringt nun zwar keine weitergehenden Erkenntnisse im Verhältnis zur Vorzeichnung des Blattes im Baseler Kupferstichkabinett, wohl aber zur Unterzeichnung des namensgebenden Werks des »Venus-Malers« (*Abb. 170*). Verwandt sind die in ihrem Richtungsverlauf immer wieder leicht veränderten Linienzüge, der gerade bei der Faltenangabe des Hemdes »strichelnde« Duktus, die gelegentlich zickzackförmig geführten Linien zur Markierung von Schattenzonen bzw. Faltentälern.

Das Washingtoner Porträt weist aber nicht nur Ähnlichkeiten mit der Baseler Zeichnung der jungen Frau mit Barett sowie mit der Unterzeichnung der dortigen Venus mit Amor auf. Es zeigt auch eine gewisse Verwandtschaft mit der malerischen Gestaltung des Damenporträts im Mauritshuis. Der grünlich-blaue Hintergrund ist hier zu nennen, die merkwürdig unentschiedene, »verwaschene« Gestaltung der Rüschenborte am Hemdkragen, die der am Blusenkragen der Haagerin entspricht, vor allem aber die Verwendung eines etwas schmierigen Grau-

tons, der ähnlich wie bei der Bluse der Bürgersfrau auch beim plissierten Hemd bzw. beim Innenfutter des Wamses des jungen Mannes in der National Gallery of Art Volumina mehr suggeriert als tatsächlich bezeichnet. Als um die Mitte der 1520er Jahre entstandenes Werk der Holbein-Werkstatt wird man das Washingtoner Bildnis des unbekanntem jungen Mannes mit rotem Barett wohl mit einiger Plausibilität bezeichnen können; ob es von der gleichen Hand wie die Karlsruher Heiligen stammt, ist nicht mit letzter Sicherheit zu sagen.

Schließen sich Venus mit Amor, die Haager Dame, die Baseler Zeichnung der jungen Frau und die malerische Ausführung der dortigen Abendmahlstafel zu einer vergleichsweise homogenen Gruppe zusammen, bleiben die Karlsruher Heiligen und das Washingtoner Bildnis davon etwas abgesetzt. Sie zeigen aber – wie die Werke des »Venus-Malers« selbst –, daß im Umfeld des »Holbein-Werks« mit Arbeiten von Künstlern gerechnet werden muß, die in der Baseler Holbein-Werkstatt tätig waren.

Über die Identität des »Venus-Malers« kann angesichts des vollkommenen Schweigens der Baseler Archivalien zu einer Holbein-Werkstatt und ihren Mitarbeitern nur spekuliert werden.<sup>114</sup> Ein möglicher Kandidat wäre sicherlich der Baseler Glasmaler und spätere Ratsherr Balthasar Han (1505–78), der nach Holbeins Tod im Jahre 1543 »Gewalthaber« über dessen Sohn Philipp wurde.<sup>115</sup> Schon Paul Ganz sah in Han den möglichen Vorbesitzer einer Gruppe von 74 Holbein zugeschriebenen Zeichnungen, die in Basilius Amerbachs erstem »Inventar A« von 1577/78 als zusammenhängende Gruppe aufgeführt sind<sup>116</sup> und die sich zuvor in Holbeinschem Familienbesitz befunden haben könnten:<sup>117</sup> »Seine Beziehungen zur Familie des Künstlers, seine Abhängigkeit von Holbeins Kunst lassen ihn als dessen Nachfolger in Basel erscheinen, der beim Weggang Holbeins nach England die Basler Werkstatt übernommen hat.«<sup>118</sup> Bei den sicher mit Han in Verbindung zu bringenden Werken handelt es sich ausschließlich um Glasgemälde oder Entwürfe für solche. Da sie erst aus den 1540er (Risse) bzw. 1550er Jahren (Glasgemälde) stammen,<sup>119</sup> lassen sie mit Blick auf die Tafelbilder des »Venus-Malers« aber keine näheren Schlußfolgerungen zu.

Ausgehend von der Venus mit dem Amorknaben läßt sich mit dem »Venus-Maler« eine eigenständige künstlerische Persönlichkeit fassen, die angesichts ihres privilegierten Zugangs zu Werkstattmaterialien nur in der Baseler Holbein-Werkstatt selbst tätig gewesen sein kann. Vielleicht von Hans Holbein d. J. selbst ausgebildet, dürfte der »Venus-Maler« zumindest seit der Ausführung der »Passionsflügel«, d. h. seit etwa 1524, an größeren Aufträgen des Meisters mitgearbeitet haben. Spätestens mit dem Bildersturm und der Einführung der Reformation in Basel 1529 wurde dann dem »Venus-Maler« die Grundlage für seine künstlerische Tätigkeit entzogen; ob auch er – wie Hans Holbein – sein Glück auswärts gesucht oder ob er seinen weiteren Lebensunterhalt auf andere Weise in Basel gefristet hat, bleibt dunkel.

- <sup>1</sup> Siehe S. 41–44.
- <sup>2</sup> HAND 1993, S. 101.
- <sup>3</sup> Siehe S. 16, sowie ROWLANDS 1985, S. 217f, Kat. Nr. L. 1 (Luzern), S. 219f, Kat. Nr. L. 4f (Basel), und C. MÜLLER 1996, S. 69–71, Kat. Nr. 96f (Luzern), S. 80–85, Kat. Nr. 112–122 (Basel).
- <sup>4</sup> Siehe S. 16, 17, 22, sowie ROWLANDS 1985, S. 220f, Kat. Nr. L. 6, und C. MÜLLER 1996, S. 85–94, Kat. Nr. 123–138.
- <sup>5</sup> C. MÜLLER 1996, S. 145–148, Kat. Nr. 277–282 (Holbein-Werkstatt), S. 148f, Kat. Nr. 283–286 (-Nachfolger), S. 150f, Kat. Nr. 287f (-Umkreis).
- <sup>6</sup> Die Verarbeitung des Holzes ist bei der Lais deutlich sorgfältiger als bei der Venus. Der 34,5 x 27 x 0,8 cm messende Bildträger der Lais ist von gleichmäßiger Stärke und regelmäßigem Zuschnitt. Die holzsichtig im Originalzustand erhaltene Rückseite ist zu den Tafelkanten hin gleichmäßig steil abgefast. Der Bildträger der Venus (34,5 x 26 x 0,4/0,5 cm) ist demgegenüber ungleichmäßig zugeschnitten. Die Tafel ist außerdem rückseitig in der Mittelachse dünner als zu den beiden Seitenkanten hin und in dem dünneren Bereich von oben bis unten mit Werg beklebt. Die Rückseite ist hellgrau grundiert, wobei die Grundierung etwa 0,1–0,2 cm vor der Tafelkante allseits in einem Grundiergrat endet. Die Verwendung von Lindenholz für den jeweiligen Bildträger spricht für eine Entstehung beider Bilder in Basel bzw. am Oberrhein; in England verwendete Holbein ebenso wie seine dortigen Malerkollegen (oder die in Köln und den Niederlanden tätigen) aus dem Baltikum importiertes Eichenholz, wie die dendrochronologischen Untersuchungen gezeigt haben.
- <sup>7</sup> Vgl. Susan Foister, Ashok Roy, Martin Wyld in AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 75f. Im Zusammenhang mit der Restaurierung von Holbeins Londoner Gemälde der »Gesandten« wurden auch Lais und Venus einer Untersuchung unterzogen, wobei die Autoren zu dem Schluß kamen, beide Bilder zeigten »... Holbein's experimentation with sfumato-like effects in the transitions of light and shade in the flesh of the figures. In the head of Cupid in particular, Holbein employs a blurred translucent brown shadow around the right eye, nose and mouth, and a similar effect can be seen in the shadows of the face and neck of Venus. In these two small panels, Holbein introduces a newly sumptuous and tactile quality in his painting of the richly coloured costumes, which anticipates the direction of his achievement in portraiture in England in the following year. The dresses in both pictures display voluminous sleeves of a rich golden-orange silk with prominent highlights and deep shadows in the many folds, the sleeves attached to the shoulders with ribbons of pink and green *cangiante* or shot fabric. The bodices and the undersleeves in the *Lais* are a rich, dark, red velvet which makes full and sophisticated use of the optical qualities of the three pigments employed. The understructure is modelled in black and vermilion, glazed with a deep red lake and highlighted in almost pure vermilion, giving a range of colour from glossy purple-blacks to brilliant reflective reds. The bold and unusual use of so much dark paint in the fabric reinforces our sense of its weight and volume... In spite of Holbein's painterly achievements in *Lais* and *Venus and Cupid* he makes use of final minute gilded details, such as the gold aiglets fastening the slashes in Lais's dress, to enrich further the overall effects. Holbein continued to use gold in this way in the first portraits he painted in England in the following year [z. B. im Bildnis des Thomas More, New York, Frick Collection; JS], as well as in *The Ambassadors* and in later works.«
- All diese Beobachtungen belegen indes nicht die Ausführung beider Bilder durch die gleiche Hand (wie von den Autoren des Londoner Ausstellungskatalogs in Übereinstimmung mit der Forschungstradition angenommen), sondern lediglich die Vertrautheit des »Venus-Malers« mit der von Hans Holbein praktizierten Maltechnik, die angesichts seiner Mitarbeit in der Werkstatt des Malers allerdings nicht überraschen kann. Detaillierte chemische, physikalische oder mikroskopische Analysen von Grundiermaterial, Pigmenten und Bindemitteln sind an den Baseler Gemälden bis heute nicht durchgeführt worden.
- <sup>8</sup> So verunklären diverse Pentimenti das Oberflächenbild, siehe S. 229.
- <sup>9</sup> Sigmar GASSERT, Forensisches bei Hans Holbein d. J.; in: Basler Magazin, Nr. 27, 2. Juli 1988, S. 2, 4f, mit Infrarot-Montagen der beiden Bilder als Abb. 12, 14f, 17, 19f. »In beiden Gemälden werden in der Infrarotreflektographie beachtliche Differenzen zur Vorzeichnung... lesbar. Die Lais ist im Gemälde entschiedener dem Bildbetrachter zugewandt als in der Vorzeichnung. Das zeigt deutlich die korrigierte Kopfhaltung wie die Gebärde der Hand, die in der Endfassung als offene Vorderhand den Geldbezug weltlicher und deutlicher macht. Die Venus mit Amor verzichtet überraschend auf die ursprünglich geplante, distanzierende Brüstung für den Knaben [was nicht zutrifft; JS], so dass dieser schließlich recht unglücklich eingeklemmt am Tische hängt, derweil die Vorzeichnungsfassung ihn mütterlich abgestützt an der Schulter vorsah. Dadurch widerfährt dem Kinde ein trauriger Ausdruck, was dem Bildganzen so etwas wie eine realsoziale Dimension gibt, und es will scheinen, dass Holbein gerade solche Realitätsorientierungen von der Vorzeichnung bis zur Endversion vor Augen hatte.«
- <sup>10</sup> So auch BOERLIN 1991, S. 23f.
- <sup>11</sup> Die zur Unterzeichnung der Gewandung dienenden Linien sind nicht nur deutlich kräftiger als die für Gesicht und Hände der Lais eingesetzte Strichzeichnung, die Linien zeigen auch das für eine Pinselzeichnung typische An- und Abswellen der Strichbreite.
- <sup>12</sup> Die die Frauengestalt nobilitierende Steinbrüstung scheint erst in der Farbausführung des Bildes realisiert worden zu sein. Die Unterzeichnung zeigt links eine diagonal die heutige Brüstungsfläche durchlaufende Linie, die wohl eher auf die Seitenkante eines Tisches als auf eine Fuge in der Brüstung hindeuten dürfte; sollte die erstgenannte Interpretation zutreffen, so hätte das Bild in seiner anfänglich geplanten Gestalt markant an zeitgenössische niederländische Freudenhausszenen mit Wahrsagerinnen oder Kartenspielern erinnert, wie sie etwa im Werk des Lucas van Leyden (1494–1533) schon vor der Mitte der 1520er Jahre mehrfach vorkommen; vgl. Elise Lawton SMITH, *The paintings of Lucas van Leyden. A new appraisal, with catalogue raisonné*, Columbia/London 1992, S. 162–166, Kat. Nr. 34f, S. 167–171, Kat. Nr. 37f, S. 174f, Kat. Nr. C42.
- <sup>13</sup> AINSWORTH 1990, S. 173–186.
- <sup>14</sup> AINSWORTH/FARIES 1986, S. 25–27; AINSWORTH 1990, S. 178f. Siehe auch S. 290f.
- <sup>15</sup> C. MÜLLER 1996, S. 108f, Kat. Nr. 159.
- <sup>16</sup> Siehe S. 229–232.
- <sup>17</sup> Vgl. auch die entsprechenden Überlegungen von AINSWORTH 1990, S. 184f, zu Holbein-Bildnissen, zu denen sich keine Porträtzeichnungen erhalten haben, deren Unterzeichnung aber gleichfalls alle Kennzeichen einer mechanischen Übertragung aufweisen.
- <sup>18</sup> Zum Phänomen der Verwendung von vorbereitenden Zeichnungen, Kartons und allein zur Übertragung genutzten Zwischenkartons sowie zu deren praktischer Anwendung in der italienischen Malerei vgl. Carmen C. BAMBACH, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and practice, 1300–1600*, Cambridge 1999, sowie Rudolf HILLER VON GAERTRINGEN, *Raffaels Lernerfahrungen in der Werkstatt Peruginos. Kartonverwendung und Motivübernahme im Wandel*, München/Berlin 1999.
- <sup>19</sup> Es erscheint allerdings nicht ausgeschlossen, daß die gestrichelten Linien von Anfang an zur Binnenzeichnung der Schulter- und Brustpartie der Venus gehören sollten – der L-förmige Linienverlauf links könnte dann eine Andeutung des Schlüsselbeins sein.
- <sup>20</sup> Zu dieser ersten Phase der Unterzeichnung des Amorknaben dürften auch die motivisch nicht näher zu deutenden Linien an Kinn und Oberkörper des Liebesgottes gehören.
- <sup>21</sup> Siehe S. 41–44.
- <sup>22</sup> GANZ 1943a, S. 29f; DERS. 1950, S. 215; ebenso Regine DÖLLING, *Lais Corinthiaca*; in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1957, S. 212, und eingeschränkt Treu in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 205f, erwogen die Möglichkeit, das Modell von Venus und Lais habe sich – ähnlich wie Diane de Poitiers – in verschiedenen Rollen darstellen lassen. Für KLEMM 1980, S. 24, waren beide Bilder »Kunstkammerstücke«, wobei er offenließ, »... ob hier Darstellungen antiker Figuren, für die die Offenburgerin zum Modell diente, oder sog. »Portraits historiés«, Bildnisse der Offenburgerin als Venus oder als Lais, beabsichtigt waren.« Für den Fall des Vorliegens von »Portraits historiés« wären die beiden Gemälde »... die frühesten Fälle einer Identifikation mit heidnischen Figuren im Norden«; ebenso Monika INGENHOFF-DANHÄUSER, *Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian*, Tübingen 1984, S. 58, die den Bildtypus unmittelbar von halbfigurigen italienischen Kurtisanenbildern ableiten wollte.
- <sup>23</sup> ERASMUS VON ROTTERDAM, *Der Ciceronianer oder der beste Stil*, ein Dialog. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr; in: Werner Welzig (Hg.), *Erasmus von Rotterdam. Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch*, Bd. 7, Darmstadt 1990, S. 130f (hier auch der lateinische Originaltext); vgl. auch J. MÜLLER 1998, S. 230.
- <sup>24</sup> Treu in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 206 (hier das Zitat); J. MÜLLER 1998, S. 230.
- <sup>25</sup> MEYER ZUR CAPELLEN 1984, S. 22–33.
- <sup>26</sup> Siehe S. 215f.
- <sup>27</sup> Schon bald nach seiner Fertigstellung ist die Kenntnis von Leonardos Wandbild durch zahlreiche Kopien und Adaptionen in Malerei und Druckgraphik verbreitet worden; vgl. AK LEONARDO'S LAST SUPPER: PRECEDENTS AND REFLECTIONS 1983/84; AK IL GENIO E LE PASSIONI. LEONARDO E IL CENACOLO 2001. So findet sich die Übernahme der linken Hand Christi schon in der Mailänder Leonardo-Nachfolge in unterschiedlichsten neuen Bildzusammenhängen; exemplarisch sei verwiesen auf die linke Hand der Madonna in der um 1495 entstandenen »Pala Sforzesca« des nach diesem Werk benannten lombardischen Künstlers in der Mailänder Brera (vgl. PIROVANO 1988, S. 325–330, Kat. Nr. 145) oder auf die Linke der Hauptfigur in Giampetrinos Gemälde der Leda mit ihren Kindern in den Staatlichen Museen zu Kassel, das seinerseits auf Leonardo-Studien der Zeit um 1507 zurückgeht (vgl. Jürgen M. LEHMANN, *Italienische, französische und spanische Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts* [Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloß Wilhelmshöhe, Katalog, 1], Fridingen 1980, S. 130–133).
- <sup>28</sup> Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 275; siehe auch S. 445f.
- <sup>29</sup> Nachdem die Zuschreibung des Haager Damenporträts in den Inventaren der fürstlichen Sammler in England bzw. den Niederlanden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zwischen Hans Holbein und Leonardo da Vinci geschwankt hatte, wurde das Bildnis einem weiteren Publikum als eigenhändiges Holbein-Werk auf der Dresdener Holbein-Ausstellung 1871 vorgestellt (AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 21, Kat. Nr. 220) und von WOLTMANN 1874, S. 293; DERS. 1876, S. 128, Kat. Nr. 161, in die eigentliche Holbein-Literatur eingeführt. Wenngleich sich diese Sicht mehrheitlich in der Forschung durchsetzen sollte, blieb sie doch nicht unwidersprochen (siehe S. 445f die den bibliographischen









## Die »Darmstädter Madonna«

Etwa drei Jahre nach der Ausführung der »Solithurner Madonna« erhielt Hans Holbein erneut den Auftrag, ein monumentales Marienbild zu malen, diesmal unter Einschluß der Stifterfamilie. Der Auftraggeber, Jakob Meyer zum Hasen, war Holbein wohlbekannt, hatte er sich doch zusammen mit seiner zweiten Ehefrau Dorothea Kannengießer schon im Jahre 1516 von unserem Künstler porträtieren lassen (*Tafel 21–22*).<sup>1</sup> Auch der Auftrag zur Ausmalung des Baseler Großratsaals war noch während seiner Amtszeit als Bürgermeister, am 15. Juni 1521, an Holbein ergangen. Doch zum Zeitpunkt, zu dem Jakob Meyer die nach ihrem langjährigen Aufbewahrungsort, dem Schloßmuseum in Darmstadt, benannte Madonnen tafel (heute als Dauerleihgabe der Hessischen Hausstiftung im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt) bei Holbein bestellte, hatte er den Höhepunkt seiner politischen Laufbahn schon längst hinter sich: Wegen Bestechlichkeit angeklagt, war er im Oktober 1521 seines Amtes als Bürgermeister enthoben, ja sogar für einige Zeit inhaftiert worden.<sup>2</sup> Seine Isolation innerhalb der sich zunehmend der Reformation zuwendenden städtischen Elite wurde durch sein Festhalten am katholischen Glauben, dem er bis zu seinem Tode 1531 treu blieb, noch verstärkt. Der Auftrag eines Madonnenbildes in der Art des Darmstädter Gemäldes, das die Gottesmutter nicht nur als gekrönte Himmelskönigin darstellt, sondern sie außerdem als Schutzmantelmadonna inszeniert, mußte daher als ostentatives Bekenntnis zum alten Glauben verstanden werden.<sup>3</sup> Das genaue Datum der Auftragserteilung ist unbekannt, doch ist die »Darmstädter Madonna« in Stil, Malweise und Personenauffassung teils der 1526 datierten Baseler »Lais Corinthiaca« (*Tafel 53*), teils dem bereits in England 1527 entstandenen Bildnis des Thomas More in der Frick Collection in New York (*Tafel 66*) so nah verwandt, daß nicht daran zu zweifeln ist, daß Holbein die Meyersche Madonna unmittelbar vor seiner Abreise geschaffen hat.<sup>4</sup>

Die 146,5 x 102 cm messende, oben in einem eingezogenen Halbkreis geschlossene Tafel<sup>5</sup> zeigt die Gottesmutter mit dem Christuskind, einen kleinen, nackten und einen etwas älteren, bekleideten Knaben vor Meyer links sowie drei weibliche Mitglieder der Stifterfamilie rechts (*Tafel 61*). Maria und der nackte Knabe stehen, die übrigen Figuren knien auf einem Podest. Es ist mit einem kostbaren, hellbraungrundigen Teppich (er erinnert an einen sogenannten »Holbein-Teppich«)<sup>6</sup> bedeckt, der auch über die Vorderkante der Stufe herabhängt. Hier schlägt der Teppich eine große Falte, so daß am unteren Bildrand ein Teil des sonst unter dem Gewebe verborgenen Podestes sichtbar wird. Der rückwärtige Abschluß besteht aus einer einfachen, grau verputzten Wand, deren seitliche Abschnitte etwa bis auf die Kopfhöhe der Stifterfiguren hinaufreichen. Oberhalb dieser Wandabschnitte werden kompositen Gewächse vor blauem Himmel sichtbar, deren Blattformen und Früchte an Feigen, deren sich spiralförmig windende Triebe indes an Wein erinnern.<sup>7</sup> Die Gottesmutter umfängt eine flache Nische, von der zwei mächtige, seitlich ausschwingende Konsolen aus bläulich-grauem Stein ausgehen. Diese an ihrer Stirnseite mit einer Art Rollwerk und stilisierten Blattformen dekorierten Konsolen reichen bis an die vordere Bildebene heran. Dies gilt auch für den vorderen Abschluß der großen muschelartig gestalteten Kalotte aus rötlich-braun geflammtem Marmor. Konsolen und Muschel

rahmen und überwölben die Marienfigur tabernakelartig, wobei die Muschel zugleich wie ein monumentaler Nimbus wirkt.<sup>8</sup>

Maria ist in blaue Gewänder gekleidet – über einem ins Grünliche spielenden dunkelblauen, langen und hochgeschlossenen Kleid liegt ein weiter, im Ton etwas hellerer Umhang, der seidig glänzt (*Tafel 62*).<sup>9</sup> Farbige Akzente liefern allein die dem Kleid angesetzten goldbrokateten Unterärmel, der aus einem hellkarminroten Stoff gefertigte Gürtel, der locker um die Taille geschlungen ist und dessen Enden weit über das Kleid herabhängen, sowie das gleichfarbene Band, das, an zwei Goldknöpfen befestigt, den Umhang in der Art eines Tasselmantels vor der Brust zusammenhält. Auf den blonden Haaren sitzt die goldene Krone, die in ihrer Gestaltung mit den hier allerdings spitzbogig zulaufenden Einzelplatten und dem Bügel an die heute in Wien verwahrte Krone des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation erinnert.<sup>10</sup> Maria hält ihr nacktes Kind mit zusammengelegten Händen vor ihren Oberkörper, den Kopf ihm zärtlich zugeneigt, die Augen demütig niedergeschlagen. Der sich in kindlicher Unbefangenheit bewegendes Christuskind hat seinen Kopf an Mariens Schulter geschmiegt und sein rechtes Händchen an ihren Kleidausschnitt gelegt. Als hätte er gerade erst die Anwesenheit des Betrachters bemerkt, hat er seinen Kopf in dessen Richtung gedreht, zugleich den linken Arm nach ihm ausgestreckt. Da sich der Augenpunkt der Komposition etwa auf halber Bildhöhe befindet, blickt der Betrachter nicht nur zur Gottesmutter auf; er hat darüber hinaus den Eindruck, als ob sich das Kind von der Schulter seiner Mutter herab- und ihm zuwendet.

Zu beiden Seiten der Madonna, eng an sie herangerückt, sind die Mitglieder der Stifterfamilie und – wie wir in Kürze sehen werden – zwei weitere Figuren angeordnet, die nicht zur Meyer-Sippe gehören. Der Umhang Mariens fällt gerade noch über die Schulter des zu ihrer Rechten knienden Bürgermeisters und erinnert dadurch an das altherwürdige Motiv der Schutzmantelmadonna. Mit einer schwarzen, pelzgefütterten Schube bekleidet, in deren Ausschnitt das weiße Hemd sichtbar wird, kniet Jakob Meyer barhäuptig, die Hände zum Gebet gefaltet, und blickt zur Madonna empor (*Tafel 64*). Vor Meyer hockt ein blonder, in Zeittracht gekleideter Knabe (*Tafel 63*). Er ist mit einem weißen Hemd, einem hellbräunlich-rotten, mit bordeauxfarbenen Samtbesätzen und Goldzierat dekorierten Rock und roten Strümpfen angetan, die Füße stecken in braunen Kuhmaulschuhen; an seinem Gürtel hängt eine grüne Tasche. Der Knabe hält ein nacktes, etwas unbeholfen vor ihm stehendes, blondgelocktes Kleinkind liebevoll umfaßt, das seinerseits mit Blick und Geste der ausgestreckten Linken auf etwas hinzuweisen scheint, das sich mittig vor dem Gemälde selbst zu befinden scheint. Handelt es sich bei dem nackten Kleinkind aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Darstellung Johannes d. T., so wirft die Identifikation des älteren Knaben größere Probleme auf, da Jakob Meyer nach Ausweis der Baseler Archive lediglich aus seiner zweiten Ehe mit Dorothea Kannengießer Nachwuchs hatte – allerdings nur eine Tochter (die auf der Frauenseite erscheinende Anna) und keine männlichen Nachkommen.<sup>11</sup>

Meyer und den beiden Knaben gegenüber knien drei Frauen; zwei davon sind durch ihre weißen Über- und Unterhauben, die ältere mit

dem sogenannten »Sturz«, die jüngere mit dem »Bündlein«, als verheiratete Bürgersfrauen gekennzeichnet, während die dritte im prachtvollen weißen, mit schwarzer Zierstickerei versehenen Festtagskleid und dem »Jungfernschapel«<sup>12</sup> mit aufgesteckten frischen roten und weißen Nelken sowie Rosmarinzweiglein<sup>13</sup> als heiratsfähige junge Frau ausgewiesen ist (Tafel 65). Die ältere verheiratete Frau trägt einen schwarzen gefälten Mantel mit weißem Krageneinsatz, die jüngere einen schwarzen Rock mit Stehkragen und hellem Pelzfutter. Alle drei Frauen halten Gebetschnüre in den andächtig erhobenen Händen. Die Maria am nächsten kniende der beiden verheirateten Frauen hat den Kopf kaum merklich angehoben; sie scheint gedankenverloren auf den Leib der Gottesmutter zu blicken. Bei ihr dürfte es sich um Magdalena Baer handeln, die bereits im Jahre 1511 verstorbene erste Ehefrau des Stifters. Die vor ihr Kniende – die zweite, noch lebende Ehefrau Dorothea Kannengießer – blickt zu ihrem Mann hinüber, das junge Mädchen, die gemeinsame Tochter Anna, schaut mit gesenktem Blick zu dem nackten Knaben auf der gegenüberliegenden Bildseite.

Ihren heute unangefochtenen Rang als eines der Hauptwerke Hans Holbeins d. J. hat sich die »Darmstädter Madonna«, deren Provenienz lückenlos nur bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann, erst mühsam erobern müssen. Als das Bild zu Beginn der 1820er Jahre erstmals wieder auftauchte, fand es mit der »Dresdener Madonna« (Abb. 22) einen Doppelgänger vor, von dem seinerseits behauptet wurde, jenes Gemälde Holbeins zu sein, das bereits im 17. Jahrhundert in der Kunstliteratur gefeiert worden war.<sup>14</sup> Diese zweite Fassung der Komposition befand sich schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in der Dresdener Gemäldegalerie und erreichte gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Höhepunkt ihrer Popularität. Das Bild galt nicht nur als bedeutendstes Werk Hans Holbeins d. J., es begründete zugleich seinen Ruhm als »Raffael des Nordens«, welcher auch in der programmatischen Hängung gegenüber der »Sixtinischen Madonna« in Dresden zum Ausdruck gebracht wurde.<sup>15</sup> So geriet der Streit um die Zuschreibung der beiden Madonnenbilder in Dresden und Darmstadt in den Mittelpunkt einer methodisch folgenreichen Kontroverse, die die damals noch junge akademische deutsche Kunstgeschichte zu Anfang der 1870er Jahre auszufeuchten hatte.<sup>16</sup>

Beide Gemälde erhoben den Anspruch, mit jener von Jakob Meyer zum Hasen in Auftrag gegebenen Madonnentafel identisch zu sein, über die der Baseler Jurist und Kunstsammler Remigius Faesch in seinen seit dem Jahre 1628 zusammengestellten »Humanae Industriae Monumenta« berichtet hatte.<sup>17</sup> Er hatte dies aus erster Hand tun können, war das Gemälde doch lange Zeit im Besitz seiner direkten Vorfahren gewesen: Sein gleichnamiger Großvater Remigius Faesch (1541–1610) hatte die Tochter der auf dem Darmstädter Bild dargestellten Anna Meyer, Rosina Irmi (1537–1609), geheiratet und war auf diese Weise in den Besitz des Gemäldes gelangt. Er verkaufte es um das Jahr 1606 für 100 Goldkronen (»aureis solaribus«) an Johann Lucas Iselin (1553–1632), der nicht mit Johann Ludwig Iselin (1559–1612), dem Neffen des Basilius Amerbach und damit Erben des Amerbach-Kabinetts, zu verwechseln ist. Wie Faesch weiterhin berichtet, behauptete Lucas Iselin, das Bild im Auftrag des Gesandten des französischen Königs zu erwerben. Tatsächlich blieb es aber in Iselins Besitz und wurde erst dessen Nachkommen in den 1630er Jahren für 1000 Gulden (»imperiales«) an den vor allem in Amsterdam tätigen Kupferstecher und Kunsthändler Michel LeBlon (1587–1656) verkauft. Doch spätestens an dieser Stelle wird die

schriftliche Überlieferung widersprüchlich: Behauptete Faesch, LeBlon habe das Bild anschließend für 3000 Gulden an Maria de' Medici (1573–1642), die von 1631–38 im Brüsseler Exil lebende Mutter des französischen Königs Ludwig XIII., veräußert, so schrieb Joachim von Sandrart im Jahre 1675, LeBlon habe das Gemälde für 3000 Gulden an einen Amsterdamer Bankier namens Johann Lössert verkauft.<sup>18</sup>

Angesichts der Lücke in der Überlieferungsgeschichte konnte also zunächst von jeder der beiden Gemäldfassungen behauptet werden, es handle sich bei ihr um das von Hans Holbein für Bürgermeister Meyer gemalte Originalwerk, als sie zu Anfang des 18. bzw. des 19. Jahrhunderts »wiederentdeckt« und anschließend für Dresden bzw. zunächst für Berlin, dann Darmstadt, erworben wurden.<sup>19</sup> Für das Dresdener Madonnenbild schien zunächst seine größere Bekanntheit, vor allem aber seine dem Geschmack des 19. Jahrhunderts entgegenkommende »Schönheit«<sup>20</sup> zu sprechen, doch wurde die hohe künstlerische Qualität auch der »Darmstädter Madonna« bereits unmittelbar nach deren Wiederauftauchen erkannt. So vermerkte schon Aloys Hirt, der im Jahre 1830 erstmals auf das Darmstädter Bild hinwies:

»Beide Gemälde sind so vortrefflich, daß es schwer seyn möchte, einem vor dem andern den Vorzug zu geben, und also eines für die Copie des andern zu halten. Nur an eine Replik von demselben Meister läßt sich denken; welches der beiden Gemälde aber die Replik sey, möchte auch für den Erfahrensten eine schwere Aufgabe seyn. Das Einzige, das wir zu bemerken glauben, ist, daß das Gemälde zu Berlin freyer, und in einigen Köpfen, besonders der Weibergruppe, kräftiger behandelt sey, als das zu Dresden.«<sup>21</sup>

Ergänzende Beobachtungen an der Dresdener Madonna machte Franz Kugler 1845: »Bei längerem Verweilen vor dem Bilde konnte ich indeß wegen einiger Punkte der Auffassung und besonders der technischen Behandlungsweise, die mir auch schon früher, wenn gleich nicht so entschieden, aufgefallen waren, ein Bedenken nicht unterdrücken. Der Kopf der Madonna hat einen ganz eigenen Reiz, wie wir ihn kaum in einem andern deutschen Bilde wiederfinden; aber es ist ein Anklang an moderne Gefühlsweise, – ich möchte sagen: etwas der weiblichen Auffassungsweise Verwandtes darin, was bei einem so energisch schaffenden Meister wie Holbein fast befremdlich erscheinen dürfte. Dann gehen in der Carnation zum Theil, namentlich in dem Körper des Christkinds und auch bei der Madonna, grünliche Halbtöne hindurch, wie sie in solcher Art wohl kaum anderweitig bei Holbein gefunden werden; verbunden mit den kühl röthlichen Lichtpartien in denselben Theilen der Carnation macht diese Behandlungsweise einen Eindruck, der in gewissem Betracht schon an die Nachahmer der Italiener im 16. Jahrhundert erinnert.«<sup>22</sup>

Hieraus zog Kugler nicht nur den Schluß, daß die »Darmstädter Madonna« dem Dresdener Bild zeitlich vorausgegangen sein müsse, er folgerte weiterhin, daß in Dresden nur die Stifterbildnisse, nicht aber die Madonna von Holbein selbst stammen könnten, die er daher einem Werkstattgehilfen zuschrieb.<sup>23</sup> Die nachfolgende Forschung sollte zwar an der Eigenhändigkeit beider Madonnenbilder zunächst festhalten,<sup>24</sup> sie folgte Kugler aber überwiegend in der Annahme einer Entstehung des Darmstädter vor dem Dresdener Bild.<sup>25</sup>

Angesichts der bis in die 1870er Jahre in Deutschland anhaltenden Popularität der Dresdener Madonna überrascht es nicht, daß die ersten unmißverständlich kritischen Äußerungen über dieses Gemälde nicht von einem deutschen, sondern von einem englischen Kunsthistoriker



195 Hans Holbein d.J., Bildnis des Jacob Meyer zum Hasen, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

stammen. Ralph N. Wornum, Keeper der National Gallery in London, vertrat erstmals im Jahre 1864 die Ansicht, bei dem Bild in Dresden handle es sich um eine bloße Kopie nach Holbeins eigenhändigem Gemälde in Darmstadt.<sup>26</sup> Das entscheidende Argument nicht nur für die zeitliche Priorität, sondern auch für die Eigenhändigkeit der »Darmstädter Madonna« lieferten indes Beobachtungen zur Entstehungsgeschichte dieses Bildes, die auf der »Ausstellung von Gemälden älterer Meister« in München 1869, vor allem aber anlässlich der Gegenüberstellung der beiden Bildfassungen in Dresden 1871 gemacht wurden.<sup>27</sup>

Denn wie bei näherer Betrachtung der »Darmstädter Madonna« selbst mit bloßem Auge unschwer zu erkennen ist, gibt es an den Figuren von Mutter und Tochter Meyer eine Reihe von Pentimenti – die anfänglich über den Mund gezogene Kinnbinde der Dorothea Kannengießer ist nun nach unten gerutscht, die anfangs offenen Haare der Anna sind unter dem »Jungfernschapel« verschwunden. Diese während des Malprozesses veränderten Partien stimmen genau mit den im Baseler Kabinett erhaltenen Vorzeichnungen für die Köpfe Meyers, der Kannengießerin und Annas (Abb. 195–197) überein,<sup>28</sup> während die Dresdener Madonna in just diesen Partien getreulich dem heutigen Erscheinungsbild des Darmstädter Gemäldes folgt.<sup>29</sup> Im Anschluß an diese Beobachtungen konnte die Dresdener Madonna nicht länger als Urfassung der Komposition betrachtet werden, ja selbst als eigenhändige Replik fand sie nach der Dresdener Holbein-Ausstellung nur mehr vereinzelt Anhänger.<sup>30</sup> Doch dauerte es noch weitere vierzig Jahre, bis Emil Major im Jahre 1910 mit Bartholomäus Sarburgh den mutmaßlichen Schöpfer der Dresdener Kopie identifizieren konnte.<sup>31</sup> Der 1590 in Trier geborene Maler war in den Niederlanden ausgebildet worden und hatte in den 1620er Jahren auch in der Schweiz gearbeitet, bevor er im nachfolgenden Jahrzehnt zum Modeporträtisten der Angehörigen des Haager Oranier-Hofs und des Exilhofs der Maria de' Medici in Brüssel wurde. Sarburgh dürfte das Darmstädter Bild in den Jahren zwischen 1633 und 1638 in Den Haag im Auftrag von Michel LeBlon kopiert haben, als es sich in dessen Besitz befand. Ob in Täuschungsabsicht angefertigt oder auch nicht, LeBlon konnte Original und Kopie in der Folge erfolgreich weiterverkaufen.<sup>32</sup> Während das Holbeinsche Original über nur zum Teil bekannte Zwischenstationen schließlich 1822 in den Besitz des preußischen Prinzen Wilhelm, dann in den der Großherzöge von Hessen und bei Rhein nach Darmstadt kam,<sup>33</sup> gelangte die Kopie Sarburghs über Venedig an ihren heutigen Standort, Dresden.<sup>34</sup>

War die Entstehungszeit zunächst von Dresdener und »Darmstädter Madonna« allgemein auf 1529 gesetzt worden,<sup>35</sup> so plädierte erstmals Gustav Friedrich Waagen 1845 unter Hinweis auf das Alter des Bürgermeisterspaars für eine Entstehung vor der ersten englischen Reise.<sup>36</sup> Nach der Publikation zahlreicher urkundlicher Belege zur Biographie der dargestellten Mitglieder der Meyer-Familie, die Eduard His in den Baseler Archiven aufgefunden hatte, war seit Beginn der 1870er Jahre die Spätdatierung der inzwischen als Originalfassung anerkannten »Darmstädter Madonna« endgültig überwunden und die Entstehung bald vor Holbeins Abreise nach England Mitte 1526 allgemein akzeptiert.<sup>37</sup> Hieran hat sich – auch angesichts der schon erwähnten stilistischen und maltechnischen Analogien zu datierten Holbein-Werken wie der »Lais Corinthiaca« und dem More-Bildnis – bis heute nichts geändert.<sup>38</sup>

Auch für die sichere Identifizierung der zur Stifterfamilie gehörigen Personen spielten die Ergebnisse der Archivforschungen von Eduard His eine wichtige Rolle. Zum einen konnte er die beiden verheirateten Frauen

zur Linken der Madonna eindeutig benennen, was zuvor nicht möglich gewesen war. So muß es sich bei der älteren um Meyers erste Ehefrau handeln; die aus dem Baseler Patriziat stammende Magdalena Baer war bereits im Jahre 1511 gestorben.<sup>39</sup> Zwei Jahre nach ihrem Tod heiratete Meyer erneut, nämlich die aus dem elsässischen Thann gebürtige Dorothea Kannengießer, die in der Frauengruppe des Darmstädter Bildes die Mitte einnimmt.<sup>40</sup> Aus dieser Ehe ging die gleichfalls dargestellte Tochter Anna hervor, die frühestens Anfang 1513 zur Welt gekommen sein kann. In der Vorzeichnung und – wie am Pentiment erkennbar – zunächst auch im Gemälde war sie mit offenen Haaren dargestellt. Erst nachträglich verschwanden die Haare unter dem »Jungfernschapel«, was allerdings keinen sicheren Hinweis auf das Alter der mit bzw. ohne die Kopfbedeckung Dargestellten gibt, da diese zum offiziellen Sonntagsstaat der jungen Baseler Mädchen beim Kirchgang gehörte, wie es nicht zuletzt Holbeins Porträts der Töchter und Enkeltöchter des Hans Oberried auf den Flügelbildern im Freiburger Münster (Tafel 39) zeigen.<sup>41</sup>

Weder His noch späteren Archivforschern gelang allerdings, intensiver Suche ungeachtet, die urkundlich abgesicherte Identifikation der beiden vor Meyer dargestellten Knaben, die traditionell als Söhne des Bürgermeisterspaars betrachtet worden waren.<sup>42</sup> Gerade das Schweigen der schriftlichen Überlieferung hat seit dem frühen 19. Jahrhundert zu phantasievollen Ausdeutungen dieser beiden Figuren (anfangs des Dresdener Bildes, in der Nachfolge dann auch des Darmstädter Gemäldes) geführt. Die Imagination entzündete sich zunächst an durchaus nachvollziehbaren Beobachtungen an Original und Kopie: Zum einen zeigt das von Maria im Arm gehaltene Kind einen eher verhaltenen Ausdruck, zum anderen ähneln sich die Köpfe des älteren der beiden vor Meyer knien den Knaben und der Madonna in ihrer ausgeprägten Idealisierung. Die »Traurigkeit« insbesondere des Dresdener Christuskindes verführte die romantisch bewegten Betrachter seit Tieck und Schlegel zu der Annahme, hier sei ein krankes Kind des Stifterpaares dargestellt, dessen Tod oder aber wunderbare Heilung kommemoriert worden sein sollte.<sup>43</sup> Abhängig von dem angenommenen Schicksal dieses Kindes wurde sodann in dem nackten Knaben vorne links wahlweise eine Darstellung des von Maria vorübergehend der Obhut des älteren Jungen übergebenen Christuskindes gesehen oder aber eine Synchrondarstellung des nunmehr gesunden Meyer-Kleinkindes. Da man an der Identität des älteren der beiden Knaben als Meyer-Sohn nicht zweifelte, wollten einzelne frühe Holbein-Forscher angesichts seiner vermeintlichen physiognomischen »Ähnlichkeit« mit der Madonna sogar in dieser ein weiteres Idealbildnis einer verstorbenen Angehörigen der Stifterfamilie sehen!<sup>44</sup>

Der letztgenannte Vorschlag fand schon im 19. Jahrhundert kaum Anhänger und wäre zurecht vergessen, gäbe es nicht tatsächlich eine auffällige Verwandtschaft in der Gestaltung des Madonnenkopfs und der beiden Knabenhöpfe. Sie ist jedoch nicht das Ergebnis familiärer Ähnlichkeit, sondern Resultat einer gleichartigen Idealisierung bzw. Stilisierung dieser Köpfe, die sich deutlich von der Ausführung der übrigen Figuren (mit Ausnahme des nackten Jungen) unterscheidet. Wir kommen auf diesen Umstand noch zurück. Der nackte Knabe ist zwar wie sein älterer »Bruder« noch bis weit ins 20. Jahrhundert überwiegend als Meyer-Nachwuchs gedeutet worden, doch sah bereits Arthur Crowe 1869 wegen seiner Nacktheit und seiner Anordnung zu Füßen der Madonna in ihm eine Darstellung des jugendlichen Täufers.<sup>45</sup> Sporadisch immer wieder vorgebracht, konnte sich dieser Vorschlag indes erst allgemein durchsetzen, nachdem ihn Hans Ost 1980 erneut unterbreitet hatte.<sup>46</sup> Die überwiegende Mehrzahl der Holbein-Forscher hat bis heute an der Zuge-



196 Hans Holbein d.J., Bildnis der Dorothea Kannengießer, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett





197 Hans Holbein d.J., Bildnis der Anna Meyer zum Hasen, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



198 Leonardo da Vinci, »Felsgrottenmadonna«, Paris, Musée du Louvre

hörigkeit zumindest des älteren der beiden Knaben zur Familie Meyer festhalten wollen. Das seit den Forschungen von His bekannte Schweigen der Baseler Archive über diesen angeblichen männlichen Nachwuchs des Bürgermeisters wurde mit der Annahme des frühzeitigen Todes des Sohnes bzw. der beiden Söhne erklärt.<sup>47</sup> Dementsprechend deutete erstmals Alfred Woltmann die »Darmstädter Madonna« als Epitaph für die verstorbenen Mitglieder der Familie Meyer<sup>48</sup> – ein Deutungsmuster, das nachfolgend allgemeine Anerkennung finden sollte.

Mit der Entscheidung des »Holbein-Streits« auf der Dresdener Ausstellung 1871 hatte sich die »Darmstädter Madonna« als ein gefeiertes Hauptwerk des Künstlers aus der Zeit unmittelbar vor seiner ersten Englandreise in der kunsthistorischen wie der öffentlichen Wahrnehmung endgültig etabliert. In der Folge ging das dem Gemälde entgegengebrachte Interesse – nach der Flut kleinerer und größerer Abhandlungen, die die Streitereien der 1860er und 70er Jahre begleitet hatten – wieder auf ein normales Maß zurück. So beschäftigte sich die Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert vor allem mit der Frage nach den mutmaßlichen

Anregungen für Holbeins Bilderfindung und Bildgestaltung,<sup>49</sup> mit dem Problem des Erstaufstellungsortes, der Deutung der Geste des Johannesknaben oder mit der genaueren Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des Gemäldes.

Ähnlich wie die »Lais Corinthiaca« ist auch die »Darmstädter Madonna« immer wieder als Kronzeugin für Holbeins Rezeption leonardesken »Sfumatos« ins Feld geführt worden.<sup>50</sup> Tatsächlich bleibt der Einsatz dieser Gestaltungsweise auf die Gottesmutter, das Christuskind sowie die beiden Knaben vor Meyer beschränkt, erfaßt also nicht die Porträts der unstrittig zum Zeitpunkt der Ausführung des Bildes am Leben befindlichen Mitglieder der Stifterfamilie. Andererseits ist bei der Anordnung von Meyer und den beiden Knaben etwa von Helen Langdon auf ähnliche Dreieckscompositionen im Œuvre Raffaels hingewiesen worden.<sup>51</sup> Nimmt man beides zusammen – die in Maßen leonardeske Farbgestaltung, die entfernt raffaeleske Komposition –, so steht man vor einer Mischung von Elementen, die im Werk von Andrea Solario durchgängig zu beobachten ist. Daher dürften auch im Falle der »Darmstädter Madonna« die mit Leonardo und Raffael in Verbindung zu bringenden Gestaltungselemente durch Werke Solarios vermittelt worden sein, die Holbein während seiner Frankreichreise 1523/24 gesehen haben muß.<sup>52</sup> Zu den Holbein bei dieser Gelegenheit bekannt gewordenen Gemälden muß ebenso Leonardo da Vincis »Felsgrottenmadonna« (Abb. 198)<sup>53</sup> oder eine ihrer zahlreichen Kopien gehört haben, scheint diese doch der Ausgangspunkt für die Gestaltung der Gruppe von Jacob Meyer und den beiden Knaben gewesen zu sein.<sup>54</sup> Von diesem Vorbild stammt – in Adaption der Linken Mariens – auch die in Untersicht gegebene, ausgestreckte Hand des Christuskindes.<sup>55</sup>

War bis dahin über den ursprünglichen Aufstellungsort der »Darmstädter Madonna« nur gelegentlich spekuliert worden (wobei sowohl an einen öffentlich zugänglichen Ort in einer Baseler Kirche oder Kapelle als auch an eine Anbringung in »privatem« Rahmen gedacht wurde),<sup>56</sup> so brachte Rudolf Riggenschach im Jahre 1940 mit dem vor den Toren Basels gelegenen Weiherschloßchen Groß-Gundeldingen den Landsitz Jacob Meyers in die Diskussion.<sup>57</sup> Für einen als »Kapelle« gedeuteten, in dieser Funktion aber nicht bezeugten Raum im Turm des zu allem Überfluß in den 1950er Jahren abgerissenen Herrenhauses soll Riggenschach zufolge das Darmstädter Gemälde bestimmt gewesen sein. Diese Ansicht hat in der jüngeren Forschung zwar verbreitete Zustimmung gefunden, doch ist sie letztlich nicht zu beweisen.<sup>58</sup> Hierzu trägt auch der Umstand bei, daß Meyers Baseler innerstädtisches Wohnhaus, das als Bestimmungsort natürlich ebenfalls in Frage kommt, unbekannt geblieben ist.<sup>59</sup> Mit der Frage des ursprünglichen Aufstellungsortes dürfte wiederum die Deutung der auffälligen Geste des nackten Johannesknaben auf eine Stelle mittig vor dem Gemälde verbunden sein, die die unterschiedlichsten Interpretationsvorschläge hervorgerufen hat.<sup>60</sup> Sollte Meyer bei Auftragserteilung beabsichtigt haben, die »Darmstädter Madonna« als Altarbild – sei es im öffentlichen, sei es im »privaten« Rahmen – aufzustellen, so hätte der jugendliche Johannes auf die Altarmensa unter dem Bild hingewiesen, mithin auch auf den Standort des Kelches während der Meßfeier. Der Weisegestus seiner Linken wäre dann als spielerischer Verweis auf seinen Hinweis zu verstehen, den er dem Evangelisten Johannes zufolge vor der Taufe Jesu im Jordan seinen eigenen Anhängern gab: »Ecce Agnus Dei« – »Seht das Lamm Gottes«.

Erneut in den Mittelpunkt des Interesses geriet die »Darmstädter Madonna«, als sie – während des Wiederaufbaus des im Zweiten Weltkrieg schwer zerstörten Darmstädter Schlosses – von 1947 bis 1958 als

Leihgabe des Prinzen von Hessen und bei Rhein im Baseler Kunstmuseum ausgestellt war. Bei dieser Gelegenheit wurde die »Darmstädterin« erstmals einer intensiven gemäldetechnologischen Untersuchung unterzogen, die auch die Anfertigung einer Röntgenaufnahme (Abb. 199) einschloß.<sup>61</sup> Diese brachte bei den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie ungewöhnliche Befunde zutage, die ihre erste Auswertung im Jahre 1951 durch Maria Netter erfuhren:

»... die Aenderungen, die man von bloßem Auge sehen kann, waren nicht der erste Eingriff, sondern bereits ein zweiter. Während alle übrigen Teile des Bildes »wie aus einem Guß« gemalt sind, tauchten unter den sichtbaren Malschichten neue, unbekannte Formen auf... So skizzenhaft diese Formen auch angelegt sind und so chaotisch das Ganze zunächst aussieht, so glaube ich doch einen Zusammenhang zwischen diesen ersten Formansätzen zu erkennen: zwei angefangene Frauenhauben, die linke etwas höher, die rechte etwas tiefer, und weiter unten, ein breites Querband, das zu einem Frauengewand gehören könnte... Sie wurden begonnen, aber nicht weiter ausgeführt. Holbein hat sie zum Teil durch Uebermalen zum Verschwinden gebracht, zum anderen Teil hat er sie sehr geschickt in der neuen Fassung der drei Frauenfiguren aufgehen lassen...

Die Tatsache, daß alle diese Probeleien überhaupt notwendig waren, beweist..., daß die Gesamtkomposition und die Figuren Meyers und der Madonna schon fertig gewesen sein müssen, als ein neuer Auftrag des Bestellers die Arbeit an der »Frauenseite« störend unterbrach. Es kann nicht anders gewesen sein: Jacob Meyer muß sich erst während der Ausführung des Madonnenbildes entschlossen haben, auch seine erste Frau Magdalena Baer in den Kreis der Anbetenden mitaufzunehmen.<sup>62</sup>

Auf dieser Interpretation des Röntgenbefundes aufbauend, versuchte Netter weiterhin auch die mit bloßem Auge sichtbaren Veränderungen zu deuten, die Holbein bei Dorothea Kannengießer und Anna Meyer vorgenommen hat:

»Die übliche Erklärung, daß Holbein das Kinn Tuch der Kannengießerin schließlich doch weglassen mußte, um sie deutlich als die lebende Frau von der verstorbenen zu unterscheiden, leuchtet ein. Warum er dieses Kinn Tuch aber genau nach der erhaltenen Vorzeichnung auch in der »zweiten Fassung« ausgeführt hat, obwohl er (wie wir nun durch die Röntgenaufnahme wissen) in der »ersten Fassung« schon für den linken Frauenkopf ein Kinn Tuch vorgesehen hatte, bleibt ein Rätsel. Es läßt sich vielleicht nur damit erklären, daß er erst nach der Ausführung sah, daß zwei in so viel Leinen eingebundene Gesichter im Verhältnis zu dem einen unverhüllten Gesicht des Mannes das Uebergewicht der »Frauenseite« noch verstärkt hätten.

Weniger rätselhaft scheint mir der Grund für die Aenderung der Haartracht bei Anna Meyer zu sein. Auch hier hatte Holbein zuerst die Vorzeichnung genau ausgeführt, dann die offenen Haare übermalt und dem jungen Mädchen das prachtvolle, mit Blumen geschmückte »Jungfernschapel« auf die geflochtenen und aufgesteckten Haare gesetzt. Man hat diese Veränderung mit zwei Gründen zu erklären versucht: Holbein habe aus Rücksicht auf die offenen Haare der heiligen Jungfrau der menschlichen das Haar aufgesteckt, oder die während der Entstehung des Bildes geschlossene Verlobung Anna Meyers mit dem Obersten Nikolaus Arny habe ihre Schmückung mit der »Brautkrone« notwendig gemacht... Man muß vielleicht gar nicht so weit ausholen. Das »Jungfernschapel« wurde damals in Basel von den jungen Mädchen nicht erst nach der Verlobung getragen. Es gehörte einfach zum offiziellen »Kirchenhabit« der unverheirateten Frau...<sup>63</sup>



199 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Röntgenaufnahme, Köpfe der weiblichen Mitglieder der Stifterfamilie, Hessische Hausstiftung (als Leihgabe in Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut)

Von Maria Netters Überlegungen ausgehend und diese teilweise modifizierend, teilte Hans Reinhardt wenig später seine Sicht der Entstehungsgeschichte der »Darmstädter Madonna« mit, für die er bis in jüngste Zeit allgemeine Zustimmung gefunden hat.<sup>64</sup> Die bei den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie festzustellende »... verwirrende Zahl von (übereinanderliegenden) Malschichten«<sup>65</sup> deutete auch Reinhardt dahingehend, daß in der ersten, im Jahr 1526 entstandenen Bildfassung nur Jacob Meyers zweite, noch lebende Ehefrau, Dorothea Kannengießer, und deren Tochter Anna dargestellt gewesen seien.<sup>66</sup> Deren Gestaltung allerdings sei in einem Guß erfolgt, ohne die von Netter behaupteten »ersten Formansätze«. Erst nach Holbeins Rückkehr aus England 1528 habe das Gemälde sein heutiges Aussehen erhalten. Erst jetzt habe Holbein den Auftrag erhalten, Jacob Meyers erste Ehefrau Magdalena Baer nachträglich ins Bild aufzunehmen. Im Zuge dieser Neugestaltung der Frauengruppe habe dann auch das mittlerweile veränderte Lebensalter (und der mutmaßlich veränderte Stand) der Tochter Anna Meyer Berücksichtigung gefunden. Um der nachträglich eingefügten Magdalena Baer Platz zu schaffen, habe Holbein deren Figur über die rechte Schulter der Dorothea Kannengießer gemalt und Dorotheas Haube verkleinert. Um schließlich die lebende von der verstorbenen Ehefrau zu unterscheiden, habe der Maler die Kinnbinde bei Dorothea Kannengießer übermalt.

Reinhardts Ausdeutung des Röntgenbefundes liegt eine Reihe gänzlich ungesicherter Annahmen zugrunde.<sup>67</sup> So wollte er den Impuls zur teil-

weisen Übermalung der »Darmstädter Madonna« im Tod der zwei – hypothetischen – Söhne des Ehepaars Meyer nach 1526 sehen, die auch er in den beiden vor Meyer plazierten Knaben erkennen wollte.<sup>68</sup> Von ihrem unzeitigen Tod tief getroffen, habe sich Jakob Meyer dazu entschlossen, die »Darmstädter Madonna«, nun unter Einschluß seiner ersten Frau Magdalena Baer, zu einem Memorialbild für seine Familie umgestalten zu lassen.<sup>69</sup> Interessanterweise räumte Hans Reinhardt selbst zumindest rhetorisch die Möglichkeit ein, »... wir hätten voreilig zu einer Lösung zu gelangen versucht und dabei wichtige Spuren unberücksichtigt gelassen, die bei der Röntgenaufnahme zum Vorschein kamen... In der Tat hat es auf den ersten Blick den Anschein, als ob es sich dabei um die Reste erster Absichten handle. Es ist in der Tat nicht leicht, die Wolke der weißen Hauben zu durchdringen und zu deuten. Sieht man aber näher zu, so erkennt man unschwer, dass alle diese verschiedenen Gestaltungsversuche erst während der späteren Überarbeitung entstanden sind.«<sup>70</sup>

Reinhardt demonstrierte allerdings eine erstaunliche Unkenntnis der Möglichkeiten wie der Grenzen der von Holbein genutzten Maltechnik, als er weiter ausführte:

»Als Holbein den Auftrag erhielt, nachträglich auch die erste Frau des Bürgermeisters ins Bild aufzunehmen, hatte er gemeint, die Figuren der Frauen nach rechts verschieben zu müssen. Um sich über die Konsequenzen Rechenschaft zu geben, skizzierte er die Hauben – und nur diese, ohne die Gesichter! – vor... Er muss jedoch fast unverzüglich festgestellt haben, dass eine so weitgehende Änderung unnötig war und dass er den Kopf der Dorothea beibehalten konnte. Also hob er die obere Begrenzungslinie ihrer neuen Haube auf die Höhe der Stirn und rückte Kinn- und Kopftuch der Anna Baer [sic! gemeint ist natürlich Magdalena Baer; JS] nach vorn.«<sup>71</sup>

Das versuchsweise »Skizzieren« einer Kompositionsvariante in Bleiweiß, das Reinhardt hier annehmen will, findet weder bei Holbein noch in der Tafelmalerei seiner Zeit irgendeine Parallele. Es bleibt auch beim zweiten Blick auf die Röntgenaufnahme der Eindruck, allen drei Frauenköpfen lägen mehrere Gestaltungsphasen zugrunde – eine Schlußfolgerung, zu der jüngst auch Stephanie Buck gelangt ist.<sup>72</sup>

Tatsächlich läßt sich diese Annahme durch die Ergebnisse der Infrarot-Untersuchung der »Darmstädter Madonna« (Abb. 200–207) in vollem Umfang bestätigen.<sup>73</sup> Sie belegt nicht nur die Zugehörigkeit Magdalena Baers zur ersten Bildkonzeption Holbeins, sondern gewährt – soweit die Farbschichten für das langwellige Licht durchlässig sind – Einblick in eine Bildgenese, die wesentlich komplexer ist als bisher angenommen. Dabei ergibt sich als vielleicht verblüffendster Befund, daß die drei Porträtstudien Jakob und Anna Meyers sowie Dorothea Kannengießers im Baseler Kupferstichkabinett (Abb. 195–197)<sup>74</sup> nicht – wie bisher allgemein und durchaus plausibel angenommen – die »Darmstädter Madonna« vorbereiten, sondern erst im weiteren Verlauf der Bildentstehung des Gemäldes angefertigt worden sind.

Die in mehreren Phasen ausgeführte Unterzeichnung ist durchweg summarisch als reine Konturzeichnung mit einem Pinsel ausgeführt; die Binnenzeichnung ist sparsam, Schraffuren zur Kennzeichnung des Oberflächenreliefs fehlen völlig. Bei Madonna und Kind (Abb. 201) sind ebenso wie bei den beiden vor Jakob Meyer plazierten Knaben (Abb. 202) nur geringfügige Abweichungen der Farbausführung von den Vorgaben der Unterzeichnung zu beobachten.<sup>75</sup> Anders hingegen bei den Figuren der Stifterfamilie. Alle drei Frauen auf der rechten Bildseite waren anfangs im strengen Profil vorgesehen (Abb. 203): Während Magdalena

Baer mit in den Nacken gelegtem Haupt direkt zur Gottesmutter aufblickte (Abb. 204), hatte Anna Meyer den Kopf stark nach vorn geneigt und blickte vor sich nieder (Abb. 205). Dorothea Kannengießers schließlich schaute erhobenen Hauptes nach links zu ihrem Mann hinüber (Abb. 206). Bereits die erste Farbanlage brachte bei den beiden erwachsenen Frauen nachhaltige Korrekturen: Magdalena Baers Kopf wurde offenbar ungefähr in seine heutige Haltung gebracht, allerdings leicht nach rechts verschoben. Hierauf deutet die sich in der Röntgenaufnahme (Abb. 199) klar abzeichnende Hals- oder Kinnbinde hin. Dorotheas Kopf (er befand sich im Vergleich zum heutigen Oberflächenbild etwa um Nasenbreite weiter rechts) wurde demgegenüber in seiner ersten Farbanlage so stark ins Dreiviertelprofil gedreht, daß der linke Gesichtskontur von der Nase nicht mehr überschritten wurde, d. h. er war damit bereits in der gleichen Haltung, wenn auch nicht an derselben Stelle im Bildgefüge wie der heute sichtbare Kopf. Bei Anna Meyer folgte die erste Farbanlage offenbar den Angaben der Unterzeichnung: Hierauf deutet in Infrarot- und Röntgenbefund die Ausdehnung des später übermalten weißen Haubenbandes der Dorothea Kannengießers, das sich bis unter Annas heutige Nasenspitze hinzieht. Annas Kleid wies zumindest auf Brusthöhe eine vom heutigen Oberflächenbild abweichende Dekorgestaltung auf: Der Infrarot-Befund zeigt unter dem breiten gestickten Zierstreifen eine schmalere, dunkle Zone, die vielleicht auf eine Borte hinweisen könnte. Dem anfänglich andersartig gestalteten Haltungsmotiv des Mädchens entsprechend, breitete sich ihr Gewand nicht so weit wie heute auf dem Teppich aus und schleppte ihr auch weniger nach.<sup>76</sup>

Eine gegenüber dem endgültigen Oberflächenbild deutlich veränderte Unterzeichnung und erste Farbanlage dokumentiert der Infrarot-Befund auch bei der Figur des Stifters (Abb. 207). Der Kopf Jakob Meyers scheint in der Unterzeichnung weiter rechts plaziert gewesen zu sein – hierauf weisen die unterzeichneten Haarsträhnen im Bereich seiner heutigen Wange. Die erste Farbanlage scheint aber bereits der heutigen Position seines Kopfes entsprochen zu haben, wobei Hemd und Schube am Halsausschnitt während des Malvorgangs nochmals verändert wurden.

Erst in diesem Stadium der Bildentstehung der »Darmstädter Madonna« sind die Baseler Porträtstudien entstanden. Offenbar war Meyer zwar mit Holbeins Bilderfindung insgesamt zufrieden, denn an den Figuren von Gottesmutter und Kind kommt es zu keinen Veränderungen, nicht aber mit den Stifterbildnissen. Was deren Gestaltung angeht, so scheinen die Diskrepanzen zwischen Auftraggeber und Maler so groß gewesen zu sein, daß Holbein es vorzog, mit den drei erhaltenen Baseler Porträtstudien Zeichnungen vorzulegen, die durch ihre Ausführung in farbigen Kreiden selbst bereits bildmäßig wirken und die in ihrem Maßstab den im Gemälde auszuführenden Köpfen entsprechen. Meyer muß mit ihnen zufrieden gewesen sein, denn Holbein benutzte sie, um in einer neuen Unterzeichnung über den bereits existierenden Köpfen die Gesichter Jakob und Anna Meyers sowie Dorothea Kannengießers auszuführen.<sup>77</sup> Wie die bei allen drei Baseler Zeichnungen vorhandenen, die Konturen nachfahrenden Bleigriffelspuren und Blindritzungen bezeugen, müssen die Blätter zur mechanischen Übertragung der Motive auf die präparierte Tafel gedient haben, wie dies bereits für die Unterzeichnung der »Lais Corinthiaca« nachzuweisen war.<sup>78</sup> Christian Müller hat bei der erst kürzlich vorgenommenen Ablösung der zuvor flächig aufgelegten Zeichnungen festgestellt, daß sich auf der Rückseite aller drei Blätter seitenverkehrte Abrieb- bzw. Abklatschspuren befinden, die von der mechanischen Übertragung der Zeichnungen auf den Bildträger oder – wahrscheinlicher noch – auf einen »Zwischenkarton« zeugen.<sup>79</sup>



200 Hans Holbein d. J., »Darmstädter Madonna«, Infrarot-Befund, Hessische Hausstiftung (als Leihgabe in Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut)



201 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Infrarot-Befund, Maria mit Kind, Hessische Hausstiftung (als Leihgabe in Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut)



202 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Infrarot-Befund, Meyer und die beiden Knaben, Hessische Hausstiftung (als Leihgabe in Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut)



203 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Infrarot-Befund, die weiblichen Mitglieder der Stifterfamilie, Hessische Hausstiftung (als Leihgabe in Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut)

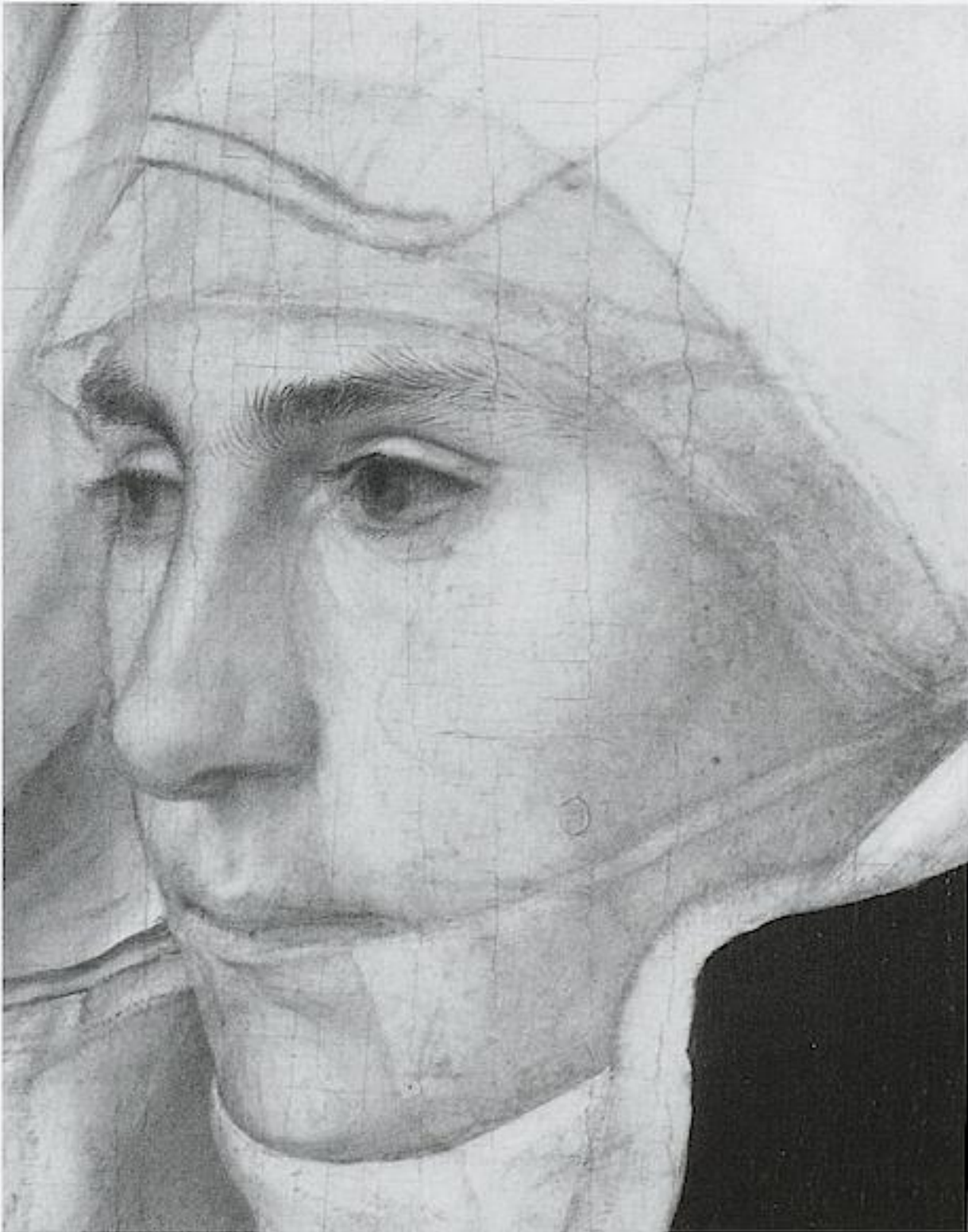
Die Farbausführung der »Darmstädter Madonna« sollte diesen neuen Vorgaben für die Köpfe der Stifterfiguren penibel folgen. Doch die Bildentstehung war damit noch nicht zum Abschluß gekommen, denn erst nach Ausführung dieser Auftraggeberwünsche kam es – wohl mit einigem zeitlichem Abstand und damit erst nach Holbeins Rückkehr von seinem ersten Engländeraufenthalt – zu den letzten, schon seit langem bekannten Modifikationen an den Köpfen der Frauen der Stifterfamilie.<sup>80</sup>

Läßt sich somit zum ersten Mal die Entstehungsgeschichte der »Darmstädter Madonna« in ihrer ganzen Komplexität überblicken, so können die hier gewonnenen Ergebnisse zugleich neues Licht auf die inhaltlichen Deutungsprobleme dieses Gemäldes werfen. Zum einen erledigt sich die Frage nach einem frühen Funktionswandel des Bildes: Da auch Meyers erste, bei der Entstehung des Bildes schon lange verstorbene Ehefrau von Anfang an im Bildprogramm vorgesehen war, war die »Darmstädter

Madonna« also bereits ursprünglich als eine Art Epitaph geplant.<sup>81</sup> Zu den im Bilde zu kommensorierenden Familienangehörigen haben indes auch nach Aussage der technologischen Untersuchungen nicht alle zu Füßen der Gottesmutter knienden Figuren gehört. Daß es sich bei dem nackten Knaben um den kindlichen Johannes d. T. handelt, die »Darmstädter Madonna« also nicht nur mit der Ikonographie der Schutzmantelmadonna, sondern auch mit der einer Madonna mit Christus- und Johannesknaben operiert, ist seit langem bekannt, auch wenn sich diese Erkenntnis immer wieder neu hat durchsetzen müssen. Der Deutung des nackten Knaben als Johannes d. T. entspricht nun der Umstand, daß für diese Figur keine Porträtstudie angefertigt wurde (bzw. keine solche erhalten geblieben ist) und daß die Farbausführung von Anfang an der ersten Fassung der Unterzeichnung gefolgt ist. Dem entspricht ferner die Tatsache, daß die Kinderfigur den gleichen Grad an Stilisierung bzw. Idealisierung aufweist wie die Madonna oder das Christuskind. Just diese



204 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Infrarot-Befund, Kopf der Magdalena Baer, Hessische Hausstiftung (als Leihgabe in Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut)  
 205 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Infrarot-Befund, Kopf der Anna Meyer, Hessische Hausstiftung (als Leihgabe in Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut)



206 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Infrarot-Befund, Kopf der Dorothea Kannengießer, Hessische Hausstiftung (als Leihgabe in Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut)  
 207 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Infrarot-Befund, Meyer und der ältere Knabe, Hessische Hausstiftung (als Leihgabe in Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut)



Ähnlichkeit der beiden Kinderfiguren hatte bekanntlich im frühen 19. Jahrhundert zu der oben geschilderten romantischen Legendenbildung geführt, die in beiden Kleinkindern (dem im Arm der Gottesmutter gehaltenen und dem vor ihr stehenden) ein und dieselbe Gestalt hatte sehen wollen.<sup>82</sup> Die spätere Forschung hatte dann in der Idealisierung der Gesichtszüge der beiden Knaben vor Meyer, die so markant von der Gesichtsgestaltung bei diesem selbst, bei seiner Frau und seiner Tochter abweichen, einen Hinweis darauf gesehen, daß diese Figuren bei der Ausführung des Gemäldes bereits verstorben waren.<sup>83</sup> Dem widerspricht jedoch, daß die einzige nachweislich posthum – wenn auch nicht nachträglich – ins Bild gesetzte Figur, die schon 1511 gestorbene Magdalena Baer, ihrerseits nicht idealisiert wiedergegeben ist (soweit dies an ihrem von Ober- und Unterhaube weitgehend verhüllten Gesicht erkennbar ist). Eine unterschiedliche stilistische Gestaltung bei tatsächlichen Stifterbildnissen einerseits und sakralen Figuren andererseits begegnet auch in der gleichzeitigen niederländischen Malerei des öfteren. Sie findet sich beispielsweise bereits in Bernart van Orleys um 1522 entstandenem Triptychon mit der Beweinung Christi und den Mitgliedern der Familie des Philip Haneton, heute im Museum voor Schone Kunsten in Brüssel, bei dem die Stifterfiguren im altniederländischen Porträtmodus, die Heiligen hingegen in einer unverkennbar italianisierend-idealisierenden Malweise erscheinen;<sup>84</sup> analoge Beobachtungen lassen sich etwa auch im Werk Jan van Scorels machen.

Die Gestaltungsmerkmale der Figur des kleinen Tüfers im Darmstädter Madonnenbild – einheitliche Ausführung von der Unterzeichnung bis zum Oberflächenbild und idealisierende, ja italianisierende Gestaltung – gelten auch für den direkt vor Meyer knienden älteren Knaben. Im Verein mit der fehlenden zeitgenössischen urkundlichen Dokumentation oder zumindest späteren Überlieferung eines früh verstorbenen Meyer-Sohnes stellt sich daher nachdrücklich die Frage, ob hier überhaupt ein Angehöriger der Meyer-Familie gemeint sein kann. Tatsächlich erinnert die Art und Weise, in der sich der Knabe dem nackten Kind zuwendet, an den Engel, der sich in Leonardos »Felsgrottenmadonna« (Abb. 198) um den segnenden Christusknaben kümmert.<sup>85</sup> An einen »Schutzengel« hatte sich bereits Wilhelm Stein angesichts dieser Gestalt auf dem Darmstädter Bild erinnert gefühlt,<sup>86</sup> und um eine Art »säkularisierten«, flügellosen Engel, der zugleich als Entlehnung aus einem der berühmtesten Leonardo-Gemälde zusammen mit der Madonna und den beiden nackten Kinderfiguren die einem Gemälde der Zeit gebührende »Italianità« ins Bild einbrachte, könnte es sich bei dieser Gestalt auch tatsächlich handeln. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit ist unabhängig voneinander von Stefanie Buck und Jürgen Müller entwickelt worden.<sup>87</sup> Angeregt durch die grüne Gürteltasche des älteren Knaben wollten beide in diesem eine Darstellung des Namenspatrons von Jakob Meyer, des Apostels und Pilgerheiligen Jakobus d. Ä., erkennen, zumindest aber eine Anspielung auf diesen. Tatsächlich gehört die Gürteltasche zu den festen Attributen des Jakobus, ebenso wie die Muschel, die – ins Monumentale gesteigert – die Gottesmutter im Darmstädter Bild hinterfängt.<sup>88</sup> Andererseits sollte Jakobus als Namenspatron des Stifters, zumindest nach den Gepflogenheiten spätmittelalterlicher Bildtradition, älter als dieser, hinter ihm stehend und ihn der Gottesmutter empfehlend dargestellt sein. Doch gibt es noch eine weitere Deutungsmöglichkeit, die auf elegante Weise die Einwände, die man gegen die bisher genannten Identifikationsvorschläge vorbringen kann, ausräumt. Wenn weder ein Engel noch der ältere Jakobus sondern Jakobus d. J. dargestellt sein sollte, würde sich dessen liebe-



208 Giovanni Antonio Della Gaia, Polyptychon des Hochaltars, Ausschnitt, Schutzmantelmadonna, Ascona, Collegio Papio

volle Zuwendung zum Johannesknaben zwanglos mit der Adaption von Leonardos Felsgrotten-Engel und der Anspielung auf den Namensheiligen Jakob Meyers zusammenbinden lassen: Der jüngere Jakobus war der Bibel zufolge ein älterer Bruder Jesu und als solcher mit Johannes, um den er sich in der »Darmstädter Madonna« so auffällig kümmert, direkt verwandt.<sup>89</sup> Es ist kennzeichnend für Holbeins ebenso unbefangenen wie kreativen, an Aspekte der Kunst des späteren 18. Jahrhunderts gemahnenden Umgang mit der religiösen Bildtradition,<sup>90</sup> daß nicht sicher zu entscheiden ist, welche inhaltliche Bedeutung die vor Meyer kniende Jünglingsfigur letztlich hat – auf kompositioneller Ebene zumindest schließt sie eine Lücke im Bildgefüge, die andernfalls durch das Übergewicht von drei weiblichen Stifterfiguren gegenüber nur einer männlichen entstanden wäre.

Als möglichen Ausgangspunkt für Holbeins Entwicklung der Bildidee der »Darmstädter Madonna« brachten kürzlich Oskar Bättschmann und Pascal Griener Giovanni Antonio della Gaias 1519 datierte Schutzmantelmadonna in der Chiesa del Collegio Papio in Ascona (Abb. 208) ins Gespräch,<sup>91</sup> nachdem bereits Joseph Gantner und Adolf Reinle auf dieses Werk des ansonsten unbekanntes Künstlers hingewiesen hatten.<sup>92</sup> Das Bild zeigt die stehende Madonna vor einer niedrigen (Thron-) Nische mit Muschelschluß, umgeben von in gleichem Figurenmaßstab gegebenen, knienden Gläubigen, und bietet dadurch die nächste kompositionelle wie ikonographische Parallele zum Darmstädter Bild. Doch in Hol-









- <sup>63</sup> NETTER 1951, S. 122f.  
BURCKHARDT 1947, S. 95–100, sowie GANZ 1950, S. 207, hatten in dem mit Nelken besteckten Schapel einen Hinweis auf die bereits stattgehabte Verlobung Anna Meyers mit Imy sehen wollen.
- <sup>64</sup> REINHARDT 1954/55b, S. 244–254.
- <sup>65</sup> REINHARDT 1954/55b, S. 245.
- <sup>66</sup> REINHARDT 1954/55b bildete diesen von ihm rekonstruierten Bildzustand auf Tafel 80 ab.
- <sup>67</sup> Schon der genaue Zeitpunkt der Verlobung Anna Meyers mit Nikolaus Imy, der die Veränderung des Kopfputzes erklären soll, ist unbekannt.
- <sup>68</sup> Bereits HIS 1870, S. 155, hatte diese Meinung vertreten, zugleich aber angenommen, die beiden Knaben seien schon zum Zeitpunkt der Auftragserteilung an Holbein tot gewesen.  
REINHARDT 1954/55, S. 248, Anm. 14, widerlegte die mündlich geäußerte Meinung Rudolf Riggenbachs, der ältere Knabe sei Hans Murer – ein Sohn der Magdalena Baer aus ihrer ersten Ehe mit Heinrich Murer, und daher Jakob Meyers Stiefsohn und Mündel – mit Blick auf das Lebensalter, in dem der ältere der beiden Knaben dargestellt ist.
- <sup>69</sup> BURCKHARDT 1947, S. 95–100, wollte im Verlöbnis Anna Meyers mit Nikolaus Imy den Anlaß zur Überarbeitung der »Darmstädter Madonna« sehen.  
Doch REINHARDT 1954/55, S. 248, wies zurecht darauf hin, daß Annas Verlobung kaum die nachträgliche Hinzufügung der ersten Frau Jakob Meyers (oder gar seiner Mutter) erklären würde, denn Anna war die Tochter aus Meyers zweiter Ehe mit Dorothea Kannengießer.
- <sup>70</sup> REINHARDT 1954/55, S. 245, Anm. 4.
- <sup>71</sup> REINHARDT 1954/55, S. 245, Anm. 4.
- <sup>72</sup> BUCK 1999, S. 81–83: »... die Röntgenaufnahme zeigt deutlich, daß die im Profil wiedergegebene Haube von Magdalena Baer in Holbeins erstem Versuch, die drei weiblichen Figuren sinnvoll im engen Raum zu gruppieren, weiter nach rechts gerückt war. Im Unterschied zur letztlich ausgeführten Fassung überschneidet diese zunächst geplante Haube den Madonnenärmel kaum. In der Abfolge der Malschichten liegt sie unter dem Gesicht Dorothea Kannengießers, denn die Kinnbinde dieser in der endgültigen Fassung verworfenen Haube durchkreuzt Dorotheas rechte Wange. Holbein malte sie also, als Dorotheas Kopf noch nicht existierte. Damit gehört Magdalena Baer zur ursprünglichen Bildkonzeption.«  
Buck erwog ferner die Möglichkeit, daß das Gemälde möglicherweise vor Holbeins erster Abreise nach England 1526 unfertig geblieben sein könnte und erst nach der Rückkehr des Künstlers – unter Berücksichtigung der Änderungswünsche des Auftraggebers – fertiggestellt wurde.
- <sup>73</sup> Ich bin S. K. H. Moritz Landgraf von Hessen für seine Erlaubnis zur Untersuchung des Gemäldes zu Dank verpflichtet.  
Die Resultate dieser Untersuchungen wurden vom Verf. erstmals veröffentlicht: Jochen SANDER, Die »Darmstädter Madonna«. Zur Entstehungsgeschichte von Holbeins Madonnenbild für Jakob Meyer zum Hasen; in AK Hans Holbein der Jüngere 1497/98–1543. Porträtist der Renaissance 2003, S. 37–45 (unverändert wiederabgedruckt in AK Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbein, Madonna im Stadel 2004, S. 33–43). Vgl. hierzu auch Susan FOISTER, Hans Holbein. The Hague; in: Burlington Magazine 146 (2004), S. 51f.
- <sup>74</sup> C. MÜLLER 1996, S. 103f, Kat. Nr. 153–155.
- <sup>75</sup> Minimale Veränderungen, teils im Prozeß der Unterzeichnung, teils während der Farbausführung, finden sich an der Rechten des älteren Knaben, an der Kinnpartie des von ihm gehaltenen nackten Kindes und vielleicht an den Augen der Madonna, die möglicherweise anfangs etwas tiefer plaziert waren.
- <sup>76</sup> Unklar bleiben die Angaben der Unterzeichnung im Gewand auf Höhe ihrer Unterschenkel; möglicherweise deuten sie auf einen anderen Faltenverlauf oder eine andere Dekoration, etwa mit Zierbändern, hin.
- <sup>77</sup> Über die zu verändernden, aber schon in Farbe ausgeführten Bildpartien dürfte Holbein eine dünne Zwischenschicht aufgetragen haben, da andernfalls die Gefahr bestanden hätte, daß die von den neuen Köpfen überdeckten Farbpartien mit der Zeit »durchgewachsen« wären. Sein genaues maltechnisches Vorgehen könnte nur eine Farbprobe klären, deren Entnahme sich aber angesichts des hervorragenden Erhaltungszustands des Gemäldes verbietet.
- <sup>78</sup> Siehe S. 224–232.
- <sup>79</sup> Ich bin Christian Müller für den Hinweis auf diese bisher unpublizierten Befunde zu Dank verpflichtet.
- <sup>80</sup> Zu welchem Zeitpunkt Magdalena Baers Kopf seine endgültige Position erhalten hat – ob vor der Anfertigung der Baseler Zeichnungen oder erst danach –, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden.
- <sup>81</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 104–107; DIES. 1998a, S. 52–56.
- <sup>82</sup> Siehe S. 259.
- <sup>83</sup> Diese Ansicht vertrat nachdrücklich STEIN 1929, S. 90, der über den älteren Knaben dennoch fein beobachtet ausführte: »Wollte man Form und Gebärde bildlich umschreiben, so könnte man ihn einen deutschen Schutzengel nennen, und dazu paßt auch die Wandertasche, besonders aber die vollen zarten Hände, die sich um Brust und Schultern des Kindes legen.« Dennoch bleibt sein von verquastem Rassenvorstellungen geprägtes Restümee zur Kennzeichnung der beiden Knaben vor Meyer merkwürdig zweideutig (S. 92): »... keiner, der im Bilde Holbeins die beiden Frauen und das Mädchen sieht, wird sich ernstlich versichert halten oder ändern die Sicherheit beibringen können, daß Knabe und Kind [vor Meyer; JS] blutsmäßig zu jenen gehören. Sie gehören zu der deutschen Gottesmutter und ihrem Kind, und durch seine Glaubenskraft hat der Bürgermeister Anteil an ihnen, wird ihnen durch sein Gebet so verbunden, als wären es seine Kinder. Die Kraft des Gebetes hier [bei Meyer; JS], die Ohnmacht des Gebetes drüben [bei den »alemanischen« Meyer-Frauen; JS] bewirkt die eigentümliche Spannung. Und wir freuen uns, daß dies nach Schongauers Madonna von St. Martin [in Colmar; JS] schönste Andachtsbild der Deutschen, wie jene ein gut gehütetes Geheimnis birgt. Die Florentiner pflegten ihre früh verstorbenen adligen Söhne als Johannes- und Christusknaben meißeln zu lassen und stellten die ihrer Liebe Entrückten als kleine Götterbilder in die Hauskapelle. Bürgermeister Meyer hat für seine Hauskapelle bei Holbein ein Bild bestellt, worauf das Täglichsche und Teuerste getrennt und wieder seltsam verbunden den Mann umgibt.«
- <sup>84</sup> Vgl. Max J. FRIEDLÄNDER, H. PAUWELS, S. HERZOG, Early Netherlandish painting, VIII: Jan Gossart and Berent van Orley, Leiden/Brüssel 1972, S. 70f, 102, Kat. Nr. 86, Tafel 82. Gleiches gilt für van Orleys Flügelbild mit dem Erzengel Michael und einem Stifter in der Alten Pinakothek in München; vgl. a. a. O., S. 107, Kat. Nr. 122, Tafel 108.
- <sup>85</sup> In Leonardos Komposition findet sich auch mit der in Verkürzung und in Untersicht wiedergegebenen linken Hand der Madonna das analoge Motiv der Linken des Darmstädter Christusknaben.
- <sup>86</sup> STEIN 1929, S. 90; vgl. auch S. 274, Anm. 83.
- <sup>87</sup> Stephanie Buck in ihrer unpublizierten Würzburger Magisterarbeit zur »Darmstädter Madonna«, Jürgen Müller zuletzt in seinem Beitrag in der Festschrift für Werner Busch (in Druckvorbereitung).
- <sup>88</sup> Vgl. S. KIMPEL, Art. »Jakobus der Ältere (Major), Zebedäus, Bruder des Johannes (Santiago)«; in: LCI 7, 1974, Sp. 23–39.
- <sup>89</sup> Zum jüngeren Jakobus vgl. B. BÖHM, Art. »Jakobus Minor (der Jüngere), Alphäus«; in: LCI 7, 1974, Sp. 47–51.  
Dieser Vorschlag wurde m. W. erstmals von Klaus Neuhoff, Witten, in einem Leserbrief in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Nr. 299, vom 24. Dezember 2003, S. 9, unterbreitet.
- <sup>90</sup> Siehe auch S. 323–331.
- <sup>91</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 145f; DIES. 1998a, S. 31f.  
Zum Künstler, von dem nur das Polyptychon in Ascona bekannt ist, vgl. Maria Teresa FIORIO, La pittura del Cinquecento nei territori di Milano e Cremona; in: Giuliano Briganti (Hg.), La pittura in Italia. Il Cinquecento, Bd. 1, Mailand 1987, S. 76, Farbtafel des Polyptychons auf S. 78; Franco MORO, Art. »De Lagaia, Giovanni Antonio«; in: Giuliano Briganti (Hg.), La pittura in Italia. Il Cinquecento, Bd. 2, Mailand 1987, S. 698.
- <sup>92</sup> GANTNER/REINLE 1956, S. 67f.
- <sup>93</sup> Es bleibt natürlich grundsätzlich die Möglichkeit bestehen, daß Holbein della Gaias Komposition durch Nachzeichnungen kennenlernte. Die Wahrscheinlichkeit, daß das Werk des ansonsten unbekanntesten Künstlers weit über seinen lokalen Wirkungskreis hinaus durch Zeichnungen verbreitet wurde, erscheint allerdings nicht übermäßig groß.
- <sup>94</sup> Ist Hans Holbein in der Mitte der 1520er Jahre tatsächlich von Basel aus in Mailand gewesen, so könnte ihn bei dieser Gelegenheit sein von uns der Einfachheit halber »Venus-Maler« getaufter Werkstattmitarbeiter begleitet haben. Dies wäre eine elegante Erklärung, weshalb im Werk dieses anonymen Künstlers die leonardesken Eindrücke besonders stark ausgeprägt sind: Man denke vor allem an das »Sfumato« beim namengebenden Werk, der Baseler Venus, und bei der dortigen Abendmahltafel; siehe auch S. 224–255.
- <sup>95</sup> Siehe S. 19, 171, 181.

## In Basel »frieren die Künste«. Holbeins erster Aufenthalt in England

Ende August oder Anfang September 1526 brach Hans Holbein zum ersten Mal nach England auf, um dort mit seiner Kunst Geld zu verdienen, schien ihm dies in Basel doch nicht mehr in ausreichendem Maße möglich.<sup>1</sup> Nachdem bereits Mitte 1524 der Reformator Ulrich Zwingli in Zürich die geordnete Entfernung der Bilder und Statuen aus den Kirchen sowie das Verbot der Stiftung, ja der Herstellung von religiösen Bildwerken durchgesetzt hatte,<sup>2</sup> verschlechterte sich mit den zunehmenden Erfolgen der Reformation die Situation aller künstlerischen Berufe auch in Basel nachhaltig. Wie sehr schon Jahre vor dem Baseler Bildersturm die dortigen Künste »frozen«, um das berühmte Diktum des Erasmus zu zitieren,<sup>3</sup> wird schlaglichtartig durch eine Klage der Baseler Tischler gegen den aus dem sächsischen Stollberg stammenden, aber bereits seit 1507 in Basel »zünftigen« Bildschnitzer Martin Hoffmann († vor 1532) erhellt. Hoffmann hatte sich vor dem Rat der Stadt dafür zu rechtfertigen, daß er – in Verletzung der Zunftsatzen – auch als Tischler tätig geworden war. Sein zu seiner Verteidigung vorgebrachter Hinweis, dieser

Regelverstoß sei in der Vergangenheit nie moniert worden, dokumentiert, daß die in ihrem ursprünglichen Betätigungsfeld weitgehend arbeitslos gewordenen Bildschnitzer nun in solchem Maße in benachbarte Berufsfelder drängten, daß dies für die alteingesessene Konkurrenz nicht länger hinnehmbar erschien. Doch Hoffmann bat nun die Ratsherren just dieses Vorgehen zu legitimieren, denn wegen ausbleibender Aufträge in seinem angestammten Beruf könne er sich als Bildschnitzer nicht länger ernähren.<sup>4</sup>

Hatte Holbein bei seinem erfolglos gebliebenen Versuch, 1523/24 im Umkreis des französischen Hofes Fuß zu fassen, wohl ein Exemplar des »Schreibenden Erasmus« als eine Art Empfehlungsschreiben im Reisegepäck gehabt, war er diesmal mit realen Schreiben des Erasmus an dessen Humanistenfreunde in Antwerpen und London ausgestattet.<sup>5</sup> Im Frühjahr 1526 wird sich Holbein auf die Reise rheinabwärts begeben haben; spätestens Anfang Dezember muß er in London angekommen sein, wie ein Brief Mores an Erasmus bezeugt. Wie lange sich unser Künstler in



209 Rowland Lockey, Gruppenbildnis der Familie des Thomas More (Kopie nach Hans Holbein d.J.), Wakefield, Nostell Priory

Antwerpen aufgehallen hat, ist unbekannt; Erasmus' Empfehlungsbrief an Pieter Gillis legt zumindest ein Treffen mit seinem Künstlerkollegen Quentin Massys nahe. In jedem Falle aber dürfte sich Holbein in den Kirchen und Bürgerhäusern der Scheldestadt die ihm zugänglichen Kunstwerke angesehen haben.

In London angekommen, war Holbeins erste Anlaufstelle Sir Thomas More.<sup>6</sup> Der wohl berühmteste englische Humanist seiner Zeit, der Verfasser der »Utopia«, stand seit langem im Dienst König Heinrichs VIII., hatte aber den Höhepunkt seiner politischen Karriere noch nicht erreicht: Er sollte erst am 25. Oktober 1529 ins Amt des Lordkanzlers berufen werden, das er bis zum 16. Mai 1532 bekleidete, als er es angesichts der Ehe- und Kirchenpolitik seines Königs vorzog, zurückzutreten. Wegen der Verweigerung des Suprematseids auf Heinrich VIII. als Oberhaupt der anglikanischen Kirche 1534 des Hochverrats angeklagt, wurde Thomas More schließlich am 6. Juli 1535 im Tower enthauptet. Ein Jahrzehnt zuvor, zur Zeit von Holbeins erster Ankunft in England, bekleidete er das Amt des Kanzlers des Herzogtums Lancaster. Als Krongut war das Herzogtum nicht nur eine wesentliche, sondern vor allem eine uneingeschränkt verlässliche Quelle der königlichen Finanzen; das Amt des Kanzlers war entsprechend wichtig. Sir Thomas muß von Holbeins Talent sogleich überzeugt gewesen sein – sei es, daß der Künstler ein kleineres Gemälde als Beleg seines Könnens nach England mitgebracht hatte, sei es, daß er More durch seine Zeichenkunst beeindruckte –,<sup>7</sup> denn schon in seinem Antwortbrief an Erasmus vom 18. Dezember 1526 bezeichnete More den Maler als »mirus... artifex«, als wunderbaren Künstler. »Ich fürchte nur,« so More weiter, »daß er England nicht so fruchtbar und ergiebig antreffen wird, wie er erhofft. Indessen, daß er es doch nicht vollkommen ertraglos findet, dafür will ich sorgen, soweit ich kann.«<sup>8</sup>

More setzte dieses Versprechen in die Tat um und beauftragte Holbein zunächst mit der Anfertigung seines eigenen Porträts,<sup>9</sup> dann eines Gruppenbildnisses seiner ganzen Familie. Während das ins Jahr 1527 datierte Einzelbildnis erhalten geblieben ist und sich heute in der Frick Collection in New York befindet (*Tafel 66*), ist das Familienbild, das erste lebensgroße Gruppenbildnis nördlich der Alpen, im 18. Jahrhundert in Kroměříž (Kremsier, Tschechien) einem Brand zum Opfer gefallen. Neben einer Reihe schwacher Kopien (*Abb. 209*) vermittelt vor allem Holbeins vorbereitende Zeichnung der wohl vor dem 7. Februar 1527 entworfenen Komposition, die der Künstler 1528 bei seiner Rückkehr nach Basel Erasmus als Geschenk Mores mitbrachte und die sich heute im Baseler Kupferstichkabinett befindet (*Abb. 5*), eine ungefähre Vorstellung von diesem untergegangenen Hauptwerk des Bildnismalers Holbein.<sup>10</sup>

Bildnisse dominieren schon die erhaltenen Zeugnisse des ersten englischen Aufenthalts unseres Malers; außer ihnen gibt es mit dem »Noli me tangere« in der Royal Collection in Hampton Court (*Tafel 73*) nur ein einziges religiöses Historienbild, dessen Datierung zudem umstritten ist. Doch zumindest die zwischen 1526 und 1528 in London entstandenen Porträts werfen – sofern sie denn eindeutig in diese Jahre zu datieren sind – mit Blick auf eine mögliche Werkstattbeteiligung keine Probleme auf. Anders als in Basel, wo angesichts der Gepflogenheiten der Zeit und des schieren Umfangs der ausgeführten Werke – man denke nur an die verlorenen Monumentalmalereien – die Existenz einer Holbein-Werkstatt schon immer anzunehmen war (und wo mit dem »Venus-Maler« einer ihrer Mitarbeiter nun erstmals faßbar geworden ist), wird Hans Holbein während der vergleichsweise kurzen Zeit seines ersten englischen Aufenthaltes kaum die Gelegenheit gehabt – und kaum die Not-

wendigkeit gesehen – haben, Mitarbeiter zu beschäftigen, die einen Teil seiner Aufträge selbständig übernehmen konnten. Insofern bieten die Werke dieser Zeit ein unverfälschtes Bild von den Vorstellungen und Fähigkeiten, die Holbein zu diesem Zeitpunkt als Maler, und das heißt vor allem als Porträtmaler, besaß.

## Das Bildnis des Thomas More in New York

Sir Thomas More hat vor einer von einem grünen Vorhang weitgehend verhüllten grauen Wand Platz genommen (*Tafel 66*).<sup>11</sup> Im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt, geht seine Darstellung im Bildausschnitt deutlich über das Halbfigurenschema hinaus, ohne indes als eigentliches Kniestück gelten zu können; der rechte Unterarm ruht locker auf der niedrigen Steinbrüstung, die von rechts auf etwa ein Drittel der Bildbreite ins Gemälde hereinreicht, während sein linker Arm vor den Körper gelegt ist. In den im Schoß zusammengeführten Händen hält More ein gefaltetes Papier. Der im Vergleich zum Körper auffällig kleine Kopf<sup>12</sup> ist gleichfalls ins Dreiviertelprofil nach rechts gedreht, der aufmerksame Blick geht in derselben Richtung aus dem Bilde heraus.<sup>13</sup> Einzelne Haare quellen unter dem Barett hervor und fallen in die Stirn, leicht gewellte braune Haare fallen über die Schläfen herab und bedecken das Ohr. Ein leicht ergrauter Dreitagebart sprießt auf Oberlippe, Kinn und Wangen.

Seinem Stand und seiner Funktion entsprechend ist More reich gekleidet, auch wenn er keine eigentliche Amtstracht trägt. Am Kragen und an den Ärmeln wird der weiße Stoff seines Hemdes sichtbar, an den Unterarmen der samtene, dunkelkarminrote Rock, dessen Farbe fast ins



210 Hans Holbein d. J., Bildnis des Thomas More, Zustandsaufnahme nach Reinigung und vor Retusche während der Restaurierung 1952, New York, Frick Collection



Schwarze spielt, und der an den Oberarmen offenbar gepufft ist. More hat die Arme durch die seitlichen Ärmelslitze seiner aus schwerem schwarzem Stoff geschnittenen Schaubе gesteckt, die mit braunem Pelz gefüttert ist. Derselbe Pelz legt sich auch als mächtiger Kragen über die Schultern und bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu der goldenen, aus S-förmigen Gliedern gebildeten Ehrenkette, die More umgelegt hat. Die Kette endet vor der Brust in zwei stilisierten Fallgittern – sie zählen zu den Emblemen der Tudor-Dynastie –, die von einem weiteren Kettenglied mittig zusammengehalten werden, das in seiner Form an einen dreiarmligen Seestern erinnert. Von diesem wiederum hängt ein große goldene Rose, das Wappenmotiv der Tudors, herab.<sup>14</sup> Als weiteren Schmuck trägt More lediglich einen reich gravierten goldenen Ring mit dunklem Stein. Auf dem Haupt sitzt ein schwarzes Baret, dessen Ohrenklappen auf der Barettoberseite zusammengebunden sind.

Zu dem Schwarz und Braun der Kleidung, vor allem aber zu dem lodernden Rot der Samtärmel bildet das Flaschengrün des Vorhangs und das warme Grau der rechts im Ausschnitt sichtbaren Wandfläche einen höchst eindrucksvollen Farbakkord, der noch durch die rote Kordel unterstrichen wird, mit der der Vorhang, den bräunlich-dunkelgraue Fransen seitlich abschließen, befestigt ist.<sup>15</sup> Das Bildlicht kommt von rechts oben und ist auf den Oberkörper des Dargestellten gerichtet: Auf diese Weise konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die markanten Züge Mores, dessen körperliche wie geistige Präsenz so nachhaltig unterstrichen wird. Bereits die Hände, vor allem aber der Hintergrund links, liegen dank dieser Lichtregie bereits mehr oder minder stark im Halbschatten, während die Kordel einen dramatischen Schatten auf den Vorhang rechts oberhalb von Mores Kopf wirft. Verschattet ist auch die bildparallele Fläche der niedrigen Steinbrüstung vorn links; hier befindet sich als simulierte eingehauene Inschrift die in römischen Kapitalbuchstaben ausgeführte Datierung des Bildes: »M.D.XXVII.«<sup>16</sup>

Das auf eine 74,9 x 60,3 cm messende Eichenholztafel gemalte Bildnis ist hervorragend erhalten (Abb. 210).<sup>17</sup> Allein entlang der drei Fugen, die sich zwischen den vier vertikal angeordneten Brettern des Bildträgers befinden, gibt es kleinere, retuschierte Farbverluste. Da eine dieser Fugen über die Stirn, den Nasenflügel, durch Mund und Kinn des Dargestellten verläuft, sind hier die gravierendsten Beeinträchtigungen zu verzeichnen, die indes nichts an der hervorragenden Erhaltung gerade der übrigen Gesichtspartien ändern.<sup>18</sup> Das heute zu den Hauptwerken der Frick Collection in New York zählende Gemälde läßt sich mit Sicherheit nur bis zum Jahre 1866 zurückverfolgen. Damals wurde es von dem Londoner Sammler Henry Huth auf der »First Special Exhibition of National Portraits« im South Kensington Museum in London gezeigt. Es blieb zunächst im Besitz der Huth-Familie, bis es 1912 von Henry Clay Frick erworben wurde. Die frühere Provenienz der Tafel ist nicht mit Sicherheit zu klären, wozu sowohl die große Zahl der erhaltenen als auch die der nur literarisch bekannten Kopien beiträgt.<sup>19</sup>

Mit Mores Bildnisauftrag verband sich für den gerade nach England gekommenen Künstler die Chance, sich nicht nur der Londoner Gelehrtenwelt, sondern auch der dortigen Hofgesellschaft nachdrücklich zu empfehlen, spielte der Dargestellte doch in beiden Kreisen eine bedeutende Rolle. Holbein meisterte diese Herausforderung unter Rückgriff auf zwei Werke, die er noch unmittelbar vor der Abreise in Basel geschaffen hatte: Während Bildausschnitt und Hintergrundgestaltung, vor allem aber das auf den Rot-Grün-Kontrast aufbauende Kolorit und die feinmalerische Brillanz in der Wiedergabe unterschiedlichster Materialien unmittelbar an die »Lais Corinthiaca« (Tafel 53) erinnern (hier indes



211 Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Thomas More, Windsor Castle, Royal Library

ins Monumentale gesteigert, ist der Dargestellte doch annähernd lebensgroß wiedergegeben),<sup>20</sup> findet die grandiose Sachlichkeit, mit der das Gesicht behandelt ist, ihre nächste Parallele in den Stifterbildnissen der »Darmstädter Madonna« (Tafel 61). Dabei wußte Holbein die Bildwirkung gegenüber den genannten Gemälden noch zu steigern, wie Stephanie Buck prägnant herausgearbeitet hat:

»Vom Reichtum des Porträtierten zeugt seine Kleidung, die schwere mit Zobel verbrämte schwarze Schaubе und die zwischen Rot und Schwarz changierenden Samtärmel. Doch besitzen die Stoffe über ihren konkret benennbaren materiellen Wert hinaus im Bild sinnlich überwältigende Pracht, ein Eindruck, der ausschließlich durch Holbeins Malerei hervorgerufen wird. Wichtigstes Mittel war dabei das Kolorit, das von dem mächtigen Komplementärkontrast von glühendem Rot und sattem Grün bestimmt wird und durch das beigemischte Schwarz einen feierlich-triumphalen, gleichzeitig jedoch düsteren Ton erhält. Die Farbe trug Holbein recht großflächig auf, eine Technik, die an die Arbeiten erinnert, welche unmittelbar nach der Frankreichreise entstanden. Gleichzeitig beschrieb der Künstler die Materialien jedoch genauer als in diesen Basler Werken. Sein künstlerisches Mittel war nicht wie bei den Altniederländern eine kleinteilige Detailschilderung, welche die Stoffe greifbar erscheinen läßt und sie damit als Teil der Welt des Betrachters ausweist; so kann der dargestellte rote Samt selbst bei natürlichem Lichteinfall nicht eine solche Leuchtkraft entfalten, wie Holbein es zeigt, und auch die



212 Hans Holbein d. J., Bildniszeichnung des Thomas More (perforiert), Windsor Castle, Royal Library

dunkel verschatteten, tiefen Vorhangfalten werden nicht bloß in ihrer dinglichen Realität geschildert. Vielmehr scheinen die Stoffe eine gesteigerte, über ihre bloße Materialität hinausweisende Qualität zu haben. Innerhalb des Bildnisses kommt der Farbe deshalb eine eigene Rhetorik zu: Sie interpretiert den Porträtierten, der seine Umwelt als Politiker und Gelehrter beeindruckte, und sie veranschaulicht seinen brillanten Geist und seine unermüdliche Schaffenskraft.<sup>21</sup>

Holbein griff nicht nur auf schon zuvor bewährte Gestaltungsstrategien für das ästhetische Erscheinungsbild des More-Porträts zurück (so sehr er diese hier auch noch zu steigern wußte), sondern variierte auch Herstellungsmethoden, die er bereits in Basel erprobt hatte. Dementsprechend bereitete er das gemalte Bildnis mit Zeichnungsstudien vor, die diesem im Maßstab 1:1 entsprechen und die anschließend auch für das Gruppenbild der More-Familie Verwendung fanden.<sup>22</sup>

Zwei Bildniszeichnungen Mores haben sich erhalten; sie befinden sich heute in der Royal Library in Windsor Castle und zeigen, wie bei Holbein üblich, nur die Büste des Dargestellten. Die eine ist in schwarzen und farbigen Kreiden, Aquarellfarbe und Bleistift auf Papier ausgeführt (Abb. 211), die andere kommt nur mit schwarzen und farbigen Kreiden aus, ist dabei aber zugleich in den Einzelangaben detaillierter. Dieses Blatt ist ferner den bildrelevanten Linienverläufen von Kontur und Binnenzeichnung folgend perforiert (Abb. 212).<sup>23</sup> Während die erste, eher summarische Zeichnung mit den im Vergleich zum Einzelbildnis jünger wirkenden Gesichtszügen sowie der Gestaltung von Baret und Kragen recht genau mit der in Basel erhaltenen Vorzeichnung des Familienbildes

(Abb. 5) übereinstimmt, weist die zweite, perforierte Zeichnung deutliche Übereinstimmungen mit dem New Yorker Bildnis auf. Dennoch weicht auch sie in verschiedenen Einzelheiten von diesem ab, wie etwa der Blick auf die jeweilige Position des Baretts zeigt. Daher ist das genaue Verhältnis der perforierten Bildniszeichnung zu dem New Yorker Gemälde lange umstritten geblieben.<sup>24</sup>

Als im Zusammenhang mit der Reinigung des More-Bildnisses im Jahre 1952 auch eine Röntgenaufnahme angefertigt wurde, schien die Frage geklärt. Denn wie Philip Grier meinte, beweise der Röntgenbefund eindeutig, daß Holbein die perforierte Windsor-Zeichnung seinem Gemälde in der Frick Collection unmittelbar zugrunde gelegt hat:

»The X-rays... reveal certain compositional changes which are of interest for the information they provide regarding Holbein's technique and working methods. Beneath the visible paint film lie the outlines of Holbein's first conception of the figure, which differs in many details from the final representation. The size and placement of the hat, the arrangement of the shirt at the neck, the expression of the mouth, and the treatment of the eyes all were changed by Holbein during the course of execution. When the X-ray of the panel was superimposed upon Windsor drawing No. 12268 [das perforierte Blatt (Abb. 213); JS], it was found that the drawing corresponded detail by detail with Holbein's first painted outlines of the head.«<sup>25</sup>

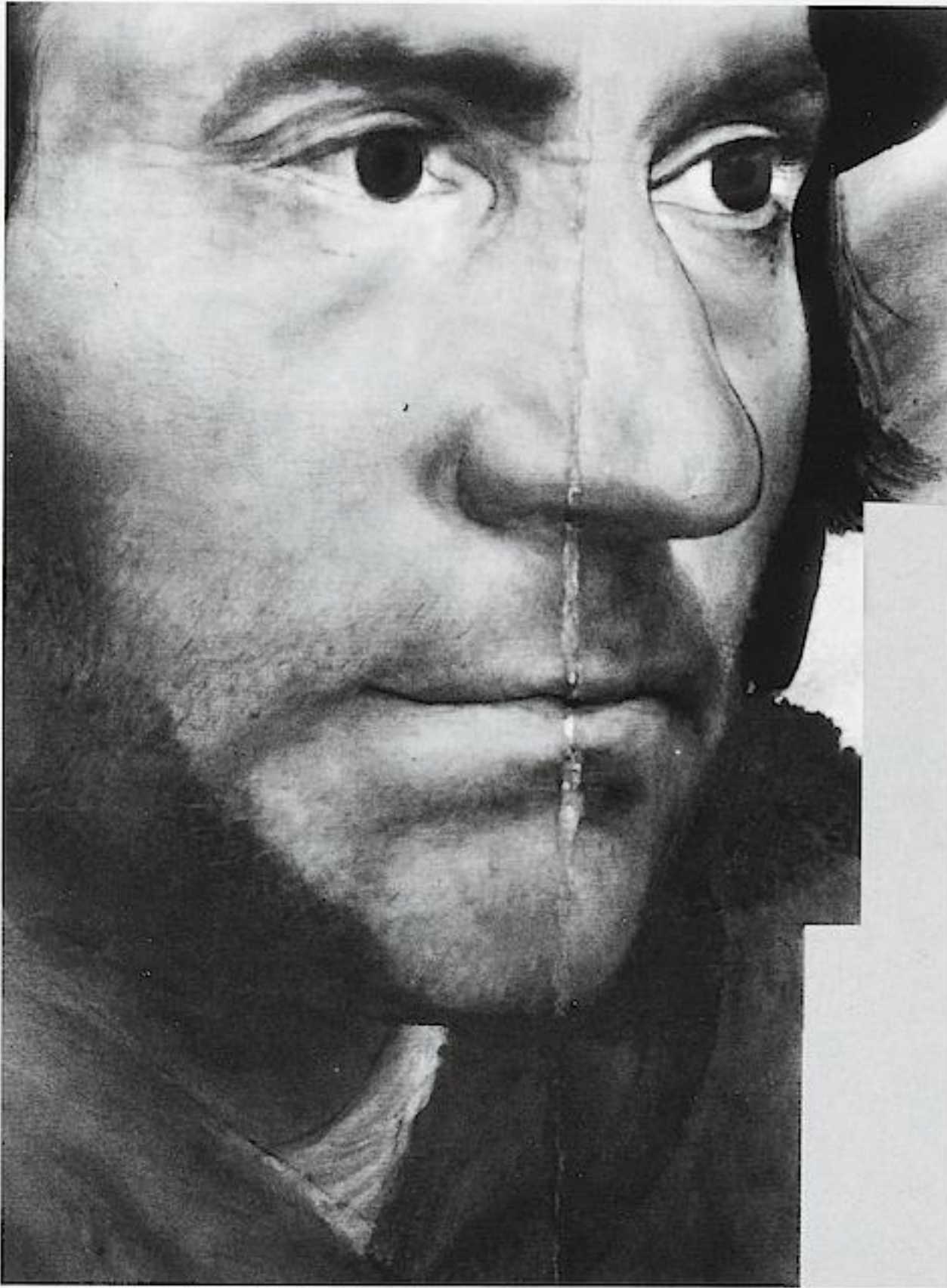
Doch die Verhältnisse liegen komplizierter, wie Maryan Ainsworth dank neuer, der Infrarot-Reflektographie (Abb. 214) verdankter Untersuchungsergebnisse zeigen konnte:

»The commission to paint a group portrait of Sir Thomas More and his family... was Holbein's most important work of this first English visit. In preparation, he made several independent studies of members of the More family. Though related to these sketches, the drawing of Sir Thomas More in Windsor (Parker 3) has been considered to be directly associated with the painting now in the Frick Collection. As the drawing is pricked for transfer, the discovery of pouncing in the areas of the face, neck and portions of the costume in the underdrawing of the Frick portrait came as no surprise... The dots have been gone over and connected here and there with brush or pen and black pigment... By placing a photostat of the drawing over the painting, it was possible to check the correlation of the pricked design with the contours of the painting. Though very close in size, the details of the two images do not match precisely, and the black dots of the pounced design on the panel do not exactly line up with those of the pricked design. The Windsor Castle drawing, therefore, cannot have been the cartoon for the Frick painting. However, the drawing and the cartoon for the painting might have derived from the same pattern – one which was reused for different purposes... Perhaps some evidence to support this idea is found by close examination of the Windsor Castle drawing. There is no remnant on the surface of the drawing of pouncing using a bag filled with charcoal dust. However, the pricked holes are blackened on the inside, suggesting that the needle pierced the drawing and, at the same time, a charcoal-coated sheet beneath it, pulling the black material back up through the holes made in the drawing as the needle was withdrawn.«<sup>26</sup>

Unter den erhaltenen Holbein-Einzelbildnissen ist das More-Bildnis das einzige, dessen Unterzeichnung mit Hilfe eines perforierten Kartons (wenn auch nicht unmittelbar der erhaltenen, durchnadelten Zeichnung in der Royal Collection) angefertigt worden ist. Holbein wandte bei Tafelbildern ansonsten durchwegs den Transfer mit Hilfe einer Art Kohlepapier an, wie wir erstmals bei der »Lais Corinthiaca« (Tafel 53,



213 Hans Holbein d.J., Bildnis des Thomas More, Röntgenaufnahme mit Überlagerung durch die perforierte Bildniszeichnung Mores in Windsor Castle



214 Hans Holbein d.J., Bildnis des Thomas More, Infrarot-Befund, New York, Frick Collection

Abb. 166) beobachten konnten.<sup>27</sup> Unter den erhaltenen Kartons findet sich indes ein zweites Beispiel für die Perforierung: das Karton-Fragment mit der annähernd lebensgroßen Darstellung Heinrichs VIII. für Whitehall Palace, heute in der National Portrait Gallery in London (Abb. 215). Dieses diente aber nicht für die mechanische Übertragung der Vorzeichnung eines Tafelbildes, sondern eines – bereits im Jahre 1698 untergegangenen – monumentalen Wandbildes.<sup>28</sup>

In welchem Umfang Holbein noch während der Farbausführung des More-Porträts an diesen Veränderungen vornahm, zeigt erneut der Röntgenbefund (Abb. 216). Die heutige rechte Hand ist ebenso wie der rechte Unterarm das Ergebnis einer größeren Korrektur. Beide waren in der ersten Farbanlage zunächst etwas weiter links sowie geringfügig tiefer platziert. Im Zuge der Ausführung des heutigen Oberflächenbildes wurden gleichzeitig an beiden Ärmeln die ursprünglichen, gerüshten Manschetten zugunsten der nunmehr sichtbaren schmalen weißen Stoffabschnitte des Hemdes übermalt. Mit der veränderten Stellung der Hände wurde schließlich auch die Ausrichtung des anfangs steiler gehaltenen Papiers zugunsten des jetzigen Zustands korrigiert. Ob die Entscheidung zur Aufgabe der aufwendigeren Manschetten des Hemdes auf den Wunsch des Auftraggebers zurückgeht (More war für seinen asketischen Lebensstil bekannt; gelegentlich trug er unter seinen offiziellen Gewändern ein härenes Bußkleid)<sup>29</sup> oder ob sie Holbeins künstlerischem Kalkül entsprang, neben dem Antlitz Mores nicht ein zweites, die Aufmerksamkeit des Betrachters über Gebühr beanspruchendes Bildzentrum zu schaffen, bleibe dahingestellt. Es ist in diesem Zusammenhang indes



215 Hans Holbein d.J., Heinrich VIII., Karton für das Wandbild in Whitehall Palace, London, National Portrait Gallery

nicht ohne Belang, daß More auch auf dem Gruppenbild (Abb. 5) mit den einfacheren Hemdärmeln dargestellt ist – hier verschwinden allerdings beide Hände in dem weiten linken Ärmel der Schube.

Hatte sich Holbein bei der Darstellung des Thomas More an der Bildanlage der nur kurz zuvor in Basel entstandenen »Lais Corinthiaca« orientiert, so sollte er auch bei dem gleichfalls im Jahre 1527 entstandenen Bildnis William Warhams auf ein Werk seiner früheren Baseler Schaffenszeit zurückgreifen. Doch während die Verwandtschaft zwischen dem More-Porträt und der Lais eine rein formale war, bezog sich, wie noch zu zeigen ist, das Warham-Bildnis in seiner Gestaltung auch inhaltlich auf seine Vorlage: das Erasmus-Bildnis »mit dem Renaissancepilaster« von 1523 (Tafel 35), das aller Wahrscheinlichkeit nach als Geschenk an Warham gegangen war und dem Holbein daher in Lambeth Palace, der Londoner Residenz der Erzbischöfe von Canterbury, wiederbegegnet sein dürfte.<sup>30</sup>



216 Hans Holbein d.J., Bildnis des Thomas More, Röntgenaufnahme, New York, Frick Collection

### Das Bildnis des William Warham im Louvre

William Warham (um 1450–1532), der Erzbischof von Canterbury und Primas der Kirche von England, erscheint auf seinem Porträt im Louvre als Halbfigur hinter einer steinernen Brüstung, ins Dreiviertelprofil nach links gewandt (*Tafel 67*).<sup>31</sup> Da sich unmittelbar hinter ihm ein mit einem kostbaren orientalischen Knüpfteppich<sup>32</sup> bedecktes Regal erhebt, dürfte er hinter der Brüstung eher stehen als knien. Warham blickt konzentriert nach links aus dem Bild heraus; beide Hände ruhen auf einem Goldbrokatkissen,<sup>33</sup> dessen Grund rötlich-bräunlich schimmert. Zu seiner Linken liegt ein geöffnetes Gebetbuch auf der Brüstung, so als habe er gerade darin gelesen oder als wolle er die Lektüre in Kürze aufnehmen. Es handelt sich offenbar um ein gedrucktes Stundenbuch; aufgeschlagen ist der Beginn der Heiligenfürbitten, denen ungewöhnlicherweise nicht die Bußpsalmen unmittelbar vorausgehen, sondern bei denen der letzte der Gradual-Psalmen, Psalm 133 (134), zwischengeschaltet ist.<sup>34</sup>

Warham ist seinem hohen kirchlichen Rang entsprechend gekleidet; er trägt über einem roten Untergewand ein weißes, mit braunem Pelz gefüt-

tertes und gesäumtes Chorhemd, dazu eine schwarze Stola. Auf's Haupt hat er ein enganliegendes schwarzes Barett gesetzt, dessen Seitenteile heruntergeklappt sind und unter dessen Rand graue Haare in die Stirn fallen. Das eindrucksvolle Gesicht des Erzbischofs ist von Altersspuren gezeichnet; tiefe Furchen haben sich in die faltige Haut um Mund, Kinn und Wange gegraben, auf denen sich der Anflug des grauen Bartes abzeichnet; Falten zerfurchen auch die Stirn und umgeben die vielleicht etwas müde wirkenden Augen. Die Insignien seines geistlichen Amtes hat Warham abgelegt bzw. abgestellt, so als habe er gerade ein Pontifikamt gefeiert und sei nun in die Sakristei oder sein Oratorium zurückgekehrt: Zu seiner Rechten lehnt ein prachtvolles goldenes Vortragekreuz an der mit einem grünen Brokatstoff verhüllten Rückwand, rechts steht über zwei Büchern auf dem Regal die bischöfliche Mitra.

Das Vortragekreuz erhebt sich über einem silberfarbenen Stab; der verbindende Nodus trägt das Motto Warhams: »AVXILIVM. MEVM. A. D[OMI]NO« (Meine Hilfe kommt von Gott). Die vier Enden des lateinischen Kreuzes sind selbst kreuzförmig erweitert. Hier befindet sich oben und unten je ein roter, seitlich je ein bläulicher Stein in einer stilisierten



217 Kopie nach Hans Holbein d. J., Bildnis des William Warham, London, Lambeth Palace

Blattfassung. Am Kreuzesfuß ist ein farbig emaillierter Schild angebracht, der das Wappen des Erzbischofs trägt: Im gespaltenen Schild heraldisch rechts auf blauem Grund vor einem goldenen Prozessionskreuz ein silbernes, goldgesäumtes und mit fünf schwarzen Kreuzen besetztes Pallium (Erzbistum Canterbury), heraldisch links ein goldener Balken auf Rot, darin oben ein nach heraldisch rechts gewandter silberner Ziegenkopf mit goldenem Bart und goldenem Horn, darin unten drei (2.1.) silberne Muscheln (Warham). Am goldenen Kreuz ist der gleichfalls goldene Kruzifixus im Viernageltypus und mit perspektivischem Scheibennimbus angebracht; oberhalb der Figur befindet sich der Kreuzestitulus »INRI«.<sup>35</sup>

Die auf dem Regal rechts abgestellte Mitra ist innen rot gefüttert, außen vollständig mit Perlen unterschiedlicher Größe bestickt; breite, goldgerahmte Zierborten fassen sie allseits ein, in den Binnenfeldern ist jeweils ein großer goldgefaßter und von Perlen umrandeter Edelstein angebracht, die Spitzen tragen jeweils ein kleines Goldkreuz. Rechts oberhalb von Warhams Kopf befindet sich nahe am oberen Bildrand ein mit rotem Siegellack befestigter Pergamentstreifen, der die Inschrift trägt: »Anno. Dm. M. DXXVII. Etatis sue lxx.«

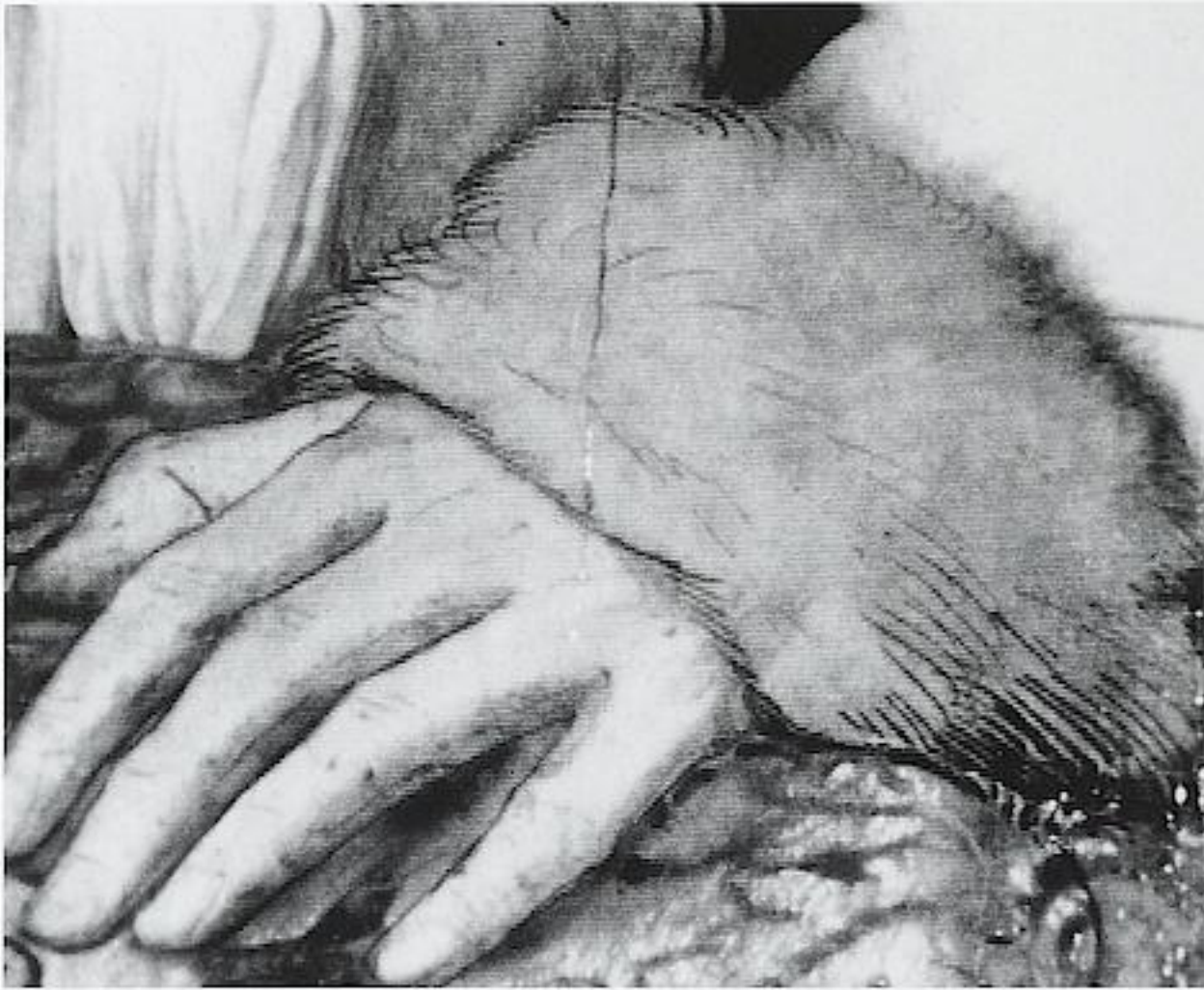
Als Holbein William Warham porträtierte, war dieser zwar als Erzbischof von Canterbury Primas der englischen Kirche und zugleich Kanzler der Universität Oxford,<sup>36</sup> doch den Zenith seiner öffentlichen Laufbahn hatte er schon längere Zeit überschritten. Der um 1450 geborene Warham war als Vertrauter Heinrichs VII. von England (1457–1509) seit dem Jahre 1504 in Personalunion Lordkanzler und Erzbischof von Canterbury gewesen. Auch in den ersten Jahren der Regierung des jungen

Heinrichs VIII., der seinem Vater 1509 auf dem Thron gefolgt war, blieb Warham dessen leitender Minister. Doch in dieser Rolle wurde er bereits 1515 von Thomas Wolsey (um 1475–1530) verdrängt, der ihn außerdem als Kardinal (seit 1515) und päpstlicher Legat (seit 1518) auch im kirchlichen Bereich übertrumpfte. Warham konzentrierte sich auf seine bischöflichen Aufgaben, zählte indes auch weiterhin zum politischen Beraterkreis des Königs. So war er just im Jahre 1528, als sein Bildnis entstand, mit der Frage der von Heinrich VIII. auf Grund der Kinderlosigkeit seiner Ehe gewünschten Scheidung von seiner ersten Frau, Katharina von Aragon, befaßt. Die königliche Heiratspolitik vermischte sich bekanntermaßen rasch und auf schier unauflösbare Weise mit der Kirchen- und Außenpolitik; die daraus erwachsenden Probleme führten zum Sturz bzw. Rücktritt der drei Nachfolger Warhams als Lordkanzler – Wolsey 1529, More 1532 und Cromwell 1540 –, wobei Wolsey durch seinen vorzeitigen natürlichen Tod weitergehender Verfolgung entging. Warham hatte nach Wolseys Tod die undankbare Aufgabe, den englischen Klerus zur Unterstützung der königlichen Kirchenpolitik zu bringen, so daß sich Heinrich – der päpstlichen Ablehnung ungeachtet – von Katharina von Aragon trennen konnte. Am 16. Mai 1532, einen Tag, nachdem die Bischofssynode unter Warhams Leitung den König als Oberhaupt der englischen Kirche anerkannt und damit die Autorität des Papstes zurückgewiesen hatte, trat Thomas More von seinem Amt als Lordkanzler zurück. Warham äußerte erst im Sommer des Jahres öffentlich Kritik an der Scheidung des Königspaares, jedoch blieb dies für ihn ohne Folgen, starb er doch bereits am 22. August 1532.

Ähnlich wie schon im Fall der »Darmstädter Madonna« und ihrer Dresdener Kopie, existiert auch für das Warham-Bildnis im Louvre ein Doppelgänger, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wenn nicht als das alleinige Originalbild Holbeins, so doch zumindest als dessen Erstfassung gegolten hat: das Warham-Bildnis in der Londoner Residenz der Erzbischöfe von Canterbury, Lambeth Palace (81,3 x 66 cm [Abb. 217]). Grundlage für dessen Bevorzugung gegenüber dem Gemälde im Louvre waren die Angaben, die einer der Nachfolger Warhams auf dem Bischofsstuhl in Canterbury, Matthew Parker, im Jahre 1572 publiziert hatte.<sup>37</sup> Wie Parker behauptete, hatte Holbein das Warham-Bildnis in zwei Fassungen ausgeführt. Die eine sei als Geschenk Warhams an Erasmus gegangen, die andere nach dem Tod Warhams in dessen Londoner Residenz, Lambeth Palace, verblieben. Tatsächlich befand sich im Nachlaß des Matthew Parker im Jahre 1575 neben einem Bildnis Warhams auch ein weiteres von Erasmus von Rotterdam; bei beiden wurde der ausführende Künstler jedoch nicht genannt.<sup>38</sup> Doch selbst die Identität des heute noch in Lambeth Palace befindlichen Porträts mit dem im Parker-Nachlaß 1575 bezeugten Bild ist nicht sicher, wurden doch sowohl das dort genannte Bildnis des Erzbischofs wie das des großen Humanisten während des Bürgerkriegs zwischen Karl I. von England und seinen Gegnern unter Cromwell gestohlen. Allein das Warham-Bildnis – doch nicht zwangsläufig das zuvor vorhandene – kehrte in der Regierungszeit von Erzbischof William Sancroft (1678–90) nach Lambeth Palace zurück.<sup>39</sup> So galt zahlreichen Autoren allein dieses Gemälde als das Holbeinsche Originalporträt;<sup>40</sup> wenn die Existenz der Bildnisfassung im Louvre neben der Lambeth Palace-Version überhaupt wahrgenommen wurde, wurde in dieser eine – eigenhändige – Wiederholung gesehen.<sup>41</sup> Zwar hatte es vereinzelt schon im 19. Jahrhundert Stimmen gegeben, die in dem Bildnis in der erzbischöflichen Residenz nur eine spätere Kopie von anderer Hand sehen wollten,<sup>42</sup> doch setzte sich diese Erkenntnis erst in den letzten dreißig Jahren allgemein durch.<sup>43</sup>



218 Hans Holbein d.J., Bildnis des William Warham, Infrarot-Befund, Paris, Musée du Louvre



219 Hans Holbein d.J., Bildnis des William Warham, Infrarot-Befund der linken Hand, Paris, Musée du Louvre

So vertrat Roy Strong unter Bezugnahme auf Parkers Angaben zu den mutmaßlichen zwei Versionen des Warham-Porträts die Auffassung, die für Erasmus von Rotterdam bestimmte Erstfassung Holbeins habe sich nicht erhalten. Bei der Version im Louvre handele es sich um das ehemals in Lambeth Palace befindliche Gemälde, das gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch die heute dort befindliche Kopie ausgetauscht worden sei. Diese sei als Ersatz für das mutmaßlich an den Holbein-Sammler Andries de Loo († 1590) verkaufte Holbein-Bild angefertigt worden.<sup>44</sup> Tatsächlich könnte sich das Louvre-Gemälde in de Loos Besitz befunden haben, denn Karel van Mander zufolge besaß dieser ein Warham-Bildnis, das anschließend an einen Londoner Sammler ging, der gegenüber vom Lord Treasurer »at the Tempel Bar« wohnte (teils als Sir Walter Cope [† 1614], teils als Adam Newton identifiziert).<sup>45</sup> Von diesem könnte das Gemälde wiederum von Thomas Howard, Earl of Arundel, erworben worden sein, in dessen Sammlung sich das heute in Paris verwahrte Bild nachweislich befunden hat.<sup>46</sup> Über die Sammlung des Everard Jabach gelangte es anschließend an den französischen König Ludwig XIV. und somit in den Louvre.<sup>47</sup>

Doch abgesehen von diesen Provenienz-Überlegungen erhärten auch die dendrochronologischen und gemäldetechnologischen Untersuchungsergebnisse, daß es sich bei dem Gemälde in Lambeth Palace um eine erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Kopie, bei dem Bild in Paris hingegen um ein eigenhändiges Holbein-Werk handelt. Während der dendrochronologische Befund eine Entstehung der Lambeth-Tafel um 1580–90 nahelegt,<sup>48</sup> konnte Susan Foister zeigen, daß auch die Unterzeichnung sich grundlegend von der an Holbein-Werken sonst zu beobachtenden unterscheidet:

»The Lambeth Palace version has a very detailed and mechanical kind of underdrawing, apparently in a fluid medium, using extensive hatching and going over every single wrinkle of the face... A pattern was clearly used, but not in the manner developed by Holbein himself, and in this connection it seems worth noting the existence of what appears to be a traced copy of Holbein's original drawing of Warham. The existence of such a drawing may... be compared to the pattern after Holbein's drawing of Bishop Fisher in the National Portrait Gallery, and strongly suggests that patterns of Holbein drawings may have been circulating in six-

teenth century England. Fisher and Warham were both eminent clerics, and there was a strong demand for portrait series of clerics, especially in the second half of the sixteenth century.«<sup>49</sup>

Demgegenüber fügt sich das Louvre-Gemälde nahtlos ins Œuvre unseres Malers. Der aus drei Brettern zusammengesetzte Bildträger (82,5 x 66 cm) besteht, wie bei den in England entstandenen Holbein-Gemälden üblich, aus baltischem Eichenholz. Der jüngste dendrochronologisch zu ermittelnde Kernholz-Jahring war auf das Jahr 1445 zu datieren, was ein – natürlich gänzlich hypothetisches – frühestmögliches Verwendungsdatum bei Annahme einer minimalen Lagerzeit des Holzes von nur zwei Jahren ab 1456 möglich macht. Holbein hat hier also entweder zufällig besonders lange abgelagertes Holz verwendet oder gar eine alte Tafel wiederverwendet, wofür es indes keine positiven Anhaltspunkte gibt.<sup>50</sup>

Auch die Unterzeichnung entspricht den Erwartungen, die sich mit einem eigenhändigen Werk des Malers verbinden. Der Infrarot-Befund zeigt im Gesicht des Dargestellten eine rein lineare Unterzeichnung, die die Augen, Nase und Mund ebenso fixiert wie die Falten um den Mund und auf der Stirn (Abb. 218). Sie wird von der Malerei ziemlich genau befolgt. Die Unterzeichnung der Hände und des Pelzes an den Manschetten ist demgegenüber rasch und frei skizziert – man betrachte etwa die Angaben für die Knöchel der Rechten – und in der Farbausführung partiell korrigiert (Abb. 219). Ähnlich wie bereits bei der »Lais Corinthiaca« beobachtet (und ähnlich wie bei der Mehrzahl der nachfolgend entstandenen Bildnisse), gibt es also markante Unterschiede in der Art der Unterzeichnung beim Kopf des Dargestellten einerseits und bei seiner Kleidung bzw. bei den Händen andererseits. Der Grund liegt auch hier in der mechanischen Übertragung der vorbereitenden Bildniszeichnung auf die grundrierte Tafel.<sup>51</sup> Diese in schwarzer und in farbigen Kreiden auf weißem Papier ausgeführte Zeichnung befindet sich heute in der Royal Library auf Windsor Castle (Abb. 220).<sup>52</sup> Da sie nur die Büste Warhams zeigt, mußte Holbein die übrigen Details seiner Unterzeichnung zwangsläufig freihändig auf der Tafel ergänzen.<sup>53</sup>

Bereits Elisabeth Foucart-Walter hat darauf hingewiesen, daß – ähnlich wie im Falle des Guildford-Bildnisses –<sup>54</sup> die Altersangabe auf dem Cartellino wohl nicht mit dem tatsächlichen Alter des Dargestellten übereinstimmt: Während erstere auf das Geburtsjahr 1457 schließen läßt, wird auf Grund der bekannten Vita Warhams angenommen, er sei bereits um 1450 geboren worden.<sup>55</sup> Wie Stephanie Buck erkannt hat, ist der Cartellino aber eine nachträgliche Hinzufügung von anderer Hand, die in malerischer Gestaltung wie Paläographie der Inschrift mit dem entsprechenden gemalten Zettel im Dresdener Doppelbildnis von Thomas und John Godsalue (Tafel 70) übereinstimmt.<sup>56</sup> Zwar erscheint keines der beiden Gemälde im Inventar der Sammlung des 1609 gestorbenen John Lord Lumley, der seine Gemälde systematisch mit derartigen Cartellini versehen ließ,<sup>57</sup> doch ist eine Lumley-Provenienz auch nicht auszuschließen.

Anders als das überdurchschnittlich gut erhaltene More-Bildnis ist das Warham-Porträt des Louvre nicht unbeschadet über die Zeiten gekommen. Vor allem an den Händen ist dies zu beobachten, denn obgleich Holbein den Händen seiner Auftraggeber generell weniger Aufmerksamkeit und gestalterische Sorgfalt widmete als ihren Gesichtern, fehlt Warhams Händen offenkundig jede feinere Modellierung mittels Lasuren. Die jetzige Inkarnatfarbe der Hände dürfte nicht viel mehr als deren Untermauerung sein. Vergleicht man weiterhin Warhams Gesicht mit dem von More, Guildford, Godsalue oder Kratzer, so fällt die offene Pinsel-





220 Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des William Warham, Windsor Castle, Royal Library

*In Basel »frieren die Künste«. Holbeins erster Aufenthalt in England* 285

struktur auf, die gleichfalls auf den Verlust abschließender Lasurschichten hindeuten dürfte. Dem etwas fleischigen Greisengesicht tut dies in der Wirkung nur bedingt Abbruch – die zustandsbedingte »malerische« Farbwirkung kann vom Betrachter als bewußte Gestaltungsabsicht aufgefaßt werden.

Es war Paul Ganz, der erstmals hervorhob, daß »... das Bildnis des Erzbischofs Warham... in der Anlage und besonders in der Haltung der Hände an das Bildnis von 1523, heute in Longford Castle« (Tafel 35), erinnert.<sup>58</sup> Auch Heinrich Alfred Schmid betonte die Ähnlichkeiten in Haltung und Größe mit diesem Erasmus-Bildnis, das »... aber nicht als eigentliches Gegenstück« zu diesem gedacht gewesen sei.<sup>59</sup> Dennoch gilt das Warham-Porträt spätestens seit Arthur Chamberlain als Gegengeschenk für das Erasmus-Bildnis von 1523.<sup>60</sup> Stephanie Buck fiel jüngst auf, daß das Warham-Bildnis dem des Erasmus zwar eng folgt, daß aber das geöffnete Buch mit der Heiligenlitanei dem Bischof, nicht aber dem Betrachter zugewandt ist: »Obwohl Holbein das Bild also analog zum Erasmus-Porträt aufgebaut hat, ist dessen auf den Betrachter gerichtete Wirkung stark zurückgenommen.«<sup>61</sup> Das trifft in formaler Hinsicht fraglos zu, doch bei näherer Betrachtung wird deutlich, daß sich das Warham zugewandte Buch dennoch auf elementare Weise auf den mutmaßlichen Empfänger des Bildes, zugleich aber allgemein auf den Betrachter bezieht: Der Erzbischof von Canterbury, umgeben von den Insignien seines geistlichen Amtes, hat das Stundenbuch nicht an irgendeiner beliebigen Stelle aufgeschlagen. Die Heiligenfürbitte ist vielmehr Teil jeder Meßfeier, darüber hinaus zugleich aufs engste mit der Totenfürbitte und dem Totengedächtnis verbunden. Insofern nimmt auch das dem Geistlichen zugewandte Stundenbuch unmittelbar Bezug auf jenen Bildniszweck, den Erasmus William Warham mitteilte, als er ihm 1524 sein Bildnis zugesandt hatte: »...damit du irgend etwas von Erasmus besitzt, wenn Gott mich von hier abberufen hat.«<sup>62</sup> Warham scheint sich also bei Erasmus für dieses Geschenk dadurch zu bedanken, daß er seiner in der Messe bzw. bei der Lektüre des Stundenbuches zu gedenken verspricht, wenn jener gestorben sein wird.<sup>63</sup>

### Das Bildnis-Diptychon des Sir Henry und der Lady Guildford (Windsor Castle/Saint Louis)

Wohl in der zweiten Jahreshälfte 1527 entstand das Doppelbildnis des königlichen Schatzmeisters Sir Henry Guildford (um 1478/89–1532)<sup>64</sup> und seiner zweiten Frau, Mary Wotton, Lady Guildford. In seiner Eigenschaft als Vorsteher des königlichen Haushalts war Guildford für die Ausrichtung der Festlichkeiten rund um die Unterzeichnung des Friedensvertrages zwischen England und Frankreich verantwortlich, die im Mai 1527 in Greenwich veranstaltet wurden. Einer der bei der Dekoration der Festarchitektur beschäftigten Künstler scheint Hans Holbein gewesen zu sein, auch wenn er in den Rechnungsunterlagen durchwegs nur als »Master Hans« bezeichnet wird. Holbein porträtierte im Jahr darauf auch Nikolaus Kratzer, der als königlicher Hofastronom an den Planungen des Festdekors für Greenwich gleichfalls aktiven Anteil genommen hatte.<sup>65</sup> Kurz vor den Feierlichkeiten in Greenwich war Guildford am 24. April 1527 in den Hosenbandorden aufgenommen worden, was ihn als Mitglied des engsten Kreises um Heinrich VIII. ausweist. Es spricht einiges dafür, in diesem Ereignis auch den Anlaß für die Auftragserteilung des Doppelporträts zu sehen. Die beiden Guildford-Porträts bildeten ehemals ein Diptychon, doch werden die Flügel heute an unter-

schiedlichen Orten aufbewahrt. Die wohl allseits leicht beschnittene linke Tafel mit Sir Henry (82,9 x 66,6 cm) befindet sich in der Royal Collection auf Windsor Castle,<sup>66</sup> die Tafel mit Mary Wotton, der zweiten Lady Guildford (87 x 70,5 cm), im Saint Louis Art Museum in Saint Louis.<sup>67</sup>

Sir Henry erscheint auf dem linken Flügel in etwas größerem Ausschnitt als beim Halbfigurenbild üblich (Tafel 68). Er ist leicht ins Dreiviertelprofil nach rechts gedreht und blickt zu seiner Frau. Der bullige Mann hat seine Arme angewinkelt. Die Rechte, die zugleich einen weißen Stab, die Insignie seines Amtes, umfaßt, ist in die Seite gestützt. Fast wirkt es, als sei einer der Finger unter den doppelten Flechtgürtel geschoben, wie dies beim Daumen der Linken auch tatsächlich der Fall ist. Guildford trägt eine seiner hohen Hofposition angemessene Kleidung: Das nur am Kragen sichtbare weiße Hemd verschwindet ansonsten zur Gänze unter einem kostbaren Rock aus Goldbrokatstoff, dessen stilisiertes Blüten- und Rankenmuster durch eine lineare schwärzliche Binnenzeichnung, vor allem aber durch die raffinierte Wiedergabe der unterschiedlichen Webstrukturen des Goldstoffs bestimmt wird. Die Brustpartie des Rocks ist V-förmig von schwarzem Stoff eingefasst, über den Hüften ist er ausgestellt; hier wechseln, streifenförmig angeordnet, schwarze und goldbrokatene Stoffe einander ab. Guildford trägt über dem Rock eine schwarze, mit braunem Pelz verbrämte und mit einem breiten Pelzkragen versehene Schube mit geschlitzten Ärmeln, durch deren seitliche Öffnungen er die Arme gesteckt hat. Goldene Zieranhänger schmücken die Endstücke der Schlaufen, mit denen die Ärmelöffnungen teilweise geschlossen sind. In etwas kleinerer Form finden wir sie auch am schwarzen Baret wieder, das sich Guildford mit nach oben geschlagenen, auf der Barettoberseite zusammengeknoteten Ohrenklappen auf die dichten, dunkelbraunen Haare gesetzt hat. Über der Stirn ziert das Baret eine Agraffe, die eine Uhr, einen Zirkel und eine Reihe weiterer Meßwerkzeuge zeigt und die dem »Typus Geometriae« folgen, der auch bei Dürers Meisterstich der »Melencolia I« von 1514 auftaucht.<sup>68</sup>

Als weiteren Schmuck trägt Guildford eine doppelte Goldkette um den Hals, die im Ausschnitt seines Rocks verschwindet, und einen Goldring mit dunkelfarbenem Stein am Zeigefinger der Linken. Am meisten fällt indes die prächtige Ordenskette des Hosenbandordens mit anhängendem Emblem, dem den Drachen tötenden Heiligen Georg zu Pferde, ins Auge, die sich der Schatzmeister um die Schultern gelegt hat. Sie ist offenbar in Goldemail gearbeitet; so ist nicht nur das Gesicht des Heiligen rosafarben, sondern auch die Tudorrosen der Ordenskette rot, die Hosenbänder schwarz mit der goldenen Inschrift »HONY. SOYT. QVI. MAL. Y. PENSE.« (Ein Schelm, wer Übles dabei denkt) emailliert.

Guildford erscheint vor unifarbenem blauem Hintergrund, der von den Ranken eines kompositen Gewächses, halb Weinstock, halb Feigenbusch, belebt wird, der sich anscheinend direkt hinter dem Dargestellten erhebt.<sup>69</sup> Über seinem Haupt spannt sich eine metallene Vorhangstange, deren Auflager nur am rechten Bildrand mit einem durch die Beschneidung der Tafel allerdings fast gänzlich verlorenen Gebälkvorsprung sichtbar wird. An gelblichen Metallringen hängt ein flaschengrüner Vorhang herab, der indes am rechten Bildrand zusammengeschoben ist. Das von links oben hereinfliegende Licht verschattet in auffälliger Weise die dem Betrachter abgewandte Gesichtshälfte; es läßt zugleich den mit reichlich Muschelgold gemalten Goldbrokat des Rocks und die goldenen Schmuckstücke aufleuchten. In der linken oberen Bildecke ist in illusionistischer Weise ein Pergamentstreifen gemalt, als sei er mit zwei Tupfen roten Siegelacks auf der Bildoberfläche befestigt. Er trägt die Inschrift: »Anno. D: MCCCCXXVII./Etatis suæ. xl ix :«

Auf dem rechten Flügel steht, bis zur Taille sichtbar, die Gattin des königlichen Schatzmeisters (*Tafel 69*). Ihr Körper ist fast ins Dreiviertelprofil nach links gewandt, der Kopf hingegen auf den Betrachter orientiert, der aufmerksame Blick auf diesen gerichtet. Mit beiden Händen hält sie ein grün eingebundenes Buch mit silbernen Schließen und einem Lesezeichen mit mehreren Seidenfäden, außerdem eine Gebetsschnur mit roten Perlen. An der Oberkante des Schnitts ist das Gebetbuch in schwarzen Großbuchstaben beschriftet: »VITA. CHRISTI.«. Lady Guildford trägt über einem weißen Hemd ein weit dekolletiertes, schwarzes Kleid mit halblangen Ärmeln, denen goldbrokatene Unterärmel angesetzt sind. Diese sind nicht nur in breiten Bahnen abgesteppt, sondern zusätzlich am unteren Rand geschlitzt, so daß der weiße, leicht plissierte Hemdstoff hier dekorativ herausbauscht. Er tritt auch als breite Manschette an den Handgelenken hervor. Der eckig geschnittene Ausschnitt des Kleides ist am Saum mit goldener Zierstickerei dekoriert. Schalartig wird ein schmales weißes Stoffband über der dem Betrachter zugewandten Schulter erkennbar, das jedoch hinter dem Oberarm verschwindet. Das Haupt bedeckt eine komplexe, mehrschichtig aufgebaute Haube: Die Haare selbst sind von einem mittelbraun-schwarz gestreiften Tuch vollständig verhüllt. Hierüber liegt eine weiße, seitlich leicht ausgestellte Stoffbahn, deren Vorderkante von einem perlbesetzten, goldenen Stoffstreifen gesäumt ist. Als äußere Schicht folgt sodann ein Stoffband, das aus schwarzen, hellbraunen und goldbrokatenen Abschnitten geflochten ist und dessen Enden seitlich hochgesteckt sind. Hieran wiederum ist am Hinterkopf eine weite, sackartige Stoffhaube angeheftet, die rückseitig bis weit über die Schultern herabfällt.

Die Dargestellte trägt reichen Schmuck – am auffälligsten sind zweifellos die sechs Goldketten, die quer über Brust und Schultern gespannt sind. Eine weitere, dünne Goldkette ist zweifach um den Hals gelegt. An dem kürzeren Abschnitt der Kette hängt ein goldener Anhänger mit fünf kreuzförmig angeordneten blauen Steinen und drei angehängten Perlen, der längere Abschnitt verschwindet im Hemdausschnitt. An den Fingern der Linken stecken vier Goldringe mit Steinbesatz. In den Ausschnitt ihres Kleides hat sie ein Rosmarinzweiglein gesteckt.<sup>70</sup>

Lady Guildford steht vor einer niedrigen grauverputzten Mauer, hinter der sich, wie bei dem Gegenstück mit ihrem Gatten, das Mischgewächs vor einheitlich blauem Hintergrund erhebt. Am linken Bildrand befindet sich eine kompositierte Pfeilerstellung mit mächtig auskragendem Gebälk, auf dem auch hier eine Vorhangstange aufliegt, ohne daß diese jedoch einen Vorhang hält. Dem zweifach gestuften Pfeiler, der aus grauem Stein besteht (nur die Frieszone des Gebälks zeigt ein porphyrfarbenes Material), ist vorn eine Säule aus hellrötlichem Stein vorgelagert, dessen Schaft eine antikische Grotteske in Flachrelief ziert. Das darauf sitzende sandfarbene Kompositkapitell wird durch einen einfachen Palmettenkranz und ionische Voluten geschmückt; auf der Stirnseite erscheint oberhalb der Palmetten ein Frauenkopf mit geöffnetem Mund, der an den langen Haaren am Ausgangspunkt der Voluten aufgehängt zu sein scheint und an ein Medusenhaupt erinnert. An der Frontseite des Gesimses, welches das Kapitell überragt, findet sich wie in den Stein gehauen die Inschrift »ANNO. M D. XXVII. ÆTATIS. SUÆ. XXVII.«. Die Lichtregie des rechten Flügels weicht von der des Gegenflügels ab: Kam dort das Bildlicht von links oben, so fällt es hier nun von rechts oben auf die Dargestellte.

Auch wenn die beiden Porträts im Bildtypus des Diptychons daher kommen, haben sie endgültig alle Reminiszenzen an eine religiöse Darstellung abgestreift. Dies wird nicht zuletzt im Vergleich mit dem 1516 entstandenen Meyer-Kannengießer-Doppelbildnis (*Tafel 21–22*) er-

kennbar, wo Haltung und Gestik zumindest von ferne noch an ältere Gestaltungstraditionen erinnerten.<sup>71</sup> Guildfords Haltung mit den in die Hüfte gestützten Armen drückt primär Energie und Durchsetzungsfähigkeit aus (nicht umsonst sollte sich Heinrich VIII. zehn Jahre später von Holbein für das Wandbild in Whitehall Palace in genau dieser Pose darstellen lassen [*Abb. 215*]),<sup>72</sup> und die Erscheinung seiner Frau ist gleichfalls so höfisch, daß die Gebetsschnur, vor allem aber das Gebetbuch in ihren Händen bis vor kurzem meist geflissentlich übersehen worden sind. Als Mitglieder der Hofgesellschaft sind die beiden natürlich auch durch ihre kostbare Tracht und den reichen Schmuck, Sir Henry zusätzlich durch den exklusiven Hosenbandorden, gekennzeichnet.<sup>73</sup>

Die prächtige antikisierende Pfeileranlage rhythmisiert die Darstellung und erinnert in ihrer Positionierung am linken Rand des rechten Flügels an das Erasmus-Bildnis »mit dem Renaissancepilaster« von 1523 (*Tafel 35*).<sup>74</sup> Dort taucht auch bereits das Motiv des Vorhangs auf, allerdings mit tatsächlich verhüllender Funktion, verdeckt er doch wenigstens teilweise das Bord mit den Büchern, an denen Holbein seine Signatur angebracht hat. Es fragt sich also, ob Guildford das wohl für Warham bestimmte Erasmus-Bildnis gekannt und in Verabredung mit dem Künstler zum Ausgangspunkt der Gestaltung auch seines Doppelbildnisses hat machen lassen.<sup>75</sup> Aus dem Kontext von Holbeins früheren, Baseler Bildern übernommen ist ferner die Ranke, die die Bildhintergründe belebt. Ob sie allerdings – wie im Falle der Baseler Abendmahlstafel (*Tafel 57*) oder der »Darmstädter Madonna« (*Tafel 61*) – eine konkrete Bedeutung vermitteln sollte, erscheint sehr fraglich. Es dürfte sich vielmehr um ein versatzstückhaft benutztes Gestaltungselement handeln, taucht es doch in den Bildhintergründen verschiedener Holbein-Bildnisse wieder auf (*Tafel 72*).<sup>76</sup>

Bedingt durch die Zufälle der Überlieferungsgeschichte (das Bildnis des Henry Guildford befindet sich seit den 1730er Jahren in der Royal Collection, das der Lady Guildford tauchte erst in den 1930er Jahren wieder in England auf, wurde aber unmittelbar anschließend nach Amerika verkauft)<sup>77</sup> sind die beiden Gemälde bis in die allerjüngste Vergangenheit nie gemeinsam zu sehen gewesen.<sup>78</sup> Dieser Umstand dürfte erklären, weshalb schon Paul Ganz die Darstellungen folgendermaßen charakterisierte: »Sie war klein, ihr Mann dagegen ein Riese, was Holbein auf dem Doppelbildnis durch Zufügung der Säule auszugleichen suchte.«<sup>79</sup> Noch John Rowlands hielt die Gestaltungsweise der beiden Guildford-Bildnisse für »...thoroughly appropriate to the character and ambitions of the sitters... In these two portraits... Holbein has applied his skill of subtly flattering the features of the sitters, which he had exercised a little in his More portrait. Guildford no longer looks quite as self-indulgent as he does in the preliminary drawing. Not even Holbein, however, can balance the bulk of Guildford's body against the richly clad but dumpy figure of his lady, and the ornamental columns emphasize rather than lessen this. He is more successful in establishing their presence in a unified space by means of the branches and the curtain-rail against a blue background that straddle both panels.«<sup>80</sup>

Erst Johann Eckart von Borries wies in seiner Besprechung von Rowlands Holbein-Monographie auf den banalen, aber bei dem Vergleich von gleich großen Abbildungen folgenreichen Umstand hin, daß durch eine nachträglich vorgenommene Beschneidung das Porträt von Sir Henry »... heute um etwa 5 % kleiner als das seiner Frau (ist), was bei den Abbildungen immer noch eine Höhendifferenz von etwa 1,25 cm ausmachte; deren Berücksichtigung würde den sehr störenden Größenunterschied der Dargestellten korrigieren.«<sup>81</sup>

Doch nicht nur aus der vermeintlich gleichen Abmessung beider Bilder wurden irreführende Schlüsse gezogen, auch der auffällige Unterschied zwischen der Vorzeichnung des Porträts der Lady Guildford und dem ausgeführten Gemälde in Saint Louis, schließlich auch dessen verkannter Erhaltungszustand, gaben Anlaß zu erstaunlichen Ausdeutungen.

Die im Baseler Kupferstichkabinett aufbewahrte Vorzeichnung ist in schwarzer und in farbigen Kreiden ausgeführt. Anders als das Gemälde zeigt sie Lady Guildford fast frontal dem Betrachter zugewandt, doch mit leicht nach links gedrehtem Kopf (Abb. 221).<sup>82</sup> Freundlich lächelnd blickt sie nach links aus dem Bild heraus – mutmaßlich zu ihrem Gatten. Kopfputz und Kleidung stimmen mit dem ausgeführten Gemälde in Saint Louis überein, doch sind beide nur summarisch angedeutet. Gerade dadurch gewinnt die detaillierter durchgearbeitete Physiognomie mit dem ungemein offen wirkenden Blick und dem lächelnden Mund an Intensität. Vergleicht man nun die Vorzeichnung mit dem ausgeführten Bild, so wirkt letzteres fraglos weniger lebendig. Wie Jürg Meyer zur Capellen beobachtete, zeigt das Gemälde »... eine Frau von energischem Äusseren, mit deutlicher Neigung zur Korpulenz. Die Vorzeichnung dagegen... erscheint – abgesehen von gewissen Veränderungen in der Haltung – frischer und spontaner, das Lächeln der Frau fast liebenswürdig. Im Gegenüber wird erkennbar, daß das Gemälde in der individuellen Charakterisierung der Zeichnung keinesfalls nachsteht, ja in mancher Hinsicht an Schärfe gewinnt: das Lächeln scheint nun zu erstarren, und das ein wenig Aufgedunsene des Gesichts tritt deutlicher in Erscheinung.«<sup>83</sup>

Helen Langdons Urteil über das Frauenbildnis fiel demgegenüber deutlich schärfer aus: »In comparison with the More family portraits, there is a stark flatness in the modelling of the plump sitter, whose figure is less comfortably integrated with the background. There is less interest in the texture of material (especially in the head dress), and awkward elements such as the grotesque head on the pillar seem to parody Lady Guildford herself. Holbein resorts to architectural as well as natural forms to rein in the composition, but despite the iron stanchion at the back and the receding perspectival column and pillars, ambiguities in space are unresolved at the far left and bottom right. Only the depiction of the sitter's arms and hands seems to have engaged the artist's full attention and powers.«<sup>84</sup>

In dem auch von Langdon hervorgehobenen Gegensatz zwischen dem lebendigen »Medusenhaupt« am Pfeilerkapitell und dem starren Antlitz der Lady Guildford wollten nun Oskar Bätschmann und Pascal Griener eine bewußte »... Reflexion über die Magie des Bildnisses« sehen. Es handle sich bei dem Kontrast der beiden Köpfe um eine »pointierte *Concetto*-Wirkung«: Lächle die Dargestellte in Holbeins Vorstudie noch hinreißend, so »... hat sie (im Gemälde) dann einen gänzlich anderen Ausdruck, und ihre fahle Maskenhaftigkeit steht in auffallendem Gegensatz zum dunkleren, lebendigeren Antlitz ihres Mannes... Die Blässe ihrer Züge korrespondiert mit dem gemeißelten Säulenkapitell am linken Rand des Bildes. Hier dominiert die *Persona* über das Individuum. Holbeins *Concetto* erkennt man im Kapitell der Säule, das ein schreckerstarrtes Frauenantlitz zeigt. Es könnte auf Leon Battista Alberti zurückgehen, der Medusenhäupter als Dekor für Pilaster empfiehlt... Die Figur im Kapitell ist gewiß ein Opfer der Medusa, versteinert im Augenblick, da es fliehen wollte... Holbein formuliert die magische Macht des Künstlers, der die Natur nicht nur imitiert, sondern durch seinen Blick einfängt und versteinert. Das Porträt seinerseits ist dann hypnotisch genug, um uns starr und gefesselt vor ihm stehen zu lassen.«<sup>85</sup>

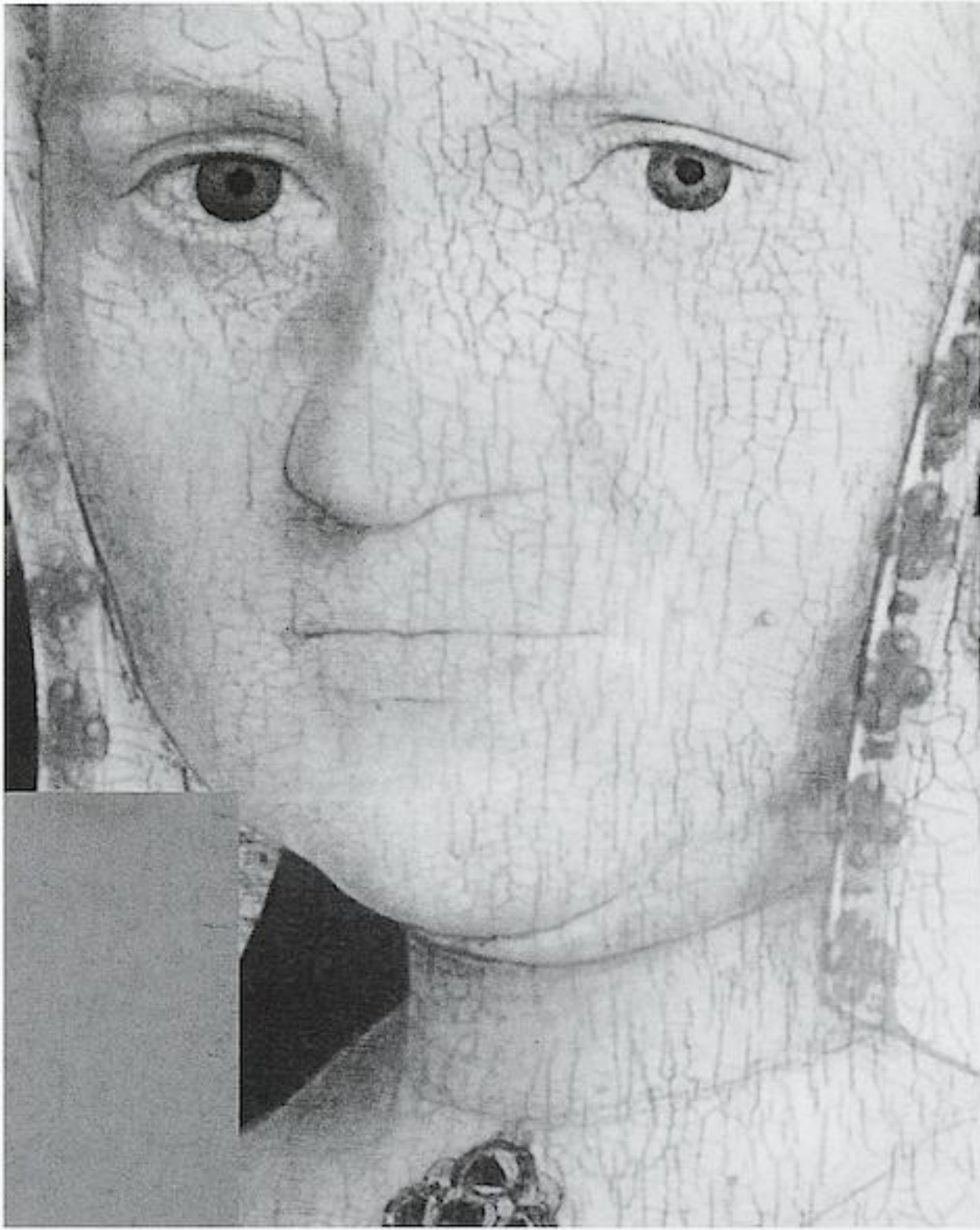
Auch Stephanie Buck sah in der Architekturskulptur einen konkreten Bezug zur Dargestellten: »Einem Maler, der ein antikisierendes Architekturglied mit einer Vorhangstange kombiniert, muß unterstellt werden, daß er auch die provokante Konfrontation des Medusenhauptes mit dem Kopf der Porträtierten nicht zufällig wählte. Der Bezug wird zudem dadurch unterstrichen, daß die Inschrift..., die das Alter der Porträtierten angibt, auf dem Architrav direkt über dem Kapitell verläuft... Eigentlich nobilitiert die groß ins Bild gebrachte Säule die Figur in einer Weise, wie es nur von italienischen Renaissanceporträts aus dem 16. Jahrhundert bekannt ist. Das wird der Auftraggeber gewünscht haben. Im zunächst unauffälligen Detail wird dies aber untergraben, denn dadurch interpretiert Holbein die Porträtierte als unbewegliche, erstarrte Figur. Ihr zwischen den festen Haubenseiten eingeschlossenes Gesicht mit dem harschen Blick verdeutlicht das; die weich modellierte, flüssig gezeichnete Skulptur erscheint dagegen belebt, so daß der Betrachter an den Realitätsgraden der beiden Gesichter zu zweifeln beginnt. Die Auffassung der Porträtierten im Gemälde steht im Gegensatz zur persönlicheren und frischeren Formulierung von Holbeins Basler Studie, die dem Tafelbild zugrunde liegt... Wahrscheinlich bestand der Auftraggeber auf einer repräsentativeren, weniger privaten Darstellung im Gemälde. Dem Wunsch entsprach Holbein in einer Weise, die die Guildfords beeindrucken und überzeugen mußte, wobei der den Auftrag wie erläutert subtil kommentierte.«<sup>86</sup>

So plausibel diese Deutungsvorschläge zunächst auch wirken –<sup>87</sup> sie haben einen entscheidenden Schwachpunkt: Die starre, ja unbelebte Wirkung des Gesichts der Lady Guildford in Saint Louis, die nicht nur neben dem gemalten »Medusenhaupt«, sondern auch im Vergleich zur Vorzeichnung in Basel so überdeutlich hervortritt, entspringt nicht etwa dem künstlerischen Kalkül unseres Malers, sondern ist das schlichte, aber folgenreiche Ergebnis einer frühen, allzu scharfen, partiellen Reinigung des Gemäldes.<sup>88</sup> Dabei hat man offenbar vergilbte Firnissschichten über Gesicht und Dekolleté zu entfernen versucht, dabei aber auch die feinen, abschließenden Lasuren mit weggenommen, die dem Gesicht eine ähnliche Modellierung verliehen haben müssen, wie sie kennzeichnenderweise auch heute noch an der linken Hand von Lady Guildford zu beobachten ist – oder, in sehr vergleichbarer Form, bei der »Lais Corinthiaca« (Tafel 53) und der »Darmstädter Madonna« von 1526 (Tafel 61) oder dem More-Porträt von 1527 (Tafel 66), die sich allesamt in überdurchschnittlich gutem Erhaltungszustand präsentieren. Der Verlust der abschließenden Modellierung läßt das Gesicht nun flach und unbelebt erscheinen, und diese Wirkung wird durch die Haube noch gesteigert, deren geometrische Musterung sie fest in der Bildfläche verankert.

Der im Vergleich zur Baseler Vorzeichnung ernstere Gesichtsausdruck von Lady Guildford im Gemälde in Saint Louis ist hier übrigens überaus angemessen, ohne daß man dabei auf das »Concetto« einer bewußten Gegenüberstellung von lebloser Lady und belebtem »Medusenhaupt« rekurrieren müßte. Während die Zeichnung sie wie in einem »Schnappschuß« in einer sehr privaten Situation der Zuwendung zu ihrem Ehemann zeigt, präsentiert sie das Gemälde nach den Erfordernissen der Hofgesellschaft, die die Darstellung privater Intimität offenkundig nicht vorsieht. Statt dessen wird Lady Guildford als eine Ehefrau von Stand gezeigt, die den religiösen Forderungen ihrer Zeit entspricht. Zwar erinnert in ihrer Haltung nichts mehr an ein Stifterbildnis, doch ist das unscheinbar wirkende Buch, das sie in Händen hält, durch seine Beschriftung auf dem Schnitt der Oberkante identifizierbar: Lady Guildford liest in der »Vita Christi« – mutmaßlich im Werk des Ludolf von



221 Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung der Mary Wotton, Lady Guildford, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



222 Hans Holbein d.J., Bildnis der Mary Wotton, Lady Guildford, Infrarot-Befund, Kopf, Saint Louis, Saint Louis Art Museum

Sachsen –, um sich meditativ mit der Nachfolge Christi zu beschäftigen.<sup>89</sup> Ihren Gesichtsausdruck dürfte dies hinreichend erklären.

Das Gemälde in Saint Louis hat bei der Entdeckung der besonderen Arbeitsweise, die Hans Holbein als Bildnismaler seit Mitte der 1520er Jahre pflegte, eine besondere Rolle gespielt.<sup>90</sup> Maryan Ainsworth und Molly Faries konnten im Jahre 1986 an diesem Werk erstmals aufzeigen, daß der Künstler die Bildniszeichnung auf mechanischem Wege auf die



223 Hans Holbein d.J., Bildnis der Mary Wotton, Lady Guildford, Infrarot-Befund, Kapitell, Saint Louis, Saint Louis Art Museum

grundierte Tafel übertragen hatte. Wie die Blindritzungen auf der Baseler Zeichnung, die präzise mit den schematisch wirkenden Linien der Unterzeichnung des Kopfes des Gemäldes in Saint Louis übereinstimmen, bezeugen, veränderte Holbein dabei lediglich die Augenstellung und die Gestaltung des Mundes. Zwar ist die Unterzeichnung nur an der Säule sowie an Kopf und Nackenlinie der Figur zu fassen, dennoch wird aber deutlich, daß zwar die Gesichtszüge mechanisch übertragen worden sind (Abb. 222),<sup>91</sup> nicht jedoch die architektonischen Details (Abb. 223): »The preliminary design on the panel is most clearly recognized in the exquisitely refined drawing for the architectural elements of the setting. Though there may have been preparatory studies or a sketchbook including a repertoire of these Italianate forms, the underdrawing appears spontaneous and freely handed... Clearly evident in the rendering of these architectural embellishments are Holbein's practiced hand and a method which matched the drawing tool to the handling of each discrete area of concentration. For the foliate forms and volutes of the capital, he made the underdrawing in brush and ink. The finer work of the medusa head on the capital as well as the grotesque on the column was sketched in pen. The pale, thin lines of medusa's head are almost indecipherable in the infrared reflectogram assembly... but were better »seen« by infrared photography and microscope... Holbein altered his original intentions in the paint layers alone without redrawing where the upper foliate form in the capital was cut by several circular bands and by the medusa head suspended from the volutes.«<sup>92</sup>

Ist die Baseler Bildniszeichnung also mechanisch auf die heute in Saint Louis befindliche Tafel übertragen worden, so liegen die Verhältnisse bei der in der Royal Library auf Windsor Castle befindlichen Bildniszeichnung des Sir Henry (Abb. 224) und seinem gleichfalls in Windsor Castle erhaltenem Porträt komplizierter, wie schon der oberflächliche Vergleich zeigt: Das auf der Zeichnung eher kugelige Gesicht erscheint im Gemälde deutlich gelängt, »... to give a less gross, more dignified air to the King's favourite«, wie John Rowlands meinte.<sup>93</sup> Doch wie Susan Foister feststellte, ist das gemalte Gesicht auch etwas größer als das der Zeichnung.<sup>94</sup> Bestehen an der Einschätzung des Guildford-Porträts auf Windsor Castle als eigenhändigem Werk Hans Holbeins auch keine Zweifel,<sup>95</sup> so ist die ursprüngliche Zusammengehörigkeit mit dem gleichfalls authentischen Bildnis der Lady Guildford in Saint Louis nicht mit letzter Gewißheit zu sichern: Es ist nicht sehr wahrscheinlich, aber auch nicht gänzlich auszuschließen, daß die beiden Bilder zu zwei unterschiedlichen Bildnispaaren gehört haben.<sup>96</sup>

Wie das Warham-Bildnis trägt auch das Porträt von Sir Henry Guildford einen in trompe-l'œil-Manier ausgeführten Cartellino, der in einer für das frühe 16. Jahrhundert sehr ungewöhnlichen Schreibschrift das Jahr der Bildentstehung – 1527 – und das Alter des Dargestellten – 49 – mitteilt. Hatte schon Albert von Zahn angesichts der »... auffallend zittrigen Schrift« an eine Übermalung gedacht,<sup>97</sup> so konnte Ernest Law die Zweifel an der Authentizität zumindest der Beschriftung des gemalten Zettels durch den Hinweis erhärten, daß die Alterangabe von 49 Jahren Guildfords eigener Aussage im Prozeß um die Scheidung Heinrichs VIII. von seiner ersten Frau widerspricht, er sei 1529 vierzigjährig gewesen.<sup>98</sup> Doch dessen ungeachtet meinte noch David Piper (der entdeckt hatte, daß zahlreiche Gemälde, die sich um 1600 in der Sammlung des 1609 gestorbenen Lord John Lumley befunden hatten, erst zu diesem Zeitpunkt mit einem gemalten Cartellino versehen worden waren), der gemalte Zettel auf dem Guildford-Gemälde habe gar das Vorbild für die »Lumley-Cartellini« abgegeben.<sup>99</sup>



224 Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Henry Guildford, Windsor Castle, Royal Library

Erst Oliver Millar erkannte, daß der dem Guildford-Porträt aufgemalte Pergamentstreifen ursprünglich ein typischer »Lumley-Cartellino« gewesen ist, der nochmals nachträglich mit der heutigen – fehlerhaften – Inschrift übermalt worden ist: »...under the inscription can still be discerned the calligraphy distinctive of Lumley's cartellini.«<sup>100</sup> Dieser Umstand bestätigt die traditionelle Meinung, die zumindest in dem Gemälde der Royal Collection das im Inventar der Sammlung Lumley von 1590 bezeugte Porträt sehen wollte: »Of sir Henry Guilfourd, Coumptrolle to k: H: 8./drawne by Hance Holbyn«. Hier findet sich wenig später auch eine Nennung des Bildnisses der Lady Guildford, bei dem es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das heute in Saint Louis befindliche Exemplar handelt: »Of the La: Guilfourd, wife to sir Henry Guilford Coumptroller. drawne by haunce holbyn.«<sup>101</sup> Wie zahlreiche andere Holbein-Gemälde scheint unser Bildnispaar anschließend an den zweiten großen englischen Holbein-Sammler, den Grafen Arundel, gelangt zu sein.<sup>102</sup> In dessen Familienbesitz verblieben die beiden Bilder, bis sie nach dem Tod von Arundels Enkelsohn William, Earl of Stafford (er starb im Jahre 1734), von dessen Erben verkauft wurden. Während das Bildnis von Sir Henry anscheinend direkt an die englische Krone gelangte, ist der Verbleib des Porträts von Lady Guildford bekanntlich bis zu seinem Wiederauftauchen im frühen 20. Jahrhundert unbekannt.<sup>103</sup>

Hatte Holbein nach Ausweis der erhaltenen Bildnisse im Jahre 1527 mit Thomas More, William Warham und dem Ehepaar Guildford Angehörige der höchsten höfischen und kirchlichen Elite Englands als Auftraggeber gewinnen können, so machte ihn dies offensichtlich auch für soziale Aufsteiger wie Vater und Sohn Godsalve interessant. Zwar zeigt deren Doppelbildnis ein deutlich bescheideneres Format und einen ein-

fachen, einfarbigen Hintergrund (auch auf den Einsatz von Muschelgold wird verzichtet), doch trumpft es gleichfalls mit feinmalerischer Brillanz und intensiver psychologischer Erfassung der dargestellten Personen auf.

### Das Dresdener Doppelbildnis des Thomas Godsalve und seines Sohnes John

Der aus Norwich stammende Thomas Godsalve (um 1481–1545) ließ sich mit seinem Sohn John (um 1510–56) im Verlauf des Jahres 1528 von Hans Holbein porträtieren (*Tafel 70*).<sup>104</sup> Wohl in Anspielung auf Thomas Godsalves Tätigkeit als Notar und Standesbeamter sind Vater und Sohn an einem Tisch sitzend und im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt dargestellt, vor sich ein ledernes Federetui und ein metallenes Tintenfaß, die durch ein rotes Stoffband miteinander verbunden sind. Während der Sohn ein zusammengefaltetes Schreiben in der Linken hält, wird sein Vater bei der Niederschrift eines Dokuments gezeigt, das uns seine Identität und sein Alter verrät: »Thomas Godsalve de Norwico Etatis sue Anno/quadragesimosepto«, lautet der Text, den Vater Godsalve gerade zu schreiben (oder eigentlich bereits zu korrigieren) scheint. Die Altersangabe war dem Auftraggeber offenkundig so wichtig, daß sie dies- und jenseits der die Kielfeder führenden Fingerspitzen vollständig ausgeschrieben wird, obgleich eigentlich ein Teil davon durch die Finger verdeckt werden müßte.

Der alte Godsalve trägt über einem weißen Hemd einen schwarzen, vor der Brust teils geknöpften, teils mit Stoffschleifen geschlossenen Rock mit schwarzen Samtärmeln, die durch die seitlichen Ärmelöffnungen eines gleichfalls schwarzen, mit braunem Pelz gefütterten und verbrämten Mantels hindurchgesteckt sind. Auf dem ergrauten Haupt sitzt ein schwarzes Baret, dessen Ohrenklappen hochgeschlagen und zusammengebunden sind. Neben zwei Goldringen mit Steinbesatz am Zeigefinger der Linken macht der Goldknopf am Rock den einzigen Schmuck aus.<sup>105</sup> Der Sohn hingegen ist modischer gekleidet. Bereits das weiße, plissierte Hemd weist aufwendige Zierstickerei am Kragen auf. Sein graubrauner Rock ist mit braunem Pelz gefütterter, der nicht nur am Kragen, sondern auch an den dekorativ aufgeschlitzten, mit kleinen Goldknöpfen teilweise wieder geschlossenen Ärmeln zu Tage tritt. Die dunkelgraue Schube hat einen breiten schwarzen Kragenbesatz und schwarze Litzen an den seitlichen Ärmelschlitzten.

Der braunhaarige John ist barhäuptig dargestellt; sein Kopf ist wie sein Körper leicht dem Vater zugeneigt. Gemeinsam mit der räumlichen Nachordnung des jüngeren wird auch durch diese Körpersprache das Verhältnis zwischen Vater und Sohn zum Ausdruck gebracht, das sich dem Betrachter ansonsten durch die unverkennbare physiognomische Ähnlichkeit mitteilt.<sup>106</sup> Die beiden Figuren hinterfängt ein ins Grünliche spielender, einheitlich blauer Hintergrund. An der Oberkante der Malfläche, den Kopfkontur des jüngeren Godsalve fast tangierend, befindet sich ein illusionistisch ins Bild gesetzter Pergamentstreifen, der vorgibt, mit zwei Siegelackklebsen auf der Malfläche befestigt zu sein und der die Datierung des Bildes mitteilt: »Anno. Dmi. M. D. XXVIII«.

Das auf zwei horizontal verlaufenden Eichenbrettern ausgeführte Gemälde mißt lediglich 35 x 36 cm und ist damit unter den erhaltenen Bildnissen aus Holbeins erstem englischen Aufenthalt das kleinste. Die Infrarot-Reflektographie (*Abb. 225*) zeigt eine mit trockenem Zeichenmaterial ausgeführte Unterzeichnung. Während sie bei den Köpfen alle Kennzeichen einer mechanischen Übertragung aufweist (auch wenn sich



225 Hans Holbein d.J., Thomas Godsalue und sein Sohn John, Infrarot-Befund, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

keine Bildniszeichnungen erhalten haben),<sup>107</sup> ist sie an Händen und Gewändern frei Hand ausgeführt. Während der Kopf des Vaters in der Malerei den Vorgaben der Unterzeichnung recht genau folgt, wurde die mechanisch übertragene Unterzeichnung des Kopfes des Sohnes noch im Verlauf des Unterzeichnens nachhaltig verändert, vor allem vergrößert. Dieser Prozeß setzte sich dann in der Farbausführung fort, wie Pentimenti belegen: So ist der Gesichtskontur bei John Godsalue im Verlauf des Malprozesses deutlich über den bereits farblich angelegten Hintergrund erweitert worden; dies betrifft vor allem die Wangenpartie rechts des Mundes. Doch auch die Haarkalotte ist oben und an der Rückseite des Kopfes um bis zu einen halben Zentimeter vergrößert worden. Schließlich ist der hellbraune Pelzbesatz des Rocks, der am Kragen sicht-

bar wird, erst im Malverlauf in die Darstellung aufgenommen worden: Infolge des altersbedingten Verlusts an Deckkraft der hierfür verwandten braunen Farbe schimmert nicht nur das übermalte Schwarz des Pelzkragens der Schaubild durch, sondern ebenso das Weiß des Hemdes. Da sich die schwarze Zierstickerei am Hemdkragen indes nicht unter dem Braun des Pelzes fortsetzt, wird unmißverständlich klar, daß die Hinzufügung des Pelzkragens zuvor erfolgt sein muß.

Auffällig ist der einfache Hintergrund des Bildes; er zeigt nicht einmal den Schattenschlag der Figuren. Das ihn einzig belebende Element, der Cartellino, reicht nicht nur bedrängend eng an den Kopf des Godsalue-Sohns heran,<sup>108</sup> er ist auch über der Hintergrundfarbe ausgeführt und – wie bei einer ganzen Reihe weiterer »Holbein-Bilder« – definitiv eine spä-

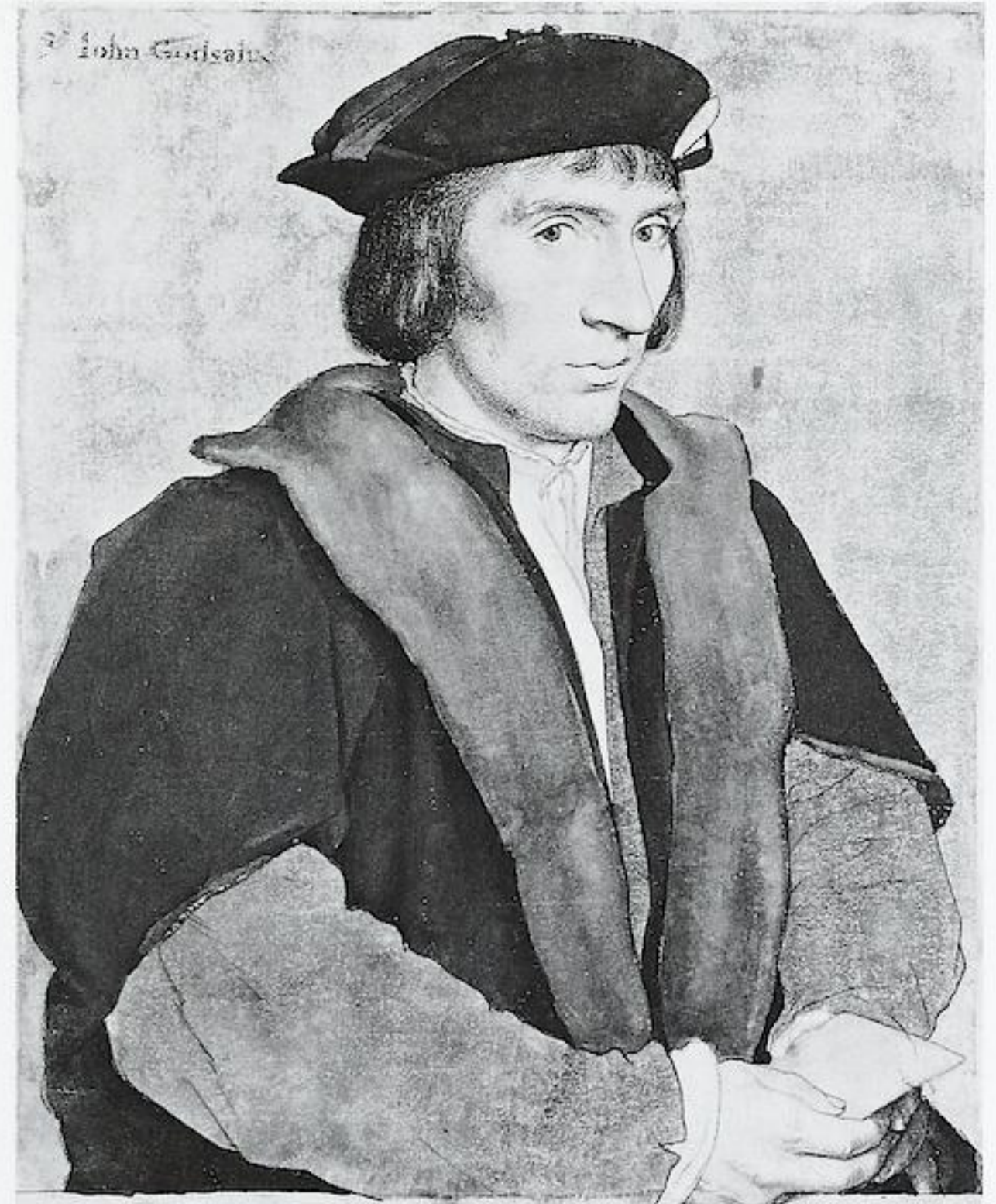


tere Hinzufügung von anderer Hand. Hierfür spricht nicht nur die für die Holbein-Zeit ungewöhnliche Schriftform,<sup>109</sup> sondern auch der für Holbein höchst untypische Umstand, daß die Farbe der Buchstaben auf das Weiß des Zettels gemalt worden ist, während sie noch feucht war. Der Cartellino ähnelt zwar den »Lumley-Cartellini«, doch läßt sich das Doppelbildnis nicht in den Lumley-Inventaren nachweisen.<sup>110</sup> Die in der Inschrift mitgeteilte Datierung ins Jahr 1528 dürfte dennoch zutreffen – aller Wahrscheinlichkeit nach befand sie sich auf dem später verlorengegangenen Originalrahmen und wurde von dort übernommen. Mit Sicherheit ist das Doppelbildnis, das sich bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts im Besitz der Dresdener Gemäldegalerie befindet, in der Arundel-Sammlung faßbar. Wie dem Eintrag in dem 1654 in Amsterdam aufgestellten Nachlaßinventar der Witwe des großen Holbein-Sammlers Thomas Howard (1585–1646), Alethea, Gräfin Arundel, zu entnehmen ist, galt es schon damals als Werk unseres Künstlers: »Holbein. 2. Rittratti in un quadro col nome di Thomas Godsalue«.<sup>111</sup> Diese Zuschreibung sollte auch in der Folge nicht mehr angezweifelt werden.<sup>112</sup>

Wie bereits angedeutet, spiegeln das bescheidene Format und der einfache Hintergrund den sozialen Rang der Godsalves wider, die nicht zur Hofgesellschaft gehörten und vermutlich auch nur einen beschränkten Betrag für das Bildnis zu investieren bereit bzw. imstande waren.<sup>113</sup> Der alte Godsalve scheint sich zum Zeitpunkt der Entstehung des Doppelbildnisses darum bemüht zu haben, seinem Sohn John in London eine Karriere zu eröffnen.<sup>114</sup> Er war damit augenscheinlich nicht erfolglos, denn zumindest seit 1532 stand dieser als Sekretär im Dienste des späteren Schatzkanzlers, Großsiegelbewahrers und Lordkanzlers Heinrichs VIII., Thomas Cromwell (um 1485–1540). Zu Anfang des zweiten englischen Aufenthalts ließ sich John Godsalve nicht nur erneut von Holbein porträtieren – hierauf weist Holbeins eigenhändige Bildniszeichnung in Windsor Castle hin (Abb. 226) –,<sup>115</sup> sondern es scheint auch denkbar, daß es der junge Godsalve war, der dem Maler damals die ersten Kontakte zu den Stahlhof-Kaufleuten wie auch zu Cromwell selbst verschaffte.<sup>116</sup> Als Kontrolleur des Zolls auf ausländische Seidenstoffe war Godsalve mit den Hansekaufleuten des Stahlhofs in dauerndem Kontakt. Er sollte auch über den Sturz seines Gönners Cromwell im Jahre 1540 hinaus erfolgreich sein; aus Anlaß der Krönung Edwards VI. wurde er im Jahre 1547 geadelt, bald darauf wurde ihm die Kontrolle der Münze anvertraut.

Sehr unterschiedlich sind die Versuche ausgefallen, die spezifische Gestaltung des Godsalve-Doppelporträts mit den dicht hintereinander gestaffelten Figuren von Vater und Sohn zu erklären. Ein Teil von ihnen versucht, einen kunsttheoretischen Hintergrund zu rekonstruieren. So meinten Mark Roskill und Craig Harbison, im Dresdener Gemälde ein unmittelbares Echo auf das Lob der mimetischen Fähigkeiten erkennen zu können, das Plinius in seiner »Historia Mundi« der antiken Malerei spendet. Dies werde nahegelegt »...by the way in which the double portrait of Thomas Godsalue and his son John... juxtaposes figures related by consanguinity so as to bring out the kinship between them. According to Pliny, a painting in Rome that was let into the wall of the Council Chamber consecrated by Augustus in the Comitium caused one to »admire the mutual resemblance between a young man and his aged father, although the difference of age is not lost« (XXXV.28), and the elder Godsalue has correspondingly written down his own age, 47, on the sheet of paper over which his pen stands poised«.<sup>117</sup>

Oskar Bätschmann und Pascal Griener führten diesen Gedanken weiter aus. Auch für sie war das Dresdener Gemälde ein »... nach Form und Inhalt ungewöhnliches Porträt... Wieder ist das Spiel mit der Hand-



226 Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des John Godsalve, Windsor Castle, Royal Library

schrift des Modells präsent..., eine Art juristischer Beglaubigung der Mimesis. Die beiden hintereinandergestellten Gesichter ähneln sich so sehr, daß sie sofort enge Verwandtschaft verraten. Thomas Godsalve hat einen Sohn nach seinem Bilde gezeugt; der Genitor wird hier als Pictor gesehen. Dies erinnert an die Inschrift auf dem Porträt des Derich Born [Windsor Castle, Royal Collection; JS]...: »Wenn du die Stimme hinzufügst, ist hier Derich selbst, so daß du zweifelst, ob ihn der Maler oder der Schöpfer gemacht hat.« Das Gemälde zeigt Thomas dominierend im Vordergrund, den Sohn etwas nach hinten versetzt. Thomas wird überleben durch seinen Sohn; durch seine Nachkommen ist ihm Unsterblichkeit verheißen, auch wenn er selbst nicht unsterblich ist.«<sup>118</sup>

Für Holbeins Bildgestaltung wurden jedoch auch einfachere Erklärungsversuche angeboten.<sup>119</sup> So verwies Susan Foister zurecht auf die mögliche Nachwirkung traditioneller Bildnisreihen der männlichen Mitglieder von Stifterfamilien im religiösen Bild – man denke etwa an Hans Oberried und seine Söhne und Enkel im »Oberried-Altar« im Freiburger Münster (Tafel 38).<sup>120</sup> Doch im Gegensatz zu derartigen Beispielen kommt es im Falle des Godsalve-Doppelporträts zu einem besonderen Spannungsverhältnis zwischen den Figuren, erscheint der nachgeordnete Sohn doch in reicherer und aufwendigerer Tracht als sein – allerdings sicher auch konservativer gekleideter – Vater. In diesem Gegensatz mag nicht zuletzt die soziale Aufstiegshoffnung von Vater und Sohn zum Ausdruck kommen.

Während der Sohn ein zusammengefaltetes Schriftstück in der Hand hält, schreibt sein Vater Namen und Alter auf den vor ihm liegenden Papierbogen – dieser Akt des Schreibens hat hier dokumentarischen Charakter, der dem Beruf des alten Godsalve entspricht, und stellt nicht etwa einen szenischen Zusammenhang mit der Gesamtdarstellung her,



227 Bernard van Orley, Bildnis eines Sekretärs Karls V., Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

wie dies bei Holbeins Porträts des schreibenden Erasmus der Fall ist.<sup>121</sup> Mit Blick auf die durch Anciennität begründete Rangfolge von Vater und Sohn sollte man eher beim Sohn die dienende Tätigkeit des Schreibenden erwarten, beim Vater die ruhige Haltung des Empfängers etwa eines Bittbriefes. Idealtypisch findet sich diese Aufgabenverteilung in Darstellungen der Matthäus-Berufung oder in Bildern von Steuereinnehmern wieder, die niederländische Maler wie Cornelis Engebrechtsz. (1468–1527 oder 1533) oder Marinus van Reymerswaele (um 1490/95 – nach 1567) in diesen Jahren herzustellen begannen.<sup>122</sup>

Es scheint, als habe Holbein für sein *Godsalve*-Bildnis auch Anregungen aus der zeitgenössischen niederländischen Bildnisproduktion erhalten, was nicht weiter erstaunt, wird er sich auf der Durchreise nach England doch in den Antwerpener Künstlerateliers umgesehen haben. Jan Gossaerts Doppelbildnis eines älteren Ehepaares, heute in der National Gallery in London, ist um die Mitte der 1520er Jahre entstanden und zeigt die beiden Halbfiguren grundsätzlich in ähnlicher, diagonal gestaffelter Anordnung.<sup>123</sup> Zwar sind sie durch das ausgeprägte Querformat des Bildfeldes weniger eng aneinandergeschoben, zwar deutet zumindest der Mann mit seiner Kopfwendung die Möglichkeit einer direkten Kontaktaufnahme mit seiner Frau an, doch das Grundschema ist mit dem des *Godsalve*-Bildnisses offenkundig verwandt. Gleiches gilt übrigens auch für Gossaerts vermutlich im Verlauf des Jahres 1526 entstandenes Bildnis der drei Kinder des im Exil in den Niederlanden lebenden Königs Christian II. von Dänemark,<sup>124</sup> wo nicht nur die Figurenstaffelung, sondern auch die physiognomische Ähnlichkeit unter Personen unterschiedlichen Alters begegnet.

Doch auch der Einsatz eines Schriftstücks im Bild, das durch seinen lesbaren Text den Charakter einer notariellen Urkunde zur Beglaubigung der Identität des Dargestellten (oder einer besonders wesentlichen Handlung) erhält, begegnet in der Antwerpener Malerei. So malte Quentin Massys bereits im Jahre 1509 das Bildnis eines Mannes, das sich heute in der Sammlung Oskar Reinhardt am Römerholz in Winterthur befindet.<sup>125</sup> Während er den Betrachter unmittelbar anblickt, weist der Dargestellte ihm mit beiden Händen ostentativ ein beschriftetes Papier vor, das sich bereits diesseits der Bildfläche zu befinden scheint und die Inschrift »[a]etas mea 51 dum scriberetur 1. 5. 0. 9. fui in terra sancta« (Mein Alter war 51 Jahre; als man 1509 schrieb, bin ich im Heiligen Land gewesen) und ein Jerusalemkreuz trägt. Das Porträt soll also an die Pilgerreise des Mannes ins Heilige Land im Jahre 1509 erinnern; es steht damit am Anfang einer Entwicklung, die schließlich zu den frühen Gruppenbildnissen des Jan van Scorel führen sollte, der die Darstellung der Jerusalem-Pilger mit augentäuschend gemalten Inschriftblättern verband, auf denen die Identität der Personen und die Daten ihrer heilsvermittelnden Pilgerreise vermerkt sind.<sup>126</sup>

Lesbar beschrifteten Papieren, die die Identität des Dargestellten verraten und zugleich auf dessen Tätigkeit anspielen, waren wir bereits bei Massys' Doppelbildnis von Erasmus von Rotterdam und Pieter Gillis aus dem Jahre 1517 begegnet (*Abb. 110–111*).<sup>127</sup> Wenn Holbein dieses Werk nicht bereits in einer gemalten oder gezeichneten Kopie bei Erasmus in Basel gesehen hatte,<sup>128</sup> so wird er ihm spätestens nach seiner Ankunft in England im Haus des Thomas More begegnet sein, war das Diptychon doch als Geschenk an diesen gegangen. Der Bildnistyp selbst war in der Zwischenzeit von Jan Gossaert (um 1478–1532) und Bernard van Orley (um 1488/92–1541/42) weiterentwickelt worden: Hinter ihrem Arbeitstisch sitzend, werden die Porträtierten beim Schreiben dargestellt, umgeben von ihren Büchern und Papieren, die sich in den Regalen hinter ihnen auftürmen. Dergestalt malte van Orley im Jahre 1519 den Arzt Georges de Zelle und um 1525 einen Staatsminister (beide in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brüssel [*Abb. 227*]);<sup>129</sup> und in diesem Bildnistyp kommt auch Jan Gossaerts allerdings wohl erst um 1530 entstandenes Bildnis eines Kaufmanns in der National Gallery of Art in Washington daher.<sup>130</sup> Holbein muß, vermutlich während seines kurzen Antwerpen-Aufenthalts 1526, von Werken dieser Art Kenntnis bekommen haben, denn er nutzte diesen Porträttyp bei seinem ins Jahr 1528 datierten Kratzer-Bildnis, heute im Pariser Louvre.<sup>131</sup>

### Das Bildnis des Nikolaus Kratzer in Paris

Hinter seinem diagonal zur Bildebene aufgestellten Arbeitstisch, dessen Vorderkante indes mit der Bildebene in eins fällt, hat der königliche Hofastronom Nikolaus Kratzer (um 1486–nach 1550) Platz genommen (*Tafel 71*).<sup>132</sup> Aufmerksam blickt er nach rechts aus dem Bild heraus. Als sei er gerade bei seiner Arbeit unterbrochen worden, hält er in der Linken eine noch unfertige zehneckige Pyramidensonenuhr, während er mit der Rechten einen Zirkel umfaßt. Auf der Tischplatte vor ihm sind weitere Teile des in Arbeit befindlichen Zeitmessers ausgebreitet, darunter die aufeinandergestapelten Zeiger der Sonnenuhr, vier zusammengelegte, jeweils mit Skalen versehene Viertelkreise, von denen einer einen dünnen Zeiger trägt, außerdem eine Visierschiene, ein Schabeisen oder Modelliermesser, ein Spitz Eisen, eine Schere, ein weiterer Zirkel und ein Hammer. Am linken Bildrand liegt, teilweise von der Visierschiene

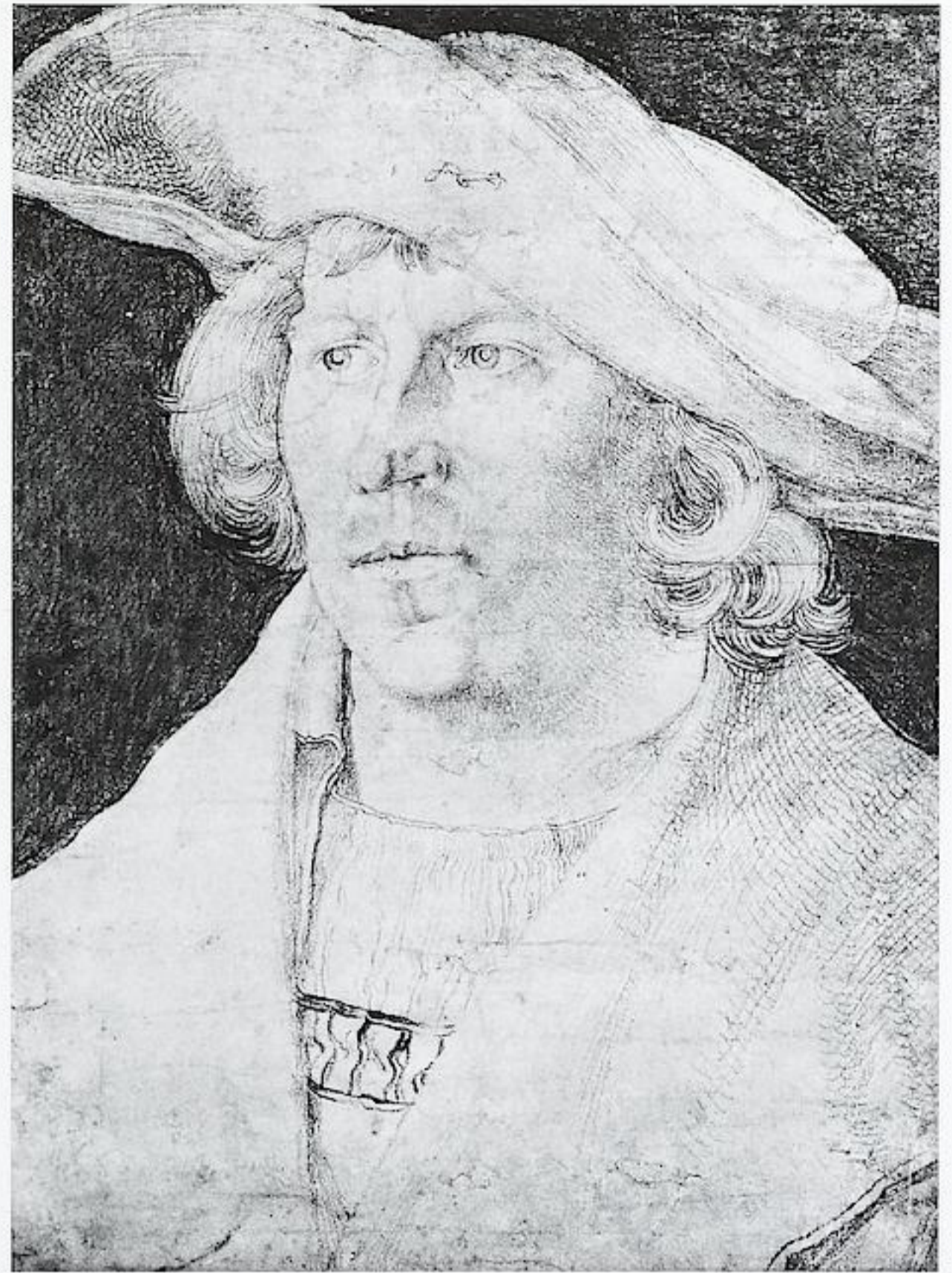
bedeckt, ein Bogen Papier, der eine zum Betrachter weisende Inschrift trägt, die den Dargestellten identifiziert und das Gemälde datiert: »Imago ad viam effigiem expressa/Nicolai Kratzeri monacensis q[ui]. Bauarg [=bavarus] erat/qadragessimu[m] secundu[m] annu[m] t[em]p[o]re gplebat [=complebat]/1528« (Nach der lebenden Gestalt geschaffenes Bildnis des Nikolaus Kratzer aus München, der ein Bayer war und 1528 42 Jahre alt).<sup>133</sup> Sowohl die Vorderkante des Papiers als auch das Spitzzeisen weisen imaginär über die vordere Bildebene hinaus, sind sie doch so dargestellt, als ragten sie über die Tischplatte nach vorn ins Leere. An der Wand hinter Kratzer sind rechts weitere Instrumente wie ein großer Zirkel, eine Art Parallelreißschiene und ein Lineal aufgehängt. Links hinter ihm stehen schließlich in einer Wandnische der Vorläufer eines Triangulums, eines Geräts zur Sternhöhenmessung, sowie ein Cylindrium, eine säulenförmige Sonnenuhr, auf dem die Monatsabkürzungen »MA«, »APR« und »M« zu lesen sind, die vielleicht einen Hinweis auf den Entstehungszeitraum des Bildes geben.<sup>134</sup>

Der um 1486 in München als Sohn eines Sägeschmieds geborene Nikolaus Kratzer besuchte seit 1506 zunächst die Universität in Köln, dann in Wittenberg. Im Jahre 1517 ging er nach England, wo er an der Universität in Oxford tätig wurde. Nur zwei Jahre später stand er bereits als »deviser of the Kings horloges« im Dienst Heinrichs VIII.<sup>135</sup> Seine Tätigkeit war im wesentlichen die eines Instrumentenbauers, der gelegentlich auch für kleinere diplomatische Aufträge eingesetzt wurde.<sup>136</sup> Kratzer stand mit zahlreichen europäischen Humanisten in regem Austausch; so wird er mehrfach in der Erasmus-Korrespondenz erwähnt, auch wenn es anscheinend keinen direkten Briefaustausch zwischen den beiden gegeben hat.<sup>137</sup> Bei einer Reise in die Niederlande begegnete Kratzer im August 1520 in Antwerpen auch Albrecht Dürer, wie dessen Tagebuchnotiz bezeugt. Eine Bildniszeichnung Dürers (Abb. 228), die sich heute im Cabinet des Dessins des Louvre, Cabinet Rothschild, befindet, könnte bei dieser Gelegenheit entstanden sein und Kratzer darstellen.<sup>138</sup>

Mit Hans Holbein wird Kratzer während der Vorbereitungen der Festlichkeiten in Greenwich im Mai 1527 in Kontakt gekommen sein; der königliche Hofastronom lieferte Entwürfe für einen Teil der Festdekorationen, an deren Ausführung »Master Hans« beteiligt war.<sup>139</sup> Kratzer zog Holbein offenkundig auch bei der künstlerischen Ausgestaltung des Widmungsexemplars seiner »Canones Horoptri« heran, die er Heinrich VIII. wohl als Geschenk am Neujahrstag 1529 überreichte. Holbein steuerte hierzu auf der Seite mit der Widmungsinschrift die Initialen »E«, ferner drei kleinere Initialen bei.<sup>140</sup> Auch während seines zweiten Englandaufenthalts arbeitete Holbein wiederholt mit Kratzer zusammen: So dürften einige der astronomischen Geräte, die auf dem Londoner Doppelbildnis der beiden französischen Gesandten Jean de Dinteville und Georges de Selve von 1533 zu sehen sind, von Kratzer angefertigt worden sein.<sup>141</sup>

Wie bereits das Warham-Bildnis läßt sich auch das Kratzer-Porträt des Louvre lückenlos bis in die Sammlung des Thomas Howard, Earl of Arundel (1585–1646), zurückverfolgen; es wird in dem in Amsterdam aufgestellten Nachlaßinventar von dessen Witwe ausdrücklich genannt.<sup>142</sup> 1655 wurde es in Utrecht auf einer Auktion eines Teils der Arundel-Sammlung von dem aus Köln stammenden, doch in Paris tätigen Everard Jabach erworben, der es 1671 an den leitenden Minister Ludwigs XIV., Jean-Baptiste Colbert, für die königliche Sammlung verkaufte. Das Bildnis befindet sich seither im Louvre.<sup>143</sup>

Es ist zwar sicher anzunehmen, daß Holbein auch das Bildnis des Nikolaus Kratzer mit einer Bildniszeichnung vorbereitet hat, doch hat



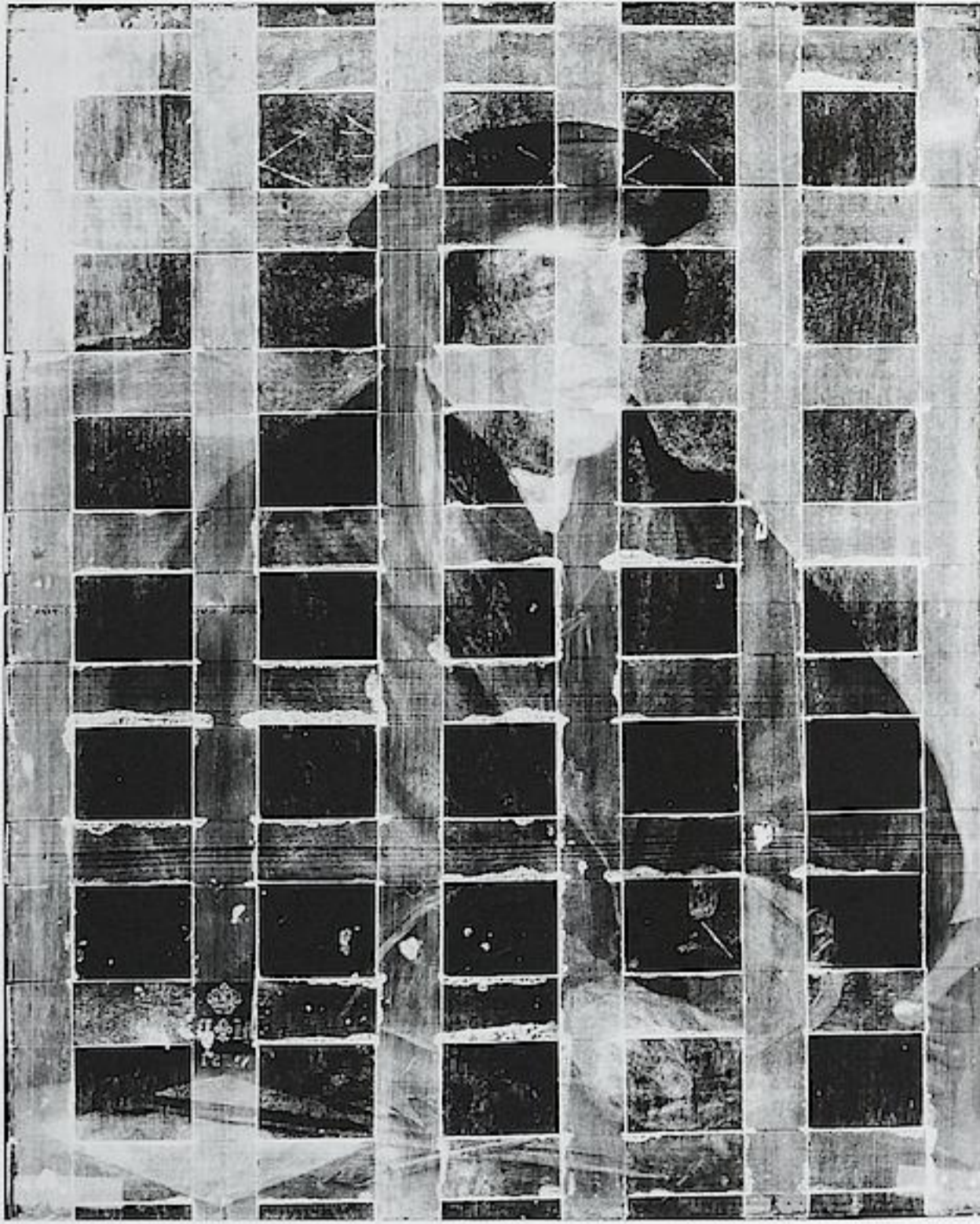
228 Albrecht Dürer, Bildniszeichnung des Nikolaus Kratzer (?), Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

sich keine derartige Vorarbeit erhalten. Er scheint eine solche Bildniszeichnung auch nicht mechanisch auf seine Tafel übertragen zu haben, betrachtet man die flott mit Pinsel und flüssiger Farbe ausgeführten Angaben für die Haarlocken, die an den Schläfen Kratzers zu sehen sind (Abb. 229).<sup>144</sup> Ebenso freihändig, wenn auch sorgfältiger im Duktus, sind die Umrißlinien, mit denen in der Unterzeichnung die Geräte auf dem Tisch im Vordergrund fixiert worden sind. Am auffälligsten ist fraglos die Veränderung von Kratzers Rechter, die in der Unterzeichnung – ebenso wie der von ihr gehaltene Zirkel – deutlich größer als im fertigen Gemälde dargestellt war. Holbein hat diese Fehlproportion erst im Verlauf des Malprozesses korrigiert, wie auch die Röntgenaufnahme (Abb. 230) zeigt: Durch den reichlichen Einsatz von Bleiweiß, der zur Kaschierung der nachträglichen Veränderung der Stellung wie der Größe der Hand notwendig war, ist das Röntgenbild in diesem Bereich undeutlicher als an der Linken, wo derartige Veränderungen nicht vorkommen.

Interessanterweise zeigt auch Kratzers Gesicht im Röntgenbild einen der rechten Hand ähnlichen Befund: Holbein hat erst im Verlauf der Farbausführung seines Bildes das Gesicht deutlich vergrößert, die Außenkonturen von Kinn- und Wangenpartie nach außen verlegt. Diese Maßnahme, die am Oberflächenbild kaum ablesbar ist, dürfte erklären, warum Kratzers Inkarnat so auffallend kompakt wirkt – anders als etwa bei der Lais (Tafel 53) oder selbst beim More-Bildnis (Tafel 66) ist die Farbe dicht und deckend aufgetragen, um die darunterliegenden, umfänglichen Korrekturen zu kaschieren. So überrascht auch nicht der weitgehende Ausfall der Unterzeichnung im Bereich des Gesichtes im



229 Hans Holbein d.J., Bildnis des Nikolaus Kratzer, Infrarot-Befund, Paris, Musée du Louvre



230 Hans Holbein d.J., Bildnis des Nikolaus Kratzer, Röntgenaufnahme, Paris, Musée du Louvre

Gegensatz zu den Locken an den Schläfen, sind letztere doch nicht korrigierend übermalt. Ein weiteres *Pentiment* findet sich an der Nische hinter Kratzer, die nachträglich deutlich vergrößert worden ist, wohl um mehr Raum für die dort dargestellten Meßgeräte zu schaffen.

Ähnlich wie schon beim Dresdener *Godsalve-Doppelbildnis* glaubten Roskill und Harbison auch in Holbeins *Kratzer-Porträt* dessen bewußte Bezugnahme auf antikes Kunstlob erkennen zu können. War es dort die physiognomische Ähnlichkeit von Vater und Sohn gewesen,<sup>145</sup> so sahen sie nun in der Ausbreitung stillebenhafter Elemente, die hier erstmals in solcher Fülle zu beobachten ist, eine Anknüpfung an Plinius' »*Historia Mundi*«:

»By the later 1520s Pliny's praise of artists who had achieved an astonishing convincingness in the depiction of still life objects begins to find a parallel in the extreme verisimilitude and surpassing degree of finish with which Holbein renders such inanimate elements as books and architectural features as well as costumes and draperies... the portrait of... Nikolaus Kratzer... includes a sheet of paper on the table on which the subject's age, 41, and the year of the execution are shown in the process of being recorded, together with a testimony of the lifelikeness of the rendition. The words used there, »*imago ad vivam effigiem expressa*«, together with that temporal specificity are reinforced by the fact that the astronomer is in the process of finishing work on a portable sundial... While alluding to Kratzer's occupation these objects can also be seen as recalling Pliny's praise of Apelles's portraits as such perfect likenesses that a physiognomist... was able to tell from the portraits alone how long a sitter had to live or had already lived (XXXVI.88). The issue of taking an exact measure in or of time links this commendation to what Kratzer

does, and also implies reflectively to Holbein's act of situation his subject accurately in time.«<sup>146</sup>

Letztere Annahme erscheint mit Blick auf die fehlerhafte Einstellung der Zeitmeßgeräte auf dem *Doppelbildnis der Gesandten* recht fraglich;<sup>147</sup> doch auch die Ableitung der Verbindung des Porträts mit stillebenhaften Elementen, die die Lebenssituation und Tätigkeit des jeweils Dargestellten erhellen, allein vom Vorbild antiker Kunstliteratur ist problematisch, vergleicht man Holbeins *Kratzer-Bildnis* (oder auch sein zu Beginn des zweiten Engländeraufenthalts entstandenes *Porträt des Londoner Stahlhof-Kaufmanns Georg Gisze*)<sup>148</sup> mit der gleichzeitigen oder nur wenig früheren niederländischen Bildniskunst eines Jan Gossaert und Bernart van Orley, auf die schon im Zusammenhang mit dem *Godsalve-Doppelbildnis in Dresden* hingewiesen worden ist.<sup>149</sup>

Die Besonderheit des *Kratzer-Porträts* im Vergleich zu den übrigen Bildnissen aus den englischen Jahren 1526–28 arbeitete Petra Kathke eindringlich heraus; zurecht konstatierte sie einen »spürbaren Konflikt zwischen aktiver Geschäftigkeit und repräsentativer Haltung«: »Inhaltlich korrespondiert die arbeitsame Unordnung mit der Unfertigkeit der Instrumente. Die Konstruktion der vielflächigen Pyramidensonnenuhr weist Holbein nicht mit Hilfe von Beschriften oder sinnbildlichen Hinweisen als Pionierleistung Kratzers aus, vielmehr vergegenwärtigt er sie in Form einer konzentrierten Arbeitsphase, die – darauf deutet der gedankenverlorene Blick – neben handwerklichem Geschick vor allem geistige Fähigkeiten verlangt. Beide Qualitäten Kratzers würdigt Holbein...«<sup>150</sup>

### Das Bildnis einer Dame mit Eichhörnchen und Star in London – Anne Lovell

Nicht datiert, doch wegen der stilistischen wie maltechnischen Bezüge zum *Kratzer-Bildnis* und wegen der Motivverwandtschaft mit den *Guildford-Porträts* sowie dem *Moreschen Familienbildnis* sicherlich während Holbeins erstem englischen Aufenthalt entstanden ist das *Porträt einer jungen Frau mit Eichhörnchen und Star* (*Tafel 72*) in der *National Gallery in London*.<sup>151</sup> Die Dargestellte scheint auf einem Stuhl Platz genommen zu haben. Ihr Körper und ihr Kopf sind im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt, der aufmerksame Blick geht nach rechts aus dem Bild hinaus.<sup>152</sup> Die junge Frau hat beide Hände im Schoß übereinander zusammengelegt und hält locker eine Metallkette, die ein Eichhörnchen am Fortlaufen hindern würde, säße das Tier nicht brav beim Verzehr einer Haselnuß auf dem rechten Unterarm der Dargestellten. Ein weiteres Tier, ein weißlich-grau gefleckter schwarzer Star, sitzt auf der Ranke eines Gewächses, halb Weinstock, halb Feigenbaum, das unmittelbar hinter der Dame aufragt. Die Blattranken bilden ein fast abstraktes Muster auf dem tiefblauen Hintergrund, der das Bildnis flächig hinterfängt.<sup>153</sup>

Das Blau des Hintergrundes bildet einen dramatischen Kontrast zu dem vom Schwarz und Weiß der Kleidung eingefassten Inkarnat der Frau: Ein feines, fast transparentes weißes Hemd und ein mehrlagiges weißes Schultertuch mit dünnem schwarzem Saum bedecken das Dekolleté und die Schultern; das einfach geschnittene schwarze Kleid wird an den Handgelenken nur durch den weißen Stoff der gerüshten Manschetten belebt. Die braunen, in der Mitte gescheitelten Haare bedeckt schließlich eine strahlend weiße, eckig geschnittene Kappe aus Hermelin mit weit über die Wangen herunterreichenden Seitenteilen.



231 Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung der Margaret Giggis (»Mother Yak«), Windsor Castle, Royal Library

Das erst 1992 von der National Gallery in London erworbene Bildnis befand sich zuvor über zweihundert Jahre im Besitz der Grafen von Cholmondeley. Dank der auffälligen Tierdarstellungen (und der nicht weniger markanten, wenn auch irrtümlichen Benennung als Amme des Sohnes Heinrichs VIII., des späteren Edward VI.) läßt sich das Bild durch diverse Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts bis in die Sammlung des Jan Six in Amsterdam zurückverfolgen, die am 6. April 1702 versteigert wurde. Vermutlich hatte Six das Porträt gegen Ende der 1650er Jahre aus der Arundel-Sammlung erworben, denn im Besitz des Thomas Howard, Earl of Arundel, hatte es sich wohl spätestens 1627 befunden.<sup>154</sup> Dies konnte Susan Foister unter Hinweis auf eine bereits um 1620–21 entstandene Zeichnung Anton van Dycks nachweisen, die sich heute in einer Pariser Privatsammlung befindet.<sup>155</sup> Diese Zeichnung zeigt nicht nur die Dame mit Eichhörchen und Star, sondern auch das heute gleichfalls in London verwahrte Bildnis der Christina von Dänemark (Abb. 11),<sup>156</sup> das sich nachweislich spätestens 1627 in Arundels Besitz befand.<sup>157</sup>

Als das Porträt der Dame mit Eichhörchen und Star im Jahre 1702 mit dem Nachlaß des Jan Six versteigert wurde, galt es als Holbeins Darstellung der Amme des zukünftigen Edward VI.<sup>158</sup> Auch hier konnte Foister zeigen, daß diese irrtümliche Identifikation auf den Vorbesitzer, den Earl of Arundel, zurückzuführen ist, besaß dieser doch die heute in der Royal Collection auf Windsor Castle verwahrten Holbein-Porträtzeichnungen. Darunter befindet sich die als »Mother Iak« bezeichnete Bildniszeichnung (Abb. 231), die tatsächlich zwar Margaret Giggis, die Pflege-

tochter Thomas Mores, darstellt, deren Ähnlichkeit in Physiognomie, vor allem aber Tracht, mit der Dame mit Eichhörchen und Star aber offenbar bereits Arundel zu seiner Fehlidentifikation der Dame auf dem Londoner Tafelbild verführt hatte.<sup>159</sup>

Das also traditionell seit dem 17. Jahrhundert als Holbein-Werk betrachtete Bildnis wurde erst 1925 von Paul Ganz in die Forschung eingeführt.<sup>160</sup> Unter Hinweis auf die Tracht der Dargestellten und die Verwendung von Eichenholz als Bildträger datierte er das Gemälde plausibel in die Zeit des ersten englischen Aufenthalts des Künstlers. An dieser Einschätzung sollte nachfolgend nicht mehr gezweifelt werden.<sup>161</sup> Auch Ganz fiel die Ähnlichkeit mit der Zeichnung der Margaret Giggis in der Royal Collection auf; er hielt aber die physiognomische Verwandtschaft nicht für groß genug, um daraus die Identität der beiden Frauen ableiten zu können. Eine Zugehörigkeit der Dargestellten zum »tierfreundlichen Kreis«<sup>162</sup> um Thomas More schien Ganz aber wie der Mehrzahl der nachfolgenden Holbein-Forscher wahrscheinlich.

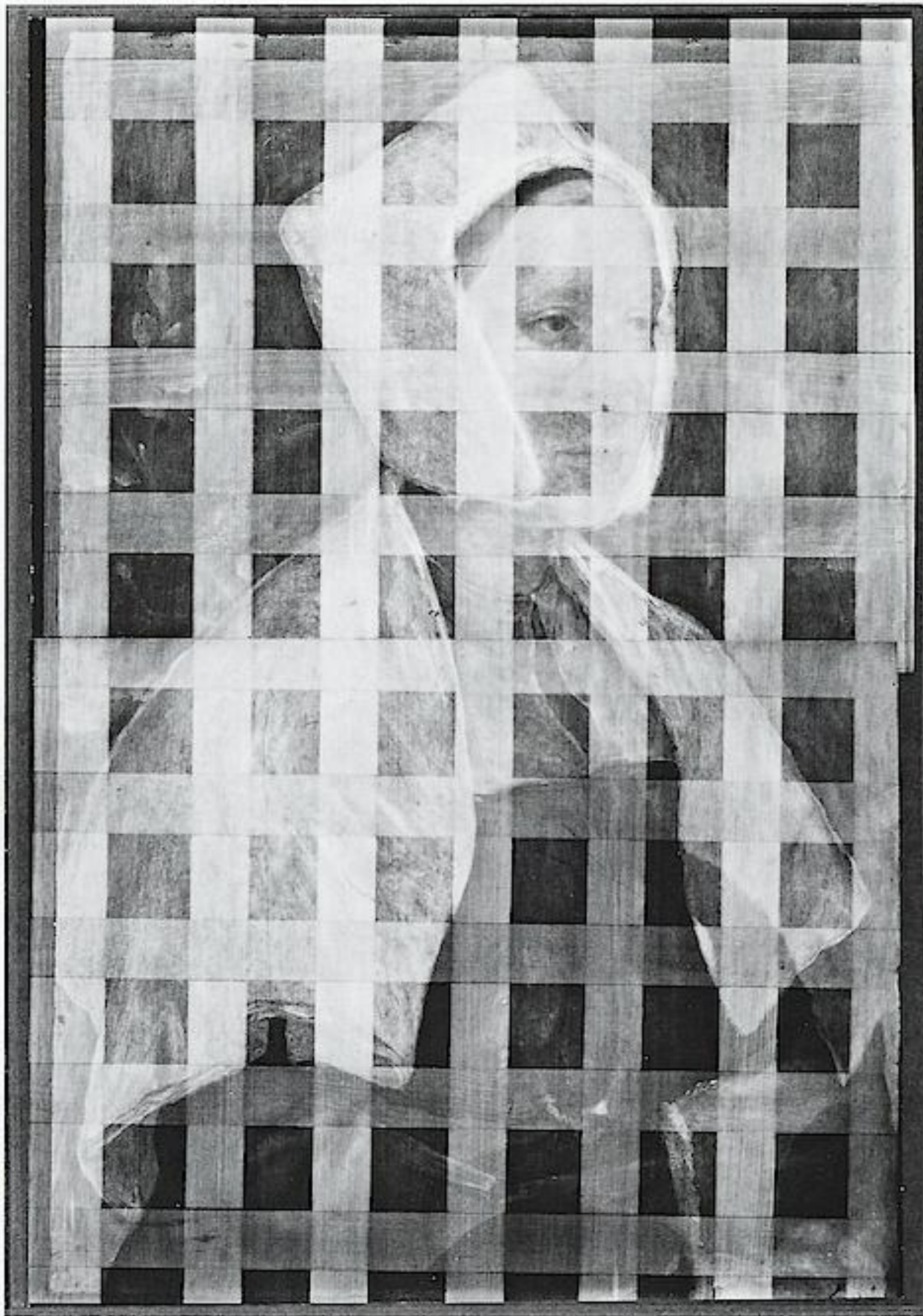
Als Ganz das Bildnis veröffentlichte, vermutete er, Holbein habe es unmittelbar nach dem Leben ausgeführt. Es sei jedoch »...not yet free from a certain timidity, which Holbein lost later on. A considerable number of corrections made by the artist himself prove that this method was unusual to him, and shows how carefully he worked on this portrait«.<sup>163</sup> Heinrich Alfred Schmid verwies demgegenüber auf Holbeins geläufige Praxis, »...vor dem lebenden Modell seine Schöpfung noch einmal zu revidieren«, was nicht mit einer vollständigen Ausführung des Gemäldes in Anwesenheit des Modells zu verwechseln sei. Die Dame mit dem Eichhörchen sei ein »...selbst für Holbein erstaunliches Meisterwerk«, das anscheinend schon während des ersten englischen Aufenthaltes vieles von dem vorausnehme, was erst in den letzten Jahren von Holbeins Tätigkeit zur Regel werde.<sup>164</sup>

Nachdem das Gemälde um 1925 von Fred Bentz restauriert worden war,<sup>165</sup> wurde es im Jahre 1992 nach seiner Erwerbung durch die National Gallery erneut untersucht und gereinigt. Dabei konnte die Bildentstehung im Detail rekonstruiert werden.<sup>166</sup> Auch bei der Dame mit Eichhörchen und Star läßt sich die Kombination von mechanisch übertragener Unterzeichnung beim Kopf und freihändig ergänzter Unterzeichnung für Körper und Gewand klar erkennen (Abb. 232), auch wenn im Falle dieses Bildes eine Bildniszeichnung, die Kopf und Büste wiedergegeben haben wird, nicht erhalten ist. Die Angaben für das Gesicht und die Pelzkappe sind rein linear und überaus knapp. Die mit Pinsel und flüssiger Farbe ausgeführten Angaben für Gewand und Hände sind demgegenüber vergleichsweise detaillierter; sie geben daher nicht nur die Konturlinien, sondern auch die wichtigsten Elemente der Binnenzeichnung wieder. Folgt die Malerei den Angaben der Unterzeichnung im Gesicht und an der Kappe am genauesten (mit Ausnahme der beiden markanten, auch mit bloßem Auge gut erkennbaren Pentimenti am Haaransatz und an der rechten Seitenkante der Kappe), so geht die Farbausführung im Bereich der Kleidung mit diesen Vorgaben deutlich freier um.

Die Ranke und vor allem die beiden Tiere, die dem Londoner Bildnis in Holbeins Porträtschaffen eine singuläre Stellung zuweisen, kommen in der Unterzeichnung nicht vor. Daß zumindest das Eichhörchen zu Beginn der Bildkonzeption noch nicht vorgesehen gewesen sein kann, zeigen die umfänglichen Veränderungen, die Holbein während der Farbausführung am rechten Arm und an der rechten Hand der Dargestellten vorgenommen hat. In diesem Bereich fällt der Unterzeichnungsbefund wegen der schwarzen Farbe der Kleidung zwar vollständig aus (allein an den Konturen der Finger der in ihrer Position nur unwesentlich verän-



232 Hans Holbein d. J., Bildnis einer Dame mit Eichhörnchen und Star, Infrarot-Befund, London, National Gallery



233 Hans Holbein d.J., Bildnis einer Dame mit Eichhörnchen und Star, Röntgenaufnahme, London, National Gallery

derten Linken ist er klar zu erkennen), doch hilft hier die Röntgenaufnahme (Abb. 233) weiter: Ursprünglich muß der rechte Unterarm schräg vor dem Körper nach unten gerichtet gewesen sein, so daß anstelle des heutigen Unterarms ein von einem Metallring zusammengehaltener Stoffgürtel zu sehen war. Die Veränderung der Position des Armes ging offensichtlich mit der Entscheidung einher, das Eichhörnchen ins Bild zu nehmen. Dessen brauner Pelz ist ebenso über dem Schwarz und Weiß von Kleid und Umhang der jungen Frau gemalt wie die nunmehr sichtbare Rechte über dem schwarzen Kleiderstoff.<sup>167</sup> Denkt man an die analoge Veränderung in Holbeins frühem Bildnis des Jacob Meyer zum Hasen (Tafel 21) zurück, so zeigt sich übrigens die Veränderung seiner Malweise sehr deutlich: Während Meyers Hand durch den altersbedingten Verlust an Deckkraft vor dem Schwarz des übermalten Wamses geisterhaft dunkel wirkt, blieb beim Damenbildnis der National Gallery die Veränderung weit geringer; durch eine andere Farbzusammensetzung konnte Holbein den Prozeß des Transparentwerdens der Übermalung offenbar verhindern.<sup>168</sup> Wegen ihrer dunklen Farbigkeit fällt auch bei den Ranken und dem Star kaum auf, daß auch sie erst gemalt worden sind, nachdem das Blau des Hintergrundes bereits angelegt worden war.

Die nachträgliche Einfügung des Eichhörnchens, die immerhin mit der grundlegenden Veränderung des bereits in Farbe ausgeführten unteren Bildabschnitts einherging, wirft die Frage nach der Bedeutung der Tiere auf. Zunächst als reale Haustiere der Dargestellten betrachtet,<sup>169</sup> äußerte erstmals Susan Foister die Vermutung, zumindest der Star könne

auf das Familienwappen oder den -namen der Dame verweisen.<sup>170</sup> Diese sicherlich zutreffende Vermutung wurde durch eine Beobachtung von Mark Roskill unterstützt: Es kann sich bei dem Star keinesfalls um ein lebendes Exemplar handeln, greifen die Vogelklauen doch nicht wirklich um die Ranke, auf der er sitzt.<sup>171</sup> Roskill wollte nun in der Gegenüberstellung von lebendigem und totem Tier ein bewußtes »Memento mori« erkennen, doch stellt sich eher die Frage, ob Holbein eben nur ein ausgestopftes anstelle eines lebenden Tieres als Modell zur Verfügung stand. Bedenkt man, in welchem Umfang der Maler die eigentliche Bildnisaufnahme, die er in Form von Zeichnungen unmittelbar vor seinen Auftraggebern durchführte, mit der anschließenden Arbeit am Gemälde im Atelier kombinierte, so kann die Nutzung eines Vogelbals anstatt einer frischen Naturstudie kaum überraschen. In welchem Maße Holbein übrigens selbst bei der Darstellung von Händen auf ein feststehendes Motivrepertoire zurückgriff (die Handstudien für die Erasmus-Bildnisse von 1523 [Abb. 118–119] stehen in seinem Werk bekanntlich singulär), kann just das Londoner Damenbildnis demonstrieren. Wie Susan Foister, Martin Wyld und Ashok Roy bei ihrer Untersuchung dieses Gemäldes feststellten, taucht die Linke der Dame fast identisch, wenn auch in umgekehrter Ausrichtung, in dem 1533 entstandenen Bildnis des William Reskimer, heute in der Royal Collection auf Windsor Castle, wieder auf.<sup>172</sup> Tatsächlich wirken die Hände auf dem Porträt der National Gallery »... not noticeably feminine«,<sup>173</sup> sind also ihrerseits vielleicht bereits eine Adaption aus anderem (Bildnis-) Kontext. Höchst subtil – und unter Holbeins Bildnissen singulär – ist hingegen die Darstellung des Eichhörnchens, raffiniert die Betonung des Dekolletés der Dame durch die Position des Schwanzendes just über dem Ansatz ihrer Brüste.<sup>174</sup>

Jüngst erst hat David J. King nachweisen können, daß, wie zuvor schon vielfach vermutet, beide Tiere tatsächlich die Identität der dargestellten Person rebusartig verschlüsselt übermitteln:<sup>175</sup> Bei der jungen Frau handelt es sich demzufolge um Anne Lovell, Tochter des als Clerk of the King's Signet und Esquire of the King's Body bis zu seinem Tod 1515 im Dienst Heinrichs VII. und seines gleichnamigen Sohnes stehenden Adligen George Ashby aus Norfolk. Anne Ashby heiratete spätestens im Jahre 1525 Francis Lovell. Dieser stand seit 1516, zunächst als Esquire of the King's Body, im Dienst des Königshofes. Im Jahre 1524 beerbte er seinen vermögenden Onkel, Sir Thomas Lovell, der sowohl Heinrich VII. als auch Heinrich VIII. als Chancellor of the Exchequer, Knight of the King's Body und Speaker des House of Commons gedient hatte. Für seine Verdienste war letzterer im Jahre 1503 in den Hosenbandorden aufgenommen worden, während Francis seinerseits zwischen 1528 und 1530 geadelt wurde.

Das Familienwappen der Lovells zeigt sechs Eichhörnchen. Just dieses Tier, diesmal wie in Holbeins Frauenbildnis an einer Nuß knabbernd, erscheint neben dem Lovell-Wappen in der in den 1520er Jahren entstandenen Verglasung der Pfarrkirche von East Harling, die zum Landsitz zunächst von Sir Thomas, seit 1524 aber von Francis Lovell, East Harling Hall, gehörte.<sup>176</sup> Bezieht sich das Eichhörnchen also unmittelbar auf das Familienwappen der Dargestellten, so scheint der Star, englisch »Starling«, auf den Herkunftsort der Lovells, East Harling, anzuspielen.

Francis Lovell, als Ehemann wohl der Auftraggeber des Bildnisses seiner Frau, verkehrte nicht nur durch seinen Hofdienst in jenen gesellschaftlichen Kreisen in London, aus denen Holbeins Auftraggeber während seines ersten englischen Aufenthaltes kamen, Lovell war nachweislich auch mit Sir Thomas le Strange bekannt, den er im Juni 1526 mit seiner Frau besuchte. Le Strange ließ sich zwar erst im Jahre 1536 von



Holbein porträtieren,<sup>177</sup> doch war er mit Sir Henry und Lady Guildford verwandt, die sich ihrerseits schon 1527 von Holbein malen ließen.<sup>178</sup> Wie die Lovells und Ashbys kamen übrigens auch Thomas und John Godsalue aus Norwich, deren Doppelbildnis Holbein im Jahre 1528 lieferte.<sup>179</sup> Verbindungen dürften auch zu Thomas More bestanden haben, der zumindest mit Thomas Lovell, dem Onkel von Annes Ehemann Francis, durch dessen Tätigkeit im königlichen Rat bekannt gewesen war.

Wie King weiterhin ausführt, könnte der Anlaß für den Bildauftrag an Holbein die Geburt des ersten Kindes des Paares, Thomas, gewesen sein. In diesem Falle könnte die Darstellung des Wappentiers im Schoß von Anne Lovell eine unmittelbare Anspielung auf den Fortbestand der Familie durch die Geburt eines Stammhalters darstellen. Doch auch der Star könnte, wiederum Kings brillanten Überlegungen zufolge, eine über das Wortspiel mit dem Landsitz der Lovells hinausgehende Bedeutung haben: Da man im 16. Jahrhundert zahmen Staren häufig das Sprechen beibrachte, mag der hier so lebendig ins Bild gesetzte Vogel darauf hinweisen, daß Holbein für sein Werk in der Imagination des Betrachters auch die Stimme evozieren wollte – ein Gedanke, den der Künstler in seinen Bildnissen wiederholt in den begleitenden Inschriften erörterte.<sup>180</sup>

### Das »Noli me tangere« in Hampton Court

Gleichfalls undatiert ist das querformatige Gemälde des »Noli me tangere« in der Royal Collection in Hampton Court.<sup>180a</sup> Es schildert nach Markus 16,9 und Johannes 20,14–18 den dramatischen Höhepunkt der Begegnung des auferstandenen Christus mit Maria Magdalena vor dem leeren Grab am frühen Morgen des Ostersonntags (*Tafel 73*). Auf einem üppig grünenden Rasenstück stehen die beiden Protagonisten einander gegenüber. Links erscheint der sich zur Magdalena nach rechts wendende Christus. Er hat sein linkes Bein weit vorgestellt und die Hände, Abstand gebietend, vor den Körper erhoben; sein Haupt ist sanft nach vorn geneigt, sein Blick auf die erstaunte Frau vor ihm gerichtet. Maria Magdalena ist etwas aus der Bildmitte nach rechts verschoben. Sie schreitet von der Öffnung des am rechten Bildrand dargestellten Felsgrabes heran, den Oberkörper in jähem Erkennen vorgebeugt, den Kopf vorgereckt und den Mund wie zum Sprechen geöffnet. Sie hat ihre Rechte in Richtung Christi ausgestreckt, während sie im linken Arm das kostbare Salbgefäß an den Körper hält.

Der barfüßige Christus ist mit einem dunkelblauen Rock, der von einem braunen Ledergürtel zusammengehalten wird, ferner mit einem karminroten Umhang bekleidet. Lange braune Haare und eine Bartkrause rahmen das hagere Gesicht des Herrn, dessen Körper keine Zeichen der Passion aufweist. Maria Magdalena trägt über einem weißen Hemd mit gerüschtem Kragen und ebensolchen Manschetten ein hellorangefarbenes, bis zum Boden reichendes Kleid, darüber ein knielanges, reich plissiertes Überkleid in Altrosa, an dessen halblange Ärmel, die seitlich mit blauen Stoffschleifen versehen sind, lange gelbgrundige Brokatärmel angesetzt sind. Sie hat einen blauen Stoffgürtel locker um die Hüften geschlungen, während ein dunkelblauer Umhang mit Bändern an zwei Agraffen am Halsausschnitt des Überkleids befestigt und über dem linken Arm drapiert ist. Die langen Haarflechten Maria Magdalenas sind mit durchsichtigen und weißen Tüchern umwickelt, die weit über den Rücken herabfallen. An den Füßen trägt sie antikische Sandalen. Das hellgrundige Deckelgefäß der Magdalena erinnert mit den Arabesken auf dem Gefäßkörper an zeitgenössische Majolika.



234 Fra Bartolomeo, »Noli me tangere«, Paris, Musée du Louvre

Den rechten Bildrand beherrscht eine in tiefem Schatten liegende zerklüftete Felsformation, die von einer schrägstehenden Tanne überragt wird und in die das Grab Christi eingehauen ist. Vor dem breiten, aber extrem niedrigen Eingang ruht die schwere Steinplatte am Boden, die das Grab verschlossen hat. Aus dem Inneren dringt helles Licht, das auch zwei hellgekleidete Engel beleuchtet, die dort zu Seiten des Grabtuches am Boden sitzen. Schon im hellen Tageslicht liegt die ferne Landschaft, die zwischen Christus und Maria Magdalena sowie am linken Bildrand sichtbar wird. Im Mittelgrund zwischen den beiden Hauptfiguren erscheinen die beiden Jünger Johannes und Petrus, die vom Grabe weg nach links in Richtung der in der Ferne in der Bildmitte liegenden Stadt Jerusalem davoneilen. Johannes geht voran und wendet sich zu Petrus um, der mächtig ausschreitend hinter ihm herkommt. Mit der markanten Schrittstellung und der vorgereckten Linken greift die Petrusgestalt zugleich Haltungsmotive der beiden Hauptfiguren im Bildvordergrund auf. Beide Figuren tragen einen dunkelblauen Rock, darüber einen roten bzw. weißen, gelbgefütterten Umhang.

Unmittelbar hinter den beiden Jüngern ragt, im Verhältnis zu ihnen unübersehbar überproportioniert, ein Laubbaum in den Himmel. Ein weiterer Baum erhebt sich links hinter Christus und verstellt dort teilweise den Blick auf den fernen Golgathahügel, auf dem mehrere leere Kreuze stehen. Nur schemenhaft sind die Bauten von Jerusalem im Bildmittelgrund im Zentrum der Komposition zu erkennen, hinter denen sich eine ferne Gebirgslandschaft mit schneebedeckten Gipfeln erhebt. Der morgendlichen Stunde entsprechend ist der Horizont ganz hell, während der von weißen Wolkenstreifen belebte Himmel sich zum Zenith hin zu nächtlichem Blauschwarz verdunkelt.

Das heute in Hampton Court befindliche Gemälde läßt sich bis ins Jahr 1680 in der Royal Collection zurückverfolgen.<sup>181</sup> Zu diesem Zeit-



235 Miniaturkopie nach dem »Noli me tangere« Hans Holbeins d.J., London, Victoria and Albert Museum

punkt erstmals nachweislich als Werk Hans Holbeins d.J. bezeichnet, blieb ihm bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts diese traditionelle Zuschreibung erhalten.<sup>182</sup> Der Holbein-Forschung der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts bereitete das Gemälde allerdings erhebliche Schwierigkeiten: So wies Alfred Woltmann es dem Kölner Maler Barthel Bruyn d. Ä. (1493–1555) zu, während Jean Paul Richter in einem Brief an Giovanni Morelli 1880 an die Autorschaft Hans Holbeins d. Ä. dachte. F.G. Stephens schließlich sah im »Noli me tangere« »... a Flemish production by a man of very considerable ability, deeply affected by Italian art.«<sup>183</sup> Gerald Davies und Ford Madox Hueffer vermuteten einen deutschen, von Holbeins Baseler Gemälden beeinflussten Maler am Werk,<sup>184</sup> während Ulrich Christoffel »... nach dem farbigen Geschmack und der landschaftlichen Stimmung« auf einen von Holbein in der Figurenauffassung beeinflussten englischen Künstler tippte.<sup>185</sup>

Erst Adolph Bayersdorfer sollte erneut die Autorschaft Hans Holbeins vertreten; er sah in dem Gemälde ein – allerdings sehr schlecht erhaltenes – »... Hauptwerk des Meisters (von ca. 1530)«. <sup>186</sup> Dieser Auffassung schloß sich auch Ernest Law in seinen Katalogen der Gemälde der Royal Collection in Hampton Court an.<sup>187</sup> Auch er verwies auf »... a good deal of damage«, den das Gemälde erlitten habe, »... but we see the most distinct traces of the master's hand in the embroidery of the dress of the Magdalen and in the marble cup.« Engste stilistische Zusammenhänge sah Law mit den Baseler »Passionsflügeln« (Tafel 42). Diese Einschätzung fand in der Nachfolge zahlreiche Anhänger, auch wenn wiederholt der »erratische«<sup>188</sup> Charakter des Bildes innerhalb des Holbeinschen Gesamtwerks betont wurde. Wohl aus diesem Grunde und wegen des höchst problematischen Erhaltungszustands wird das »Noli me tangere« allerdings bis heute von Teilen der Forschung stillschweigend übergangen.

Höchst widersprüchlich bleiben dementsprechend die für dieses Gemälde unterbreiteten Datierungsvorschläge, die zwischen dem Anfang der 1520er und der Mitte der 1530er Jahre schwanken.<sup>189</sup> So wurde für eine Entstehung zu Anfang der 1520er Jahre die Übereinstimmung des Gesichtstyps Christi mit der entsprechenden Figur in der Marienkrönung des »Hortulus Animae« ins Feld geführt, für dessen Metallschnitte Holbein die Entwürfe geliefert hatte.<sup>190</sup> Für eine frühe Datierung wurde desweiteren die stilistische Verwandtschaft mit – dann gleichfalls frühda-

tierten – Baseler Gemälden wie der Abendmahlstafel (Tafel 57) und den »Passionsflügeln« (Tafel 42) ins Feld geführt.<sup>191</sup> Als Argumente für eine Ansetzung nach 1532 wurden demgegenüber die koloristische wie »klassizistische«<sup>192</sup> Gestaltung des »Noli me tangere« ins Feld geführt,<sup>193</sup> ebenso die »... fast noch identische« Gestalt Christi auf dem Titelblatt der 1535 erschienenen Coverdale-Bibel.<sup>194</sup> Für eine Spätdatierung schien schließlich auch die Stilverwandtschaft mit den Figuren der »Icones Veteris Testamenti« oder der untergegangenen Bilder des Triumphs der Armut und des Reichtums zu sprechen.<sup>195</sup>

So überrascht es nicht, wenn etwa Arthur B. Chamberlain in seiner Datierung zwischen den Alternativen etwa 1520/21 oder um 1527, Roy Strong zwischen 1524 oder 1532/33 schwankte.<sup>196</sup> Den ausgefallendsten Versuch, die chronologischen Probleme um das »... unzweifelhaft eigenhändige« »Noli me tangere« zu lösen, unternahm Paul Ganz. Seiner Meinung nach handelt es sich bei der Komposition um eine Erfindung der Jahre 1524/26, die sich allerdings nur »... in der vorliegenden Wiederholung des zweiten englischen Aufenthalts« erhalten habe.<sup>197</sup>

Es war allerdings gleichfalls Paul Ganz, der erstmals nachdrücklich den Einfluß französischer Kunst auf das Gemälde der Royal Collection betonte: »Die Darstellung gehört stilistisch zu den Altarbildern des zweiten Basler Aufenthalts, und zwar in die Zeit nach der Rückkehr aus Frankreich. Die elegante Gestalt der Maria Magdalena erinnert in ihrer schlanken Schönheit und im Kostüm an die Figuren der Tugenden am Grabmal des Michel Colombe in der Kathedrale von Nantes; auch das Salbgefäß, das sie trägt, ist ein Stück französischer Keramik.«<sup>198</sup>

Johann Eckart von Borries glaubte hieran zunächst die Vermutung knüpfen zu können, Holbein habe mit diesem Gemälde »... einen Beweis seines Könnens geben wollen – etwa einem potentiellen Auftraggeber am Hof Franz' I., vielleicht diesem selber... Denkbar wäre indessen auch, daß das Bild zwei Jahre später auf Holbeins erster Reise nach England... entstanden ist; und zwar in Antwerpen... An hinreichender Zeit zur Ausführung des Bildes fehlte es nicht, denn der Brief Thomas Mores an Erasmus vom 18. Dezember 1526... spricht nur von dem Maler Holbein, dessen Qualitäten More aus dem ihm übersandten Erasmus-Porträt [von Borries vermutete in More den Empfänger des Pariser Porträts des schreibenden Erasmus; JS] kannte, nicht jedoch von dem Menschen, der demnach damals noch gar nicht in England gewesen sein muß. Vielleicht hat Holbein also versucht, mit Hilfe dieses Bildes in Antwerpen Fuß zu fassen. Der besondere künstlerische Rang dieser Tafel ist jedenfalls nicht zu bezweifeln.«<sup>199</sup>

Die Möglichkeit, Holbein habe das »Noli me tangere« erst in Antwerpen im Jahre 1526 gemalt, wollte von Borries zugunsten der Annahme einer Entstehung bereits im Jahre 1524 als Probestück für Franz I. nachfolgend definitiv ausschließen. Denn mit Fra Bartolomeos Gemälde gleichen Themas (Abb. 234), das sich in der Sammlung Franz' I. befand (heute im Louvre),<sup>200</sup> glaubte er den unmittelbaren Ausgangspunkt für Holbeins Gemälde gefunden zu haben:

»Hier fand Holbein das ganz nach vorn gesetzte bildparallele Gegenüber der beiden Figuren in annähernder Seitenansicht. Er übernahm ihre Gebärden, interpretierte sie aber neu, indem er die Personen austauschte, wobei er auch die Lichtführung umkehrte. Aus dem segnenden Christus Fra Bartolomeos machte er – bei gleicher Schrittstellung – die den Arm nach dem Auferstandenen ausstreckende Magdalena. Aus dem Erstauensgestus der knienden Magdalena wurde – bei fast gleicher Haltung der beiden Hände, aber mit zurückgenommenen Armen – die Abwehrgebärde des zurückweichenden Christus. Dessen Gesichtstypus geht wie-

der auf das väterliche Vorbild im ›Votivbild des Ulrich Schwarz‹... zurück, während im Kopf Magdalenas wohl Anregungen Fra Bartolomeos erkennbar sind, etwa von dem der links knienden Heiligen in seiner ›Verkündigung mit Heiligen‹, von 1515 [Paris, Louvre; JS]. Auch den farbigen Zweiklang der Gewänder seiner Figuren von hellerem Rot zu dunklerem Blau oder Grün entlieh er wohl dem italienischen Gegenstück... So viele verschiedene Reflexe aus Bildern der Sammlung Franz I. (die sich vermehren ließen) können nicht auf Zufall beruhen. Offenbar war es Holbeins Absicht, dem Bild Fra Bartolomeos etwas Eigenes und Neues entgegenzusetzen, um sich damit am französischen Hof zu qualifizieren. So baute er eine spannungsvoll ausgewogene Komposition. Um die Dramatik der Szene zu steigern, ließ er Magdalena entgegen jeder Bildtradition nicht knien, sondern auf Christus zutreten. In den landschaftlichen Kompartimenten des Mittel- und Hintergrunds zeigte er sein Können als Landschaftsmaler. Vor allem aber bewies er in dem Nebeneinander von kühlem, in die weichenden dunklen Nachtwolken hineinleuchtendem Morgenlicht und dem himmlischen Goldglanz der Grabeshöhle seine besondere Befähigung als Lichtmaler. Doch verdient dieses Bild schon deshalb besondere Aufmerksamkeit, weil es unter den erhaltenen wohl das einzige ist, das Holbein ganz selbständig und aus

eigenem Antrieb heraus gemalt hat, frei von aller Beschränkung durch irgendwelche Bestellerwünsche.<sup>201</sup>

Die Motivbezüge zu Gemälden in der Sammlung Franz' I., die von Borries beim »Noli me tangere« nachweisen konnte, sind so zahlreich, daß an seiner Schlußfolgerung, Holbein habe diese Werke während seines Frankreichaufenthalts 1523/24 gesehen, nicht zu zweifeln ist. Fraglich ist indes, ob er das Gemälde auch tatsächlich unmittelbar in Frankreich malte. Bedenkt man, welche Wirkung die Eindrücke von Werken Andrea Solarios oder der Künstler des »1520s Hours Workshop« noch Jahre nach Holbeins Rückkehr nach Basel auf sein Schaffen ausübten,<sup>202</sup> so erscheint auch im Falle des »Noli me tangere« in Hampton Court eine gegenüber der Frankreichreise zeitversetzte Entstehung – aller Wahrscheinlichkeit nach während des ersten englischen Aufenthalts – durchaus möglich.

Hierfür könnte nicht nur der Holzbefund sprechen (der 76,8 x 94,9 cm messende Bildträger besteht aus baltischem Eichenholz),<sup>203</sup> der zumindest eine Entstehung am Oberrhein ausschließt, sondern auch der Umstand, daß Holbein mit der Darstellung der Engel in der Grabkammer Eindrücke seines Antwerpen-Aufenthaltes im Jahre 1526 verarbeitet zu haben scheint: Das Motiv der das Felsgrab Christi bereitenden Frauen, die im Dunkeln mit einer Kerze hantieren, taucht prominent auf der Mittel-



236 Hans Holbein d.J., »Noli me tangere«, Röntgenaufnahme, London, Hampton Court, Royal Collection



237 Hans Holbein d.J., »Noli me tangere«, Infrarot-Befund, Landschaftsausblick, London, Hampton Court, Royal Collection



238 Hans Holbein d.J., »Noli me tangere«, Infrarot-Befund, Oberkörper Christi, London, Hampton Court, Royal Collection

tafel des Beweinungs-Triptychons auf, das Quentin Massys 1511 für die Antwerpener Kathedrale geliefert hatte.<sup>204</sup> Das Bild der Royal Collection setzt schließlich gerade in solchen Nebendingen wie der Tanne über dem Felsgrab Christi oder der fernen Hochgebirgslandschaft, die nichts mit den mutmaßlichen italienischen Vorbildern in der Sammlung Franz' I. zu tun haben, die Baseler »Passionsflügel« voraus: Man vergleiche vor allem die Darstellungen mit der Grab- bzw. Kreuztragung Christi (Tafel 50, 48). Daß Holbein – im umgekehrten Falle – ausgerechnet diese Motive bereits in Frankreich entwickelt und anschließend in Basel wiederverwendet haben sollte, erscheint jedenfalls höchst unwahrscheinlich.

Das »Noli me tangere« wurde Mitte der 1990er Jahre von Viola Pemberton-Pigott einer grundlegenden Untersuchung und Reinigung unterzogen, über deren Ergebnisse sie auf dem Baseler Holbein-Symposium 1997 berichtete (»Hans Holbein the Younger: Noli me tangere«).<sup>205</sup> Zum einen hatten bis zur jüngsten Restaurierung zahlreiche flächige Retuschen, die den durch frühere, allzu scharfe Reinigung bedingten schlechten Erhaltungszustand kaschieren sollten, das Gemälde entstellt. Zum anderen demonstrierten Makroaufnahmen eine ursprünglich überaus raffinierte Malerei, die wegen des schlechten Erhaltungszustands ohne technische Hilfsmittel vor dem Gemälde selbst nicht mehr auszumachen ist. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang vor allem die reiche Muschelgold-Verwendung, besonders am Gewand der Magdalena, die in ihrer Applikation und ästhetischen Wirkung dem Goldgebrauch bei den Baseler »Passionsflügeln« oder der Lais (Tafel 53) entsprechen. Glücklicherweise ist das ursprüngliche Aussehen des »Noli me tangere« in Hampton Court in einer Miniaturkopie überliefert (Abb. 235), die Pemberton-Pigott in der Sammlung des Victoria & Albert Museums in London entdeckte und ihrer Restaurierung zu Grunde legen konnte.<sup>206</sup>

Einblick in die Bildgenese liefern der Röntgenbefund und einzelne Infrarot-Reflektogramme, die 1991 angefertigt wurden. Die Röntgenaufnahme (Abb. 236) zeigt zunächst, daß Holbein Kopf und Oberkörper seiner Christusfigur erst nachträglich stark vergrößert hat; gleiches gilt auch für den Kopf der Magdalena. Der in keinem sinnvollen Größenmaßstab zu den Jüngern im Mittelgrund stehende Baum sitzt zur Gänze auf der

bereits vollständig ausgeführten Malerei des Himmels und der Hintergrundslandschaft; ähnliches gilt auch für die Gestalt des Baumes am linken Bildrand. Zwar war hier, wie die Röntgenaufnahme zeigt, von Anfang an ein Baum vorgesehen, doch in einer etwas anderen Position. Betrachtet man die merkwürdig unentschiedene Gestaltung des Blattwerks dieser beiden Bäume mit der grandios gemalten Tanne rechts, die überdies eine nahe Verwandte in der Grabtragung der Baseler »Passionsflügel« (Tafel 50) hat, so stellt sich die Frage, ob die beiden Bäume in ihrem heutigen Erscheinungsbild nicht das Ergebnis einer späteren Veränderung von Holbeins Gemälde sind. Die leider nur punktuell dokumentierte Unterzeichnung ist mit Pinsel und flüssiger Farbe ausgeführt. Sie zeigt links von Johannes summarisch angegebene, ferne Bäume (Abb. 237), wo heute die Stadtansicht von Jerusalem zu sehen ist, und belegt so auf willkommene Weise, daß die Landschaftsszenerie mit dem gigantischen Baum in der Bildmitte nicht von Anfang an vorgesehen war.

Bedingt durch die anfangs deutlich tiefere Position von Kopf und Oberkörper Christi erscheint auch der unterzeichnete Kontur des Gesichtes deutlich tiefer, unterhalb der heutigen Nase (Abb. 238). Der Duktus dieser rein linearen Formvorgabe erinnert an die Unterzeichnung des Kopfes von Holbeins Sohn Philipp im berühmten »Familienbild« (Abb. 264), das der Künstler im Anschluß an seine Rückkehr nach Basel ausführte.<sup>207</sup> Ob dies ein Fingerzeig für die Datierung des »Noli me tangere« sein kann, bleibe angesichts des geringen Umfangs der Dokumentation der Unterzeichnung dieses Gemäldes dahingestellt. Man wird aber keinesfalls fehlgehen, dieses Werk in die Zeit von Holbeins erstem englischen Aufenthalt zu datieren. Ob es sich um ein »Probestück«, diesmal für einen englischen Auftraggeber, gehandelt haben kann, wie Pemberton-Pigott angesichts der großen Sorgfalt, mit der das Gemälde ursprünglich ausgeführt worden ist, vermutete, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Über den möglichen Adressaten bzw. Auftraggeber läßt sich nur spekulieren; Thomas More käme jedoch sicherlich in Betracht.<sup>208</sup>

Es sind fraglos nicht alle von Holbein zwischen 1526 und 1528 in England ausgeführten Gemälde erhalten geblieben. Eine Reihe von Bildniszeichnungen deutet allerdings darauf hin, daß er weitere Auftraggeber



239 Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Nicholas Carew, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

gefunden haben muß.<sup>209</sup> Im Falle des Nicholas Carew, des Stallmeisters Heinrichs VIII., befindet sich Holbeins Bildniszeichnung im Baseler Kupferstichkabinett (Abb. 239); in schwarzen und farbigen Kreiden ausgeführt, zeigt sie alle Kennzeichen einer Arbeit des ersten Engländeraufenthalts.<sup>210</sup> Das erhaltene Gemälde hingegen, das sich in der Sammlung des Duke of Buccleuch auf Drumlanrig Castle befindet (Abb. 240), ist zwar vielleicht von Holbein selbst begonnen, doch sicher erst mit erheblichem Zeitverzug von anderer Hand vollendet worden – wenn nicht überhaupt das Werk eines Nachfolgers.<sup>211</sup> Solange es keine Möglichkeit einer eingehenden gemäldetechnologischen Untersuchung dieses Bildes gibt, sind die mit dem Carew-Bildnis verbundenen Probleme nicht zu lösen.

Nimmt man Holbeins während des ersten Engländeraufenthalts entstandene Gemälde nochmals zusammenfassend in den Blick, so wird deutlich, daß der durch die Frankreichreise 1523/24 angestoßene Entwicklungsprozeß, der Holbein erstmals direkt mit italienischer, französischer und franko-flämischer Kunst in Berührung gebracht hatte, in Werken wie der Baseler »Lais Corinthiaca« (Tafel 53), der »Darmstädter Madonna« (Tafel 61) und dem Bildnis des Thomas More in der New Yorker Frick Collection (Tafel 66) zugleich seinen Höhepunkt und Abschluß gefunden hat. Die Begegnung mit zeitgenössischer niederländischer Kunst, die aller Wahrscheinlichkeit auf der Durchreise nach England



240 Hans Holbein d.J. (?) und unbekannter Künstler, Bildnis des Nicholas Carew, Drumlanrig Castle, Sammlung des Duke of Buccleuch

1526 in Antwerpen stattgefunden haben wird, scheint neue Impulse für Holbeins tafelmalerisches Schaffen gebracht zu haben. Dies wird bereits am 1527 entstandenen Warham-Bildnis (Tafel 67) deutlich, wo an die Stelle der emailhaften Glätte des Farbauftrags zunehmend eine breitere Malerei tritt, die gelegentlich auch den Pinselstrich durchaus zur Charakterisierung der jeweiligen Oberfläche einsetzt. Gerade bei den Inkarnaten, die wie beim Kratzer-Porträt gelegentlich mit Grau unterlegt werden, um den gewünschten koloristischen Effekt zu erzielen, fällt dieses veränderte Vorgehen am stärksten ins Auge. Anders als bei den früheren, unter dem Eindruck von Gemälden Jan van Eycks oder Andrea Solarios entstandenen Werken Holbeins wirkt die Farbe nun zähflüssig-dick, dadurch zugleich aber auch körperhafter; das Licht, das auf die Farboberfläche des Gemäldes fällt, scheint kaum mehr in die Tiefe einzudringen, sondern wird unmittelbar reflektiert. Selbst wenn wie beim Bildnis des Nikolaus Kratzer der Dargestellte von den Gegenständen seiner Tätigkeit stillebenhaft umgeben ist, so sind die Figuren doch durchwegs von gesteigerter Monumentalität gekennzeichnet. Nah an die Bildfläche herangerückt, dominieren sie den sie umgebenden, eng bemessenen Bildraum und entwickeln dadurch für den Betrachter eine bezwingende Präsenz. Als Holbein von seinem ersten Engländeraufenthalt nach Basel zurückkehrte, sollte er nur wenig Gelegenheit haben, seine Fähigkeiten als Tafelmaler unter Beweis zu stellen. Daher überrascht es auch nicht, daß seine nach der endgültigen Übersiedlung nach England im Jahre 1532 entstandenen Gemälde – durchwegs Bildnisse – just dort anknüpfen, wo der Künstler mit dem Weggang aus London 1527/28 seine Tätigkeit beendet hatte: mit dem Bildnis des Georg Gisze beim Kratzer-Porträt, mit dem Hermann Wedigh-Bildnis bei der Darstellung der Godsalves, mit dem Porträt des William Reskimer bei der Dame mit Star und Eichhörnchen, ja selbst mit dem Bildnis des Thomas Cromwell in gewisser Weise beim Warham-Porträt.<sup>212</sup>









- <sup>86</sup> BUCK 1997, S. 158f (hier das Zitat); DIES. 1999, S. 59–65.  
 Stephanie BUCK, Text versus Bild: Holbeins Interpretation Heinrichs VIII. am Beispiel der »Salomo-Miniatur«; in: ZAK 55 (1998), S. 281–292, vermutete auch bei Holbeins Zeichnung der Königin von Saba vor Salomo in der Royal Library in Windsor Castle eine unterschwellige Kritik an dem mutmaßlichen Empfänger der Miniatur, nämlich an Heinrich VIII. Ob allerdings von einem solchen Vorgehen gerade gegenüber dem König selbst auszugehen ist, erscheint recht fraglich.
- <sup>87</sup> Eine weitere, phantasievolle Deutungsvariante brachte unlängst VON BORRIES 1999, S. 164f, ein. In der Annahme, in der Unterzeichnung des Bildes in Saint Louis stimme Blickrichtung und Lächeln der Lady noch mit der Baseler Vorzeichnung überein, wollte er eine nachträgliche Überarbeitung des Gemäldes nach dem Tod von Sir Henry im Mai 1532 annehmen: »Das Bild zeigte dann die im Schmerz versteinerte Maske der Witwe, im Ausdruck gesteigert durch die lebensvoll klagende steinerne Maske am Kapitell, deren Blick nun auf den Verstorbenen gerichtet wäre.« Da indes bereits der Ausgangspunkt dieser Überlegung nicht zutrifft – weder zeigte das Bild anfänglich eine lächelnde Lady Guildford, noch ist das Gemälde teilweise oder ganz nachträglich übermalt worden –, ist auch die Schlußfolgerung hinfällig.  
 Eine vielleicht wirklich erst nach dem Tode Guildfords im Auftrag seiner Witwe entstandene Kopie des Gemäldes in Windsor Castle als Kapselbild, heute im Detroit Institute of Arts (vgl. ROWLANDS 1985, S. 133, Kat. Nr. 25b), publizierte Wilhelm R. VALENTINER, The portrait of Sir Harry Guildford by Hans Holbein, the Younger; in: Bulletin of The Detroit Institute of Arts 8 (1926), S. 28. DÜLBERG 1990, S. 277, Kat. Nr. 277, machte indes auf das heute im Museum of Fine Arts in Houston befindliche Rundbildnis Guildfords aufmerksam (vgl. ROWLANDS 1985, S. 133, Kat. Nr. 25a), das ihrer Meinung nach die Erstfassung dieser Kapselbildfassung und damit die Vorlage für die Version in Detroit gewesen war. In beiden Fällen wäre anzunehmen, daß das Gegenbild der Bildniskapsel das Porträt der Lady Guildford zeigte. Jane Roberts in AK HOLBEIN. ZEICHNUNGEN VOM HOFE HEINRICHS VIII. 1988, S. 50, sowie DÜLBERG 1990, S. 277, hielten das Kapselbild in Houston übrigens für das 1647 von Hollar gestochene Bild aus dem Besitz des Grafen Arundel; siehe S. 309, Anm. 102.
- <sup>88</sup> Dieses Vorgehen war leider in der Vergangenheit alles andere als ungewöhnlich. Da ein vergilbter Firnis über hellen oder gar weißen Bildpartien besonders störend auffällt, hat man ihn gerade in diesen Partien zu entfernen versucht, nicht aber über dunkleren Farbzonen, wo er weniger ins Auge fällt. Im Falle der Reinigung des Bildes in Saint Louis hat der Maler-Restaurator, der hier tätig wurde, offenbar die Verputzung unmittelbar bemerkt und daher auf eine entsprechende Behandlung bei den Händen verzichtet: Nur so ist der so auffallend unterschiedliche Erhaltungszustand des Gemäldes zu erklären. Wann diese fatale Reinigung erfolgt ist, ist ungewiß; die frühesten Angaben zum Zustand widersprechen sich. Während Charles NAGEL, Paintings by Old Masters; in: Burlington Magazine 67 (1935), S. 41, auf »...the curious surface quality of the craquelure in the flesh tones« aufmerksam machte, zugleich aber auf »...the subtle modelling of the flesh tones« hinwies, hob Paul GANZ, Zwei Werke Hans Holbeins d. J. aus der Frühzeit des ersten englischen Aufenthalts; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1936, S. 156, hervor, das Bildnis befinde sich in »bester Erhaltung«. Es besitze Holbeins leuchtendes Kolorit, das an die Wirkung schweizerischer Glasgemälde erinnere und sei von einer in technischer Vollendung kaum zu überbietenden Wiedergabe des Stofflichen.  
 In der Bildakte im Saint Louis Art Museum sind »minor restorations« durch William Suhr im September 1943, die Retusche eines kleinen Farbverlustes im Folgejahr, erneut durch Suhr, und eine weitere derartige Retusche in der rechten oberen Bildecke im April 1950, diesmal durch Roth, dokumentiert. Roth unterzog das Gemälde im Januar 1958 auch einer umfangreicheren Reinigung, bei der die Tafel mit Wachs imprägniert, der Firnis abgenommen und neue Retuschen aufgebracht wurden. Das Gemälde wurde aber bereits nach seiner Versteigerung 1930 und vor dem Erwerb durch das Saint Louis Art Museum 1943 gereinigt (»...removal of several layers of accumulated film«, d. h. Firnis-schichten), ohne daß hierüber nähere Informationen zur Verfügung stehen; vgl. RECENT IMPORTANT ACQUISITIONS OF AMERICAN COLLECTIONS. A PORTRAIT OF LADY GUILDFORD BY HANS HOLBEIN THE YOUNGER; in: Art Quarterly (Detroit Institute of Arts) 6 (1943), S. 69f.
- <sup>89</sup> Hierauf hat kürzlich auch S. Foister in AK HOLBEIN. PORTRAITS OF SIR HENRY AND LADY GUILDFORD 2003, unpaginiert, hingewiesen.
- <sup>90</sup> Jüngst hat S. Foister in AK HOLBEIN. PORTRAITS OF SIR HENRY AND LADY GUILDFORD 2003, unpaginiert, in der Zeichnung einer in zwei Ansichten wiedergegebenen Frau in englischer Hoftracht, heute im British Museum in London, eine mutmaßliche Studie für Details der Kleidung und der Haltung von Lady Guildford erkannt; vgl. AK THE AGE OF DÜRER AND HOLBEIN 1988, S. 230, Kat. Nr. 197.
- <sup>91</sup> Die beiden hier reproduzierten Infrarot-Befunde sind von Molly Faries angefertigt worden, der für die Reproduktionserlaubnis herzlich gedankt sei. Die Untersuchung wurde seinerzeit mit einer Videokamera Grundig 70 H mit einem Hamamatsu N 214 IR-Vidicon (1981), einem Objektiv TV Macromar 1:2.8/36mm, einem Schwarzfilter Kodak Wratten 87 A (0,9 micron) und einem Fernsehmonitor Grundig BG 12 mit 875 Zeilen durchgeführt. Für die photographische Dokumentation wurde eine Spiegelreflexkamera Canon A-1 35 mm, eine 50 mm Nahlinse sowie als Schwarz-Weiß-Negativfilm Kodak Plus X und/oder Ilford, 125 ASA, verwendet. Die hier reproduzierten Infrarot-Montagen beruhen auf Molly Faries Negativen im IRR-Archiv des Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie in Den Haag. Sie wurden in der National Gallery in London mit VIPs IP angefertigt, nachdem die Negative mit einem Scanner Polaroid Sprint/Scan in 1012 dpi digitalisiert worden waren. Die Montage erfolgte durch Rachel Billinge, National Gallery, London.
- <sup>92</sup> AINSWORTH/FARIES 1986, S. 25f; AINSWORTH 1990, S. 178f; C. MÜLLER 1996, S. 108f.
- <sup>93</sup> John ROWLANDS, »Holbein and the court of Henry VIII« at the Queen's Gallery, Buckingham Palace; in: Burlington Magazine 121 (1979), S. 53. Der Umstand der veränderten Proportionierung des Gesichts wurde erstmals von MILLAR 1963, S. 58f, konstatiert.
- <sup>94</sup> FOISTER 1981, S. 72f; dies. in: AK HOLBEIN. PORTRAITS OF SIR HENRY AND LADY GUILDFORD 2003, unpaginiert. Anders als im Gesicht sind Pentimenti an den Schultern deutlich erkennbar; hierauf hatte schon MILLAR 1963, S. 58f, hingewiesen.
- <sup>95</sup> Allein SCHMID 1948, S. 300; AK EXHIBITION OF HOLBEIN AND OTHER MASTERS OF THE 16TH & 17TH CENTURIES 1950/51, Kat. Nr. 8; AK EXHIBITION OF HOLBEIN AND OTHER MASTERS OF THE 16TH & 17TH CENTURIES. ILLUSTRATED SOUVENIR, London, Royal Academy, 1950/51, S. 5, Kat. Nr. 8; AUERBACH 1954, S. 70, hatten sich in dieser Beziehung kritisch geäußert.
- <sup>96</sup> Vgl. auch FOISTER 1981, S. 473f; DIES. 1996a, S. 53.  
 In dieser Frage hilft auch die Dendrochronologie nicht weiter; zum einen ist die Tafel in Saint Louis bis heute dendrochronologisch nicht untersucht worden, zum anderen sind die publizierten Daten zu dem Gemälde in Windsor Castle nicht korrekt, wie die Überprüfung durch Peter Klein (briefliche Mitteilung vom 8. September 2000) ergeben hat; siehe auch S. 308, Anm. 50.
- <sup>97</sup> VON ZAHN 1873, S. 204f.
- <sup>98</sup> Ernest LAW, Holbein's pictures at Windsor Castle. Historically and critically described (Masterpieces of the Royal Collection), London u. a. O. 1901, S. 1–4; ebenso CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 318; C. H. COLLINS BAKER, Catalogue of the principal pictures in the Royal Collection at Windsor Castle, London 1937, S. 157.
- <sup>99</sup> PIPER 1957, S. 227, Anm. 10.  
 Wie Piper weiter mitteilte, befindet sich auf einer verkleinerten Kopie des Guildford-Porträts, seinerzeit in der McCormick Collection in Chicago, ein zweiter derartiger Cartellino.
- <sup>100</sup> MILLAR 1963, S. 58f.
- <sup>101</sup> CUST/HERVEY 1917/18, S. 24, 26.  
 Wie die beiden Guildford-Bildnisse in den Besitz Lumleys gekommen sind, ist nicht bekannt; selbst im Nachlaßinventar Sir Henry's von 1532 werden sie nicht erwähnt; vgl. FOISTER 1981, S. 473f.
- <sup>102</sup> Im Arundel-Nachlaßinventar von 1655 werden allerdings nicht nur das Bildnispaar von Sir Henry und Lady Guildford erwähnt (vgl. CUST/COX 1911/12, S. 258; HERVEY 1921, S. 57, 482), sondern auch ein Guildford-Bildnis »in piccolle«, d. h. vermutlich ein Kapselbild (siehe auch S. 309, Anm. 87). Dieses Rundbild und sein Gegenstück dienten vermutlich als Vorlage für Wenzel Hollar's Stichreproduktionen von 1647 (vgl. Gustav PARTHEY, Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichniss seiner Kupferstiche, Berlin 1853, Reprint Amsterdam 1963, S. 309, Kat. Nr. 1409f).
- <sup>103</sup> MILLAR 1963, S. 58; WEIJTENS 1971, S. 9, 30f; FOISTER 1981, S. 473f; ROWLANDS 1985, S. 133.  
 Das Bildnis der Lady Guildford wurde anscheinend im Jahre 1886 Queen Victoria zum Kauf angeboten; vgl. AK HOLBEIN AND THE COURT OF HENRY VIII, London, Queen's Gallery, 1978–79, S. 40–42.  
 Sicher faßbar wird das heute in Saint Louis befindliche Original des Porträts aber erst im Jahre 1930. Bis dahin war es als Gegenstück zum Porträt ihres Mannes nur durch die Zeichnung im Baseler Kupferstichkabinett, literarische Erwähnungen und Kopien bekannt, deren qualitativ beste, heute im Metropolitan Museum of Art in New York, lange sogar als das Holbeinsche Original galt.  
 Das Originalgemälde kam am 14. Mai 1930 in London bei Sotheby's als Werk der »Flemish School« zur Versteigerung (CATALOGUE OF VALUABLE PICTURES BY OLD MASTERS OF THE ITALIAN, DUTCH AND GERMAN SCHOOLS 1930, S. 16, Lot 60). Man hatte nicht nur den wahren Schöpfer dieses Gemäldes verkannt, sondern auch die Dargestellte falsch als »Dame Elizabeth Bullen« (d. h. als Boleyn) identifiziert. Das Bildnis, das zu einem Preis von £ 15.500 zugeschlagen wurde, kam aus der »Collection of the late George Folliott, Esq. of Vicars Cross, Chester« und wurde von der Londoner Kunsthandlung P. and D. Colnaghi erworben. Nach einer Reinigung wurde das Gemälde im Jahre 1935 in deren Geschäftsräumen ausgestellt. Charles NAGEL, Paintings by Old Masters; in: Burlington Magazine 67 (1935), S. 41, machte erstmals auf den Umstand aufmerksam, daß mit diesem Gemälde das lange verschollene Gegenstück zum Guildford-Bildnis in der Royal Collection in Windsor Castle wiedergefunden war. 1943 wurde das Bild vom Saint Louis Art Museum erworben.

- <sup>104</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.Nr. 1889; siehe auch S. 447f. Zur Biographie der beiden Godsalve vgl. FOISTER 1981, S. 441f; AK HOLBEIN. ZEICHNUNGEN VOM HOFE HEINRICH VIII. 1988, S. 112.
- <sup>105</sup> Hier wie bei allem anderen goldenen Zierrat ist das Gold lediglich goldfarben gemalt, nicht wie bei den Bildnissen von More, Warham oder den Guildfords in wirklichem Muschelgold über einer braunen Grundfarbe ausgeführt.
- <sup>106</sup> Hierin wollte CHRISTOFFEL 1924, S. 92, »... einen neuartigen Ton der Charakterisierung« sehen, der »... damit der bürgerlichen Porträtkunst für lange Zeit bedeutende Anregung gegeben« habe.
- <sup>107</sup> Die Bildniszeichnung von John Godsalve in Windsor Castle (vgl. PARKER/FOISTER 1945/83, S. 42, 155, Kat. Nr. 22, und S. 293) zeigt den Kopf zwar in fast der gleichen Stellung wie das Tafelbild in Dresden, doch ist John hier deutlich älter dargestellt; auch die Technik der Zeichnung (Kreiden, Wasser- und Deckfarben auf getöntem Papier) spricht für eine Entstehung nach 1532.
- <sup>108</sup> Hierauf wies bereits BUCK 1999, S. 67, hin, die in dem Cartellino eine nachträgliche Ergänzung vermutete.
- <sup>109</sup> Schon BUCK 1999, S. 67, macht auf die übereinstimmende Schriftart der Cartellini im Godsalve- und im Warham-Bildnis aufmerksam.
- <sup>110</sup> Vgl. CUST/HERVEY 1917/18. Zu den »Lumley-Cartellini« vgl. PIPER 1957, S. 224–231, sowie S. 281–286, 463f (Warham) und S. 286–291, 466–468 (Guildford).
- <sup>111</sup> CUST/COX 1911/12, S. 283.
- <sup>112</sup> Zur weiteren Provenienz siehe S. 447f.
- <sup>113</sup> FOISTER 1981, S. 361f, 369; BUCK 1999, S. 67.
- <sup>114</sup> WILSON 1996, S. 146, vermutete, daß der Kontakt zwischen dem in Norwich ansässigen Godsalve und dem Maler möglicherweise über die gleichfalls in Norfolk begüterten Adelsfamilien der Boleyn und der Wyatt zustandekam, deren Mitglieder sich z. T. von Holbein porträtieren ließen. Die Bildnisaufträge für Mitglieder der Boleyn-Sippe datieren indes allesamt erst aus dem späteren Englandaufenthalt Holbeins und das Bildnis des Sir Henry Wyatt im Louvre ist in seiner Datierung traditionell umstritten; es dürfte aber gleichfalls erst nach 1532 entstanden sein.
- <sup>115</sup> PARKER/FOISTER 1945/83, S. 42, 155, Kat. Nr. 22. Ein wohl unter Verwendung dieser Zeichnung ausgeführtes Gemälde hat sich nur von einem Künstler aus dem Holbein-Umkreis erhalten; es befindet sich heute in der John G. Johnson Collection im Philadelphia Museum of Fine Arts, Philadelphia (vgl. GANZ 1950, S. 232, Kat. Nr. 91). Ob das Bildnis einer Frau in der Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur tatsächlich Elizabeth Widmerpole, die Gattin von John Godsalve darstellt, ist mangels eindeutiger Vergleichsbeispiele nicht sicher zu entscheiden (vgl. GANZ 1950, S. 232, Kat. Nr. 92).
- <sup>116</sup> Vgl. Paul GANZ, A new portrait of Sir John Godsalve by Hans Holbein the Younger; in: Burlington Magazine 26 (1914/15), S. 47; DERS. 1950, S. X; PARKER/FOISTER 1945/83, S. 42; PIPER 1963, S. 744; FOISTER 1981, S. 282; ROWLANDS 1985, S. 135.
- <sup>117</sup> ROSKILL/HARBISON 1987, S. 13.  
Holbeins Kenntnis der entsprechenden Plinius-Stellen glaubten Roskill und Harbison dadurch gesichert, daß Erasmus von Rotterdam im Jahre 1525 bei Johannes Froben in Basel die »Historia Mundi« des Plinius editiert hatte, die auch dessen Äußerungen zur Kunst enthalten; vgl. C. Plinii Secundi... Historia Mundi, Basel 1525, Buch XXXV.
- <sup>118</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 172–177. Im selben Sinne auch BUCK 1999, S. 67.
- <sup>119</sup> GROHN 1955, S. 26, meinte, der Künstler könne sich zu dieser Anordnung allein durch die physiognomische Ähnlichkeit der beiden Dargestellten – bei gleichzeitiger altersmäßiger Differenzierung – gereizt gefühlt haben. SCHMID 1948, S. 300, erwog die Möglichkeit, daß die Komposition der Godsalve-Tafel »... auf ein Gegenstück berechnet sei.«
- <sup>120</sup> FOISTER 1981, S. 361f, 369; ebenso ROWLANDS 1985, S. 73.
- <sup>121</sup> GRONERT 1996, S. 102f; DERS. 1998, S. 240.
- <sup>122</sup> Max J. FRIEDLÄNDER, G. LEMMENS, Early Netherlandish painting, Bd. 10: Lucas van Leyden and other Dutch masters of his time, Leiden/Brüssel 1973, S. 78, Kat. Nr. 80, Tafel 69; Max J. FRIEDLÄNDER, H. PAUWELS, G. LEMMENS, Early Netherlandish painting, Bd. 12: Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst, Leiden/Brüssel 1975, S. 106f, Kat. Nr. 159, 169, Tafel 90, 95.
- <sup>123</sup> AK JEAN GOSSAERT DIT MABUSE 1965, S. 175f, Kat. Nr. 28.
- <sup>124</sup> LORNE CAMPBELL, The early Flemish pictures in the collection of Her Majesty the Queen, Cambridge 1985, S. 53–56, Kat. Nr. 34.
- <sup>125</sup> SILVER 1984, S. 233, Kat. Nr. 53.
- <sup>126</sup> Vgl. Joanna WOODALL, Painted immortality. Portraits of Jerusalem pilgrims by Antonis Mor and Jan van Scorel; in: Jahrbuch der Berliner Museen 31 (1989), S. 149–163.  
In der Tradition der altniederländischen Bildnismalerei war allerdings das Porträt mit vorgewiesenem Brief oder Zettel, auf dem Name und Altersangabe des Dargestellten notiert sind, schon im späteren 15. Jahrhundert auch in Süddeutschland verbreitet, wie etwa das Porträt des Alexander Mornauer von dem nach diesem Bildnis benannten Anonymus in der National Gallery in London belegen kann; vgl. Jill DUNKERTON, Susan FOISTER, Dillian GORDON, Nicholas PENNY, Giotto to Dürer. Early Renaissance painting in The National Gallery, New Haven/London 1991, S. 95f, Abb. 119.
- <sup>127</sup> Siehe S. 167f.
- <sup>128</sup> Siehe S. 170.
- <sup>129</sup> Max J. FRIEDLÄNDER, H. PAUWELS, S. HERZOG, Early Netherlandish painting, Bd. 8: Jan Gossaert and Bernard van Orley, Leiden/Brüssel 1972, S. 111, Kat. Nr. 144, S. 149, Tafel 121, 125.
- <sup>130</sup> HAND 1993, S. 103–107.
- <sup>131</sup> Auf diesen Zusammenhang wies erstmals BUCK 1997, S. 313, hin. E. Foucart-Walter in AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, S. 46, hatte demgegenüber vorgeschlagen, das Kratzer-Bildnis in die ikonographische Tradition der altniederländischen Goldschmiededarstellungen in der Art von Petrus Christus' Heiligem Eligius in seiner Werkstatt, heute im Metropolitan Museum of Art in New York (vgl. AK PETRUS CHRISTUS. RENAISSANCE MASTER OF BRUGES, Katalog von Maryan Ainsworth und Max P.J. Martens, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994, S. 96–101, Kat. Nr. 6), oder von Quentin Massys' Darstellung eines Geldwechslers mit seiner Frau, heute im Louvre (vgl. SILVER 1984, S. 211f, Kat. Nr. 16), zu stellen. Im Kratzer-Bildnis mögen in der Tat beide ikonographischen Entwicklungsstränge zusammengelaufen sein.
- <sup>132</sup> Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 1343; siehe auch S. 461f.
- <sup>133</sup> Die Lesung nach E. Foucart-Walter in AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, S. 74. Zwar gibt die heute in der National Portrait Gallery in London befindliche Kopie des Kratzer-Porträts dessen Alter mit 41 Jahren an, doch scheint dies auf eine frühe Übermalung von Teilen der Inschrift des Pariser Originals zurückzugehen, die spätestens bei einer umfassenden Restaurierung des Originals in der Mitte des 20. Jahrhunderts entfernt wurde; vgl. GANZ 1950, S. 217. Das Gemälde wurde in Vorbereitung der Ausstellung der Holbein-Gemälde des Louvre 1985 übrigens erneut gereinigt; vgl. AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, S. 44. Tatsächlich gaben etwa schon BOISSERÉE 1829, S. 165, und WOLTMANN 1868, S. 183, die Altersangabe auf dem Louvre-Gemälde als »quadragesimum primum« wieder. Bereits WORNUM 1867, S. 21, 31, 222f, betonte den schlechten Erhaltungszustand der Inschrift und WOLTMANN 1876, S. 144f, machte eben diesen Umstand erstmals dadurch deutlich, daß er den zweiten Teil der Altersangabe als nicht mehr leserlich kenntlich machte: »quadragesimum... annum« (so übrigens bereits bei Frédéric VILLOT, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Imperial du Louvre. 2<sup>e</sup> partie. Écoles allemande, flamande et hollandaise, Paris 1853, S. 109, Kat. Nr. 206).  
Auch heute noch ist selbst an Photomaterial des Bildes im Louvre unschwer zu erkennen, daß das Wort vor »annum« durch eine massive Verputzung und wohl auch noch durch Reste der späteren Übermalung verunklärt ist.
- <sup>134</sup> Zur Identifikation der Geräte vgl. ZINNER 1967, S. 80, 210, 386; NORTH 1978, S. 205–234; DERS. 2002; KATHKE 1997, S. 40–42, 298. Eine Reihe von Gegenständen, die auf dem Kratzer-Bildnis dargestellt sind, tauchen auch auf Holbeins Doppelbildnis der Gesandten von 1533 wieder auf. Außerdem finden sich Zeichnungen von Meßinstrumenten, die den hier dargestellten sehr ähnlich sind, in Kratzers Notizbüchern.  
Den Vorschlag, in den Monatsangaben auf dem Cylindrium einen Datierungshinweis zu sehen, unterbreitete E. Foucart-Walter in LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, S. 44. KATHKE 1997, S. 41, wies zusätzlich darauf hin, daß die Skala der Würfelsonnenuhr, die von dem Zeigefinger Kratzers teilweise bedeckt ist, bei der Nutzung der fertigen Sonnenuhr der Bestimmung der Londoner Ortszeit gedient hätte.
- <sup>135</sup> Zur Vita Kratzers vgl. Max MASS, Nikolaus Kratzer, ein Münchener Humanist, München 1902; ZINNER 1967, S. 419; NORTH 1978, S. 205–234; DERS. 2002, S. 16, 53–68; BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 2, S. 273f; Willem HACKMANN, Nicolaus Kratzer: the King's astronomer and Renaissance instrument-maker; in: David Starkey (Hg.), Henry VIII. A European court in England, London 1991, S. 70.
- <sup>136</sup> S. Foister in AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997/98, S. 37: »Kratzer was a court astronomer, rather than a scientist of any originality: his tasks mostly consisted of making fairly ordinary sundials.«
- <sup>137</sup> BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87, Bd. 2, S. 273f.
- <sup>138</sup> Vgl. Hans RUPPRICH (Hg.), Dürers schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, S. 152; Walter L. STRAUSS, The complete drawings of Albrecht Dürer, Bd. 4, New York 1974, S. 2060, Kat. Nr. 1521/34.
- <sup>139</sup> Siehe S. 21.
- <sup>140</sup> Vgl. PÄCHT 1944 sowie jüngst S. FOISTER in AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997/98, S. 37.
- <sup>141</sup> Vgl. AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997/98, S. 37–40; NORTH 1978, S. 227f.  
PÄCHT 1944, S. 134, 138, machte darauf aufmerksam, daß Holbein und Kratzer auch bei den Entwürfen einer astronomischen Uhr zusammenarbeiteten, die Sir Anthony Denny, the King's Chamberlain, am Neujahrstag 1544 Heinrich VIII. schenkte.
- <sup>142</sup> Vgl. CUST/COX 1911/12, S. 323, 258.
- <sup>143</sup> GROSSMANN 1951c, S. 22, Anm. 98; WEIJTENS 1975, S. 9, 30; BROWN 1995, S. 63, 211.  
Bei dem Holbein zugeschriebenen Porträt »... des Coninghs Astronomyn/ghcheeten Mr. Niclaes«, das sich Karel van Mander zufolge im Besitz des aus Amsterdam stammenden Kunstsammlers Andries de Loo († 1590) in London befand (vgl. VAN MANDER 1617, fol. 144v), scheint es sich nicht um das Gemälde im Louvre, sondern um die heute in der National Portrait Gallery in London befindliche Kopie gehandelt zu haben. Vermutlich wanderte dieses Werk anschließend in die Sammlung von Sir Walter Cope, dem Erbauer



- französischen Colombes gewesen und erst nach deren Tod 1669 an Karl II. und damit in die Royal Collection gelangt.
- Die Erwähnung eines »...table with the picture of our Lorde appering to Mary Magdalen« in den Sammlungsinventaren Heinrichs VIII. von 1542 und 1547 erfolgte ohne Nennung des Künstlers und ist deshalb nicht mit Sicherheit auf das heute in Hampton Court befindliche Bild zu beziehen; vgl. MILLAR 1963, S. 61, sowie vgl. David STARKEY (Hg.), *The inventory of King Henry VIII. Society of Antiquaries MS 129 and British Library MS Harley 1419 (Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London, 56)*, London 1998, S. 237, Nr. 10601.
- <sup>182</sup> Vgl. die den bibliographischen Angaben angehängten Zuschreibungsvorschläge, S. 455.
- <sup>183</sup> WOLTMANN 1866a, S. 158; Irma und Gisela RICHTER (Hg.), *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter 1876–1891*, Baden-Baden 1960, S. 103; STEPHENS 1880, S. 128.
- So versah Ernest Law in seinen Katalogen der Hampton Court-Sammlung von 1881 und 1898 die Holbein-Zuschreibung mit einem Fragezeichen (vgl. LAW 1881, S. 200f, Kat. Nr. 599; DERS. 1898, S. 218f, Kat. Nr. 599).
- <sup>184</sup> DAVIES 1903, S. 98f, 218; HUEFFER 1905, S. 52f.
- <sup>185</sup> CHRISTOFFEL 1924, S. 123.
- <sup>186</sup> Adolph BAYERSDORFER, *Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen 1 (1895)*, o. S.
- <sup>187</sup> LAW 1898, S. 218f (hier die Zitate), DERS., *Holbein's pictures at Windsor Castle. Historically and critically described (Masterpieces of the Royal Collection)*, London u. a. O. 1901, S. 31f; DERS., *The new authorised historical catalogue of the pictures & tapestries in the King's collection at Hampton Court*, London 1903, S. 52.
- Law wollte in dem Gemälde das in den Inventaren Heinrichs VIII. genannte Bild erkennen. Eine Darstellung des »Noli me tangere« von Lambert Sustris (um 1515/20–nach 1560 oder um 1584), gleichfalls in der Royal Collection, schien Law unmittelbar auf dieses Gemälde zurückzugehen (ebenso CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 97f).
- <sup>188</sup> E. Treu in *AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960*, S. 216.
- <sup>189</sup> Siehe S. 455 die den Literaturangaben zum Gemälde angehängten Zuschreibungs- und Datierungsvorschläge.
- <sup>190</sup> KOEGLER 1909, S. 40; DERS., *Hans Holbein d. J. Die Bilder zum Gebetbuch Hortulus Animae*, Basel 1943, S. 240f. Zu dem Metallschnitt vgl. C. MÜLLER 1997, S. 268, Kat. Nr. 80j.
- <sup>191</sup> CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 95–98.
- <sup>192</sup> SCHMID 1945, S. 31.
- <sup>193</sup> BALDASS 1911, S. 104; DERS. 1961, S. 95; KNACKFUSS 1914, S. 136; SCHMID 1924, S. 348; DERS. 1927, o. S.; DERS. 1945, S. 31; DERS. 1948, S. 392f.
- <sup>194</sup> GANZ 1912, S. 238 (hier das Zitat); DERS. 1950, S. 207.
- <sup>195</sup> SCHMID 1924, S. 348; GROSSMANN 1951b, S. 111; GROHN 1955, S. 32. Zu den »Icones« vgl. C. MÜLLER 1997, S. 285–301, Kat. Nr. 106–108.1–91; zu den »Triumphen« vgl. ROWLANDS 1985, S. 223f, Kat. Nr. L. 13 A und B.
- <sup>196</sup> CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 95–98; STRONG 1979, S. 52.
- <sup>197</sup> GANZ 1950, S. 207.
- <sup>198</sup> GANZ 1950, S. 207; ebenso ROWLANDS 1985, S. 61f; BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 144. Zu Colombe siehe auch S. 273, Anm. 49.
- MILLAR 1963, S. 61, erwog gar eine Entstehung des Gemäldes 1523/24 in Frankreich selbst (siehe S. 311, Anm. 181); ebenso ROWLANDS 1985, S. 130.
- <sup>199</sup> VON BORRIES 1988, S. 129f.
- <sup>200</sup> COX-REARICK 1995, S. 167, Nr. V-1.
- <sup>201</sup> VON BORRIES 1999, S. 163f.
- Zu den weiteren, von von Borries genannten Werken vgl. BUSHART 1987, S. 102–104 (Hans Hobein d. Ä., *Votivbild des Ulrich Schwarz, 1508*); COX-REARICK 1995, S. 172–174, Nr. V-5 (Fra Bartolomeos Verkündigung von 1515; auch dieses Gemälde befand sich vermutlich bereits in der Sammlung Franz' I.).
- VON BORRIES 1999, S. 163f, glaubte, auch die Vorlage für die Gesamtanlage des Schauplatzes in einem weiteren Gemälde der Sammlung Franz' I., nämlich in dem heute im

Musée des Beaux-Arts in Caen befindlichen »Büßenden Heiligen Hieronymus in der Wüste« (vgl. COX-REARICK 1995, S. 175f, Kat. Nr. V-8), gefunden zu haben: »Dort sah er den etwas zurückgesetzten, die Mittelachse markierenden Baum, rechts vorn den mächtigen, spärlich bewachsenen Felsklotz und nahe dem linken Rand ein weiteres vertikales Gliederungsmotiv. Verwandtes auch in der Landschaft mit der tiefer liegenden weiten, von fernen Bergzügen gerahmten Ebene, aus der sich nach links ein Hügel erhebt – bei Holbein Golgatha.« Zumindest der die Bildmitte beherrschende Baum ist im Gemälde in Hampton Court eine nachträgliche Zutat, vielleicht sogar von anderer Hand, siehe S. 304.

- <sup>202</sup> Siehe S. 191–216, 256–274.
- <sup>203</sup> Das Gemälde ist zu Anfang der 1980er Jahre von John Fletcher, London, untersucht worden. Er konnte bei den verwendeten Eichenbrettern den ältesten Jahrring auf das Jahr 1245, den jüngsten aufs Jahr 1451 datieren, was für die genaue zeitliche Ansetzung der Entstehung des Gemäldes leider keinerlei Hilfestellung gibt. Bei der neuerlichen Prüfung von Fletchers Meßergebnissen durch Peter Klein, Hamburg, konnte dieser die Datierung bestätigen (briefliche Mitteilung vom 8. September 2000). Von dendrochronologischer Seite nicht zu verifizieren war hingegen Fletchers aus der methodisch unzulässigen Vermengung dendrochronologischer und kunsthistorischer Argumente beruhende Behauptung, die für das Gemälde in Hampton Court verwendeten Eichenbretter stammten wie jene einer Reihe weiterer »Holbein-Bilder« aus ein und demselben Baum (»Tree A«); siehe S. 308, Anm. 50. FLETCHER 1982, S. 43f; FLETCHER/TAPPER 1983, S. 89–93, hatten eine Entstehung des »Noli me tangere« im Jahre 1526 in Antwerpen oder unmittelbar darauf in London vermutet.
- <sup>204</sup> SILVER 1984, S. 204f, Kat. Nr. 11. Das Motiv taucht auch in Massys' *Beweinung Christi* im Louvre wieder auf; vgl. SILVER 1984, S. 212f, Kat. Nr. 17.
- Max J. FRIEDLÄNDER, H. PAUWELS, *Early Netherlandish painting*, Bd. 7: *Quentin Massys*, Leiden/Brüssel 1971, S. 59, Kat. Nr. 1, Tafel 2. Massys hat das Motiv auch in weiteren Werken verwandt, wie seine *Beweinung Christi* durch Maria und Johannes im Louvre bezeugt (ebd., S. 61, Kat. Nr. 16, Tafel 21).
- BALDASS 1911, S. 104 (ebenso SCHMID 1924, S. 348; WAETZOLDT 1938, S. 100), hatte in dem »... in eine gelbe Lichtflut getauchten Engel im Grabe Christi... eine letzte Reminiszenz an Werke Grünewalds« erkennen wollen. Auch für STEIN 1929, S. 216 (ebenso PINDER 1951, S. 48; STRIEDER 1960, S. 242) spielten »... Venedig und Grünewald... hier ein letztes Mal sättigend und verklärend in Holbeins Basler Malerei« eine Rolle. Auf mutmaßliche Einflüsse venezianischer Malerei hatte bereits ZORGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 39, allgemein hingewiesen.
- <sup>205</sup> Leider hat Viola Pemberton-Pigott ihre in Basel vorgetragenen Beobachtungen bis heute nicht publiziert. Ich bin ihr daher für die Bereitschaft dankbar, ihre Ergebnisse vor dem Gemälde in Hampton Court mit mir zu diskutieren.
- Bereits MILLAR 1963, S. 61, hatte erstmals eine Reihe gemälde technischer Beobachtungen mitgeteilt.
- <sup>206</sup> London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. P 68 1920.
- <sup>207</sup> Siehe S. 327.
- <sup>208</sup> Aus inhaltlichen Gründen – wenn auch gänzlich hypothetisch – wollte WILSON 1996, S. 135, 137, in Thomas More den Auftraggeber des Hampton Court-Gemäldes sehen: »For his agonizing discipline of self-denial he could have had no better model than the Noli Me Tangere«, denn Maria Magdalena sei das »...model par excellence of the triumph of spirituality over carnality«.
- <sup>209</sup> Im Baseler Kabinett befinden sich die Bildniszeichnungen eines vornehmen Engländers und seiner Frau (C. MÜLLER 1996, S. 109, Kat. Nr. 160f), die in ihrer stilistischen und technischen Gestaltung der Zeit von Holbeins erstem Englandaufenthalt zuzuweisen sind. Blindgeritzte Linien deuten auf eine – verschollene – Gemäldeausführung; vgl. auch AINSWORTH 1990.
- <sup>210</sup> C. MÜLLER 1996, S. 108, Kat. Nr. 158.
- <sup>211</sup> Vgl. ROWLANDS 1985, S. 74, 233f, Kat. Nr. R. 25, sowie jüngst BUCK 1997, S. 330, 332–335.
- <sup>212</sup> Vgl. ROWLANDS 1985, S. 82f, 137, Kat. Nr. 38 (Gisze), S. 137, Kat. Nr. 37 (Wedigh), S. 137, Kat. Nr. 39 (Reskimer), S. 90, 137f, Kat. Nr. 40 (Cromwell).

## Holbein in Basel, 1528–32.

### Maler in Zeiten des Bildersturms und der Reformation

Vermutlich um die Jahresmitte 1528 kehrte Hans Holbein aus London nach Basel zurück.<sup>1</sup> Hatten die Künste dort schon bei seiner Abreise 1526 »gefroren«, wie Erasmus am 29. August 1526 seinem Freund und Humanistenkollegen Pieter Gillis in Antwerpen zu berichtet wußte,<sup>2</sup> so sollte unmittelbar nach Holbeins Rückkehr zumindest die altkirchliche Kunst den Kältetod sterben, setzte sich in Basel doch die Reformation durch. Bereits am 10. April 1528, an Karfreitag, war es zur gewaltsamen Beseitigung der Bilder zu St. Martin und in der Augustinerkirche gekommen, die fünf Tage später vom Baseler Rat sanktioniert wurde. Zugleich erging der Ratsbeschuß, auch in St. Leonhard, in der Barfüßer- und der Spitalkirche die Bilder zu beseitigen, wobei vorläufig der Hochchor und die Seitenkapellen der Leonhards- sowie der Barfüßerkirche dem katholischen Kult vorbehalten und die Bilder dort unangetastet blieben. Doch bedeutete dies lediglich eine kurze Atempause, bevor am 9./10. Februar 1529, zur Fastnacht, der Bildersturm über ganz Großbasel hinwegging. Von der Volksmenge im Rathaus bedrängt, traten die katholischen Ratsherren von ihren Ämtern zurück. Der verbleibende Rat, nunmehr reformatorisch gesonnen, beschloß daraufhin, alle Bilder im Baseler Herrschaftsgebiet beseitigen zu lassen, ja, die Herstellung neuer religiöser Bildwerke unter Strafe zu stellen. So konnte sich auch Kleinbasel nicht länger dem »Götzenkrieg« entziehen – am 15. Februar wurden auch hier die Bilder in den Kirchen und Klöstern beseitigt.<sup>3</sup>

Entsetzt schilderten Ende Februar 1529 die in Basel verbliebenen Mitglieder des Münsterkapitels in einem Brief an ihre sich in Ensisheim im Elsaß aufhaltenden Kollegen die Ereignisse:

»Wir tragen kein zweyfel, ir seyen nun mehr gnugsam und uberflüssig bericht, wie auff newnden tag yezigen monats februaryii und seither fur und fur die gemeind der statt Basel sich emport, die thumbkirchen unnsere lieben frawen Munster erstlich, darnach auch alle andere pfarkirchen, stifften, capellen erschreckenlich und erbermbklich zerrissen, die inwendigen gezierd, althär, chör und annders darnider geschlagen, verwustet und ganntz zu unwurden bracht, also das die selbigen kirchen und capellen sich basz sommerhusern oder stellen dann kirchen nunmehr verglichen, des auch nit gesettiget, sonnder alle crucifix, bildtnussen gottes, der kunigklichen muter Marie, aller lieben heiligen grausamlich auff den Munster- und Kornmarcktplatz mitt grossem gespoett, geschrey und verachtung gezogen, offenlich verbrannt, also das unchristenlicher darmitt kum hett können noch mugen gehandelt werden...«<sup>4</sup>

Die Kanoniker des Domstifts kehrten nach dem Bildersturm und der Einführung der Reformation Basel dauerhaft den Rücken, ebenso zahlreiche Altgläubige, darunter auch Auftraggeber Hans Holbeins wie Erasmus von Rotterdam und Hans Oberried d. Ä., die sich beide in Freiburg im Breisgau niederließen.

Holbein mag selbst Zeuge der Zerstörung einer Anzahl von religiösen Werken geworden sein, die er (oder seine Werkstatt) zuvor für Baseler Auftraggeber in die dortigen Kirchen geliefert hatte. Nur Weniges entging, häufig fragmentiert und verstümmelt, dem Furor der Bilderstürmer – so die »Passionsflügel« (Tafel 42) vom Altar der Maria Zscheckenbürlin im Münsterkreuzgang, wobei allerdings nicht nur die Flachreliefs

auf den ehemaligen Innenseiten der Flügel, sondern auch der eigentliche Altarschrein mit seinen Figuren verlorenging,<sup>5</sup> so die Flügelbilder des »Oberried-Altars« (Tafel 36–37), der vermutlich in der Kartause in Kleinbasel aufgestellt war, sofern er nicht noch halbfertig in der Künstlerwerkstatt stand,<sup>6</sup> so die verstümmelte Abendmahlstafel (Tafel 57), deren ursprünglicher Aufstellungsort unbekannt ist.<sup>7</sup> Wie Holbein zu den religiösen Forderungen der Reformation im Einzelnen stand, ist unbekannt; zumindest werden ihm aber die wirtschaftlichen Konsequenzen bewußt gewesen sein, die mit dem Untergang der katholischen Bilderfrömmigkeit auch für die Künstler verbunden waren.<sup>8</sup> In der Vergangenheit hatte er gleichermaßen für katholische wie der Reformation zuneigende Auftraggeber gearbeitet, hatte er Illustrationen für altgläubige Bibelausgaben und lutherische Pamphlete geliefert.<sup>9</sup> Der einzige Hinweis auf Holbeins religiöse Präferenzen ist seine mangelnde Bereitschaft, am reformierten Abendmahl teilzunehmen, was ihm am 26. April 1530 eine Vorladung vor die Bannerherren eintrug. Seine genauen Beweggründe sind seiner von der Baseler Obrigkeit akzeptierten Rechtfertigung, er wolle, bevor er zum Abendmahl ginge, dieses besser erklärt bekommen, indes nicht zu entnehmen.<sup>10</sup> Spätestens seit 1536 stand Holbein dann als Hofmaler Heinrichs VIII. im Dienst eines Fürsten, der Katholiken, die sich offen gegen die königliche Religionspolitik wandten, hinrichten ließ.<sup>11</sup>

Bei seiner Rückkehr aus England 1528 hatte Hans Holbein seine Frau und Kinder in Basel wohlbehalten angetroffen. Am 29. August 1528 erwarb er für sich und seine Familie ein Haus in der Groß-Baseler St. Johannis-Vorstadt, das 300 Gulden kostete – vermutlich investierte Holbein hier seine englischen Einnahmen.<sup>12</sup> Ähnlich verfuhr er drei Jahre später, als er für 70 Gulden ein Nachbarhaus hinzukaufte: Zwischen Mittsommer 1530 und Mittsommer 1531 hatte ihm der Baseler Rat für die Bemalung der in der ersten Kampagne 1521/22 noch undekoriert gebliebenen dritten Wand des Großratsssaals 72 Gulden gezahlt.<sup>13</sup> Hatten klassische Tugendexempel in der Tradition mittelalterlicher »Gerechtigkeitsbilder« die Ausmalung der frühen 1520er Jahre dominiert, so traten nun nach dem Sieg der Reformation Szenen aus dem Alten Testament an deren Seite, um die Ratsherren zu Mäßigung und Gottesfurcht bei ihren Entscheidungen anzuhalten: Rehabeams Übermut und Samuel flucht Saul (Abb. 6–7, 96).<sup>14</sup>

Der vorübergehenden Zweifel an seiner religiösen »Zuverlässigkeit« ungeachtet, erfreute sich Holbein des ungebrochenen Wohlwollens der Baseler Stadtregierung, gleichgültig in welcher Zusammensetzung: Zu Anfang der 1520er Jahre, als der erste Auftrag für die Ausmalung des Ratssaals erfolgte, die dem jungen Künstler immerhin 120 Gulden einbrachte, war noch Jacob Meyer zum Hasen Bürgermeister gewesen. Doch auch dessen Nachfolger versuchte im Jahre 1526 offensichtlich, Holbein durch die finanzielle Unterstützung der Stadt zur raschen Rückkehr aus England zu veranlassen – mit immerhin 14 Pfund, 5 Schilling (ein Pfund, 10 Schilling auf einen Gulden gerechnet) wurde während der Abwesenheit des Künstlers für eineinhalb Jahre die Versorgung eines Holbein-Kindes, vermutlich seiner Tochter Katharina, durch eine Amme übernommen.<sup>15</sup> Der neue, der Reformation anhängende Rat erteilte dann

1530/31 nicht nur den lukrativen Auftrag zur Fertigstellung der Ratssaal- ausmalung (72 Gulden), er bezahlte dem Künstler außerdem im Oktober 1531 immerhin 44 Pfund für die Erneuerung der Bemalung und Vergoldung der beiden Uhren am Rheintor.<sup>16</sup> Ein Jahr später, am 2. September 1532, versuchte der Baseler Bürgermeister schließlich erfolglos, den Künstler mit dem Angebot eines jährlichen Gehalts von »drissig stücken gelts« (hier bleibt ungewiß, ob Gulden oder Pfund) zur Rückkehr aus England zu bewegen.<sup>17</sup> Das kontinuierliche städtische Wohlwollen, das sich an diesen Aufträgen, Zahlungen und Angeboten ablesen läßt, wird Hans Holbein auch nach dem Sieg der Reformation 1529 davor bewahrt haben, in akute wirtschaftliche Not zu geraten – was natürlich vor allem der Kauf zweier Häuser für nicht weniger als 370 Gulden dokumentiert.<sup>18</sup>

Dennoch wird Holbein (wie seine vom Rat der Stadt weniger begünstigten Baseler Künstlerkollegen) den vollständigen Wegfall traditioneller »altgläubiger« Aufträge nachhaltig gespürt haben. Der Wortlaut der Bestallungsurkunde, mit der der Baseler Bürgermeister im Jahre 1538 dem nunmehrigen Hofmaler Heinrichs VIII. die dauerhafte Heimkehr nach Basel schmackhaft zu machen suchte, wirkt in dieser Hinsicht wie eine Verschriftlichung der mündlichen Erläuterung des Künstlers (»...sinem anzoigen nach«), die dieser gegenüber dem Rat über seine Situation nach Bildersturm und Reformation und vor der Übersiedlung nach England 1532 gemacht haben dürfte:

»...wir (können) wol ermessen, das sich gesagter Holbein, mit siner Kunst vnnd Arbeit, so wit me wert, dann das sy an alte Muren, vnnd Hüser, vergüttet werden sölle, Allein By vnns nit am Basten, gewünlich betragen mag...«

So bot ihm der Rat im Jahre 1538 nicht nur ein festes jährliches Gehalt von 50 Gulden an, sondern versprach ferner,

»...Das er... vmb siner Kunst, vnnd Hantwercks, vnnd sunst gar kheiner anderen vnrechtmessigen, vnnd arglistigen sachen willen,... von frömbden Künigen, Fürsten, Herren, vnnd Stetten, wöl möge Dienstgelt erwerben, annemen, vnnd empfachen, Das er auch die Kunststück, so er alhie by vnns machen wirdeth, Im Jar ein mal, zwey, oder drü, Doch Jeder Zit, mit vnnsrem gunst, vnnd erlobung, vnnd gar nit hinder vnns, In Franckrich, Engelland, Meylannd, vnnd niderland, Frembden Herren zu füren, Vnd verkouffen möge...«<sup>19</sup>

Doch derartige Angebote seitens des Baseler Rates gab es zehn Jahre zuvor offenkundig noch nicht. So überrascht auch es nicht, daß die Anzahl der Tafelbilder, die in den Jahren von Hans Holbeins erneutem Basel-Aufenthalt zwischen 1527/28 und 1532 entstanden sind, besonders gering ist. Zerstörungen im Bildersturm dürften in diesem Falle keine besondere Rolle gespielt haben – es mangelte schlicht an Aufträgen.

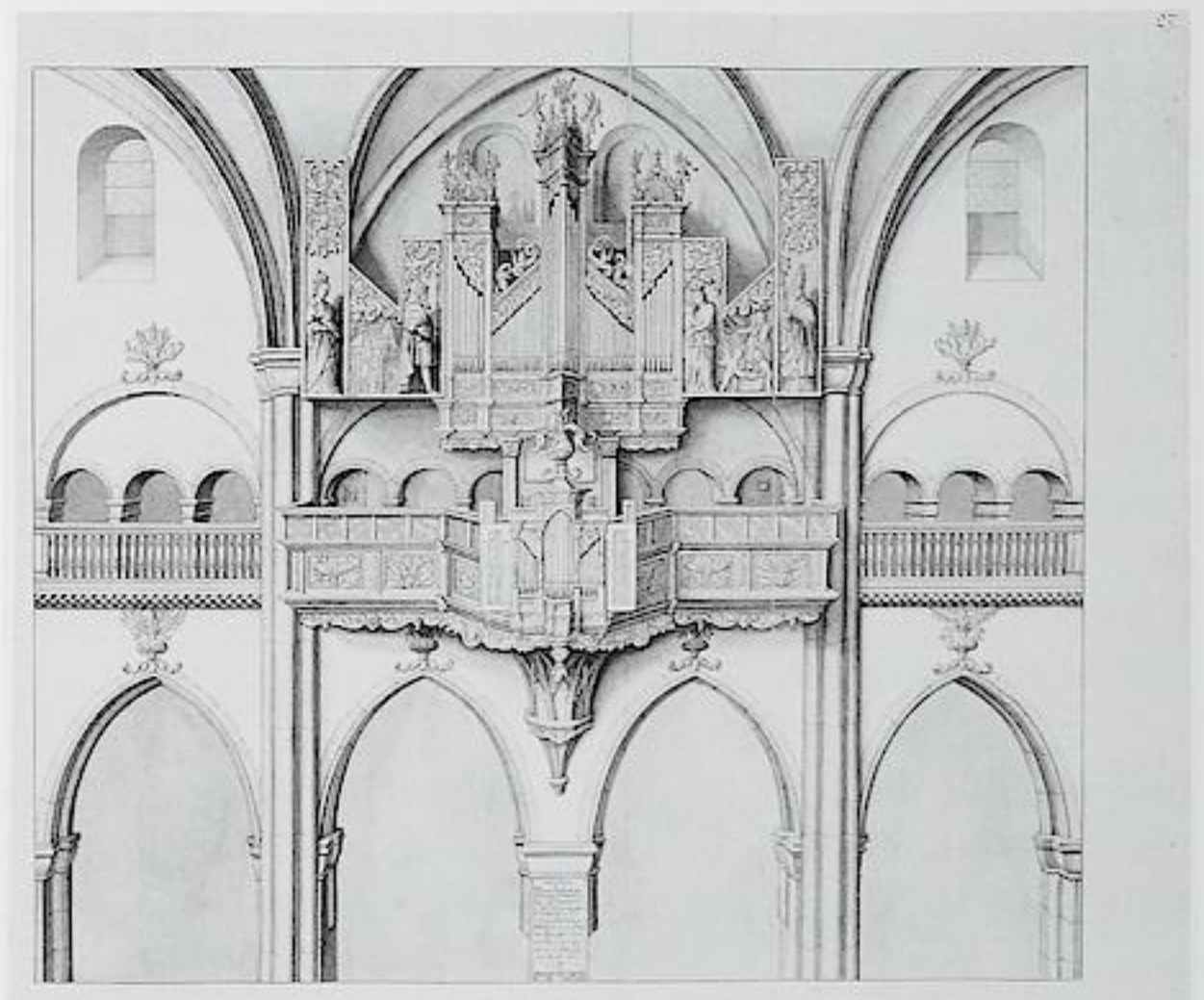
Angesichts dieser Situation dürfte Holbein gern der Aufforderung Jacob Meyers zum Hasen, eines seiner ältesten und treuesten Baseler Auftraggeber, gefolgt sein, die vor der ersten Reise nach England fertiggestellte »Darmstädter Madonna« (Tafel 61) partiell zu überarbeiten.<sup>20</sup> Wohl weil seine Tochter Anna in der Zwischenzeit ins heiratsfähige Alter gekommen war (und vielleicht tatsächlich schon mit ihrem späteren Mann Niklaus Army verlobt war), sollte die Veränderung des Gemäldes diesen Umstand deutlich machen. So verschwanden die zuvor offenen Haare des jungen Mädchens nunmehr unter dem mit frischen Nelkenblüten und Rosmarin dekorierten »Schapel«. Gleichzeitig veränderte Holbein das Porträt von Annas Mutter, deren Kinnbinde nun fallengelassen und durch die unverhüllt dargestellte Mundpartie ersetzt wurde. Zugleich wurde die Haube in ihrer heutigen Form ausgeführt. Doch

mehr als eine Fingerübung dürfte diese Veränderung für Holbein kaum bedeutet haben – vor allem wird sie sich finanziell nur wenig gelohnt haben. Da dürfte ein Auftrag des Baseler Bischofs oder des Domstifts, der Holbein um diese Zeit erreicht haben muß, schon sehr viel lukrativer gewesen sein.

### Holbeins letzter kirchlicher Grossauftrag: Die Flügelbilder der Baseler Münsterorgel

Fraglos noch vor dem Ausbruch des Bildersturms und der Durchsetzung der Reformation in Basel müssen die monumentalen Leinwandbilder entstanden sein, die als Flügel der Münsterorgel dienten. In etwa elf Metern Höhe am Ostende des nördlichen Obergadens des Mittelschiffs angebracht (Abb. 241–242), waren diese Bilder wohl dem unmittelbaren Zugriff der Bilderstürmer entzogen.<sup>21</sup> Braun in Braun gemalt, hölzerne, ungefaßte Skulpturen imitierend, waren sie trotz ihrer religiösen Darstellungen – das heilige Kaiserpaar Heinrich II. und Kunigunde, Maria mit dem Christuskind und der Heilige Pantalus – als Dekoration der Orgel- flügel vermutlich auch weniger anstößig als die Bildwerke, die auf den Altären selbst standen. Jedenfalls blieben sie unzerstört und bis zu ihrer Überführung ins Museum im Jahre 1786 an ihrem ursprünglichen Anbringungsort.

Die in gefirnißter Leimfarbe auf Leinwand ausgeführten Flügelbilder (Tafel 74, Abb. 243–244) bestehen aus vier Teilen, die heute mehr oder minder stark beschnitten, doubliert und auf moderne Keilrahmen aufgespannt sind. Daher sind die gemalten Rahmenprofile, die jede der vier Darstellungen ursprünglich allseits umschlossen haben, teilweise stark verstümmelt. Wie die von dem Baseler Künstler Emanuel Büchel (1705–75) einige Jahre vor der Demontage der Orgel angefertigten Zeichnungen deutlich zeigen (Abb. 241–242), waren die hochrechteckigen Bildfelder mit Kunigunde und Pantalus ursprünglich auch tatsächlich separat gerahmt.<sup>22</sup> Mit Scharnieren an den größeren Flügelabschnitten beweglich angebracht, bedeckten diese schmaleren Flügel die beiden Seiten des dreiecksförmig in der Achse des Orgelgehäuses vorspringen-



241 Emanuel Büchel, Die Baseler Münsterorgel, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



242 Emanuel Büchel, Die Flügel der Baseler Münsterorgel, Basel, Staatsarchiv Basel-Stadt

den Mittelturms mit den größten Orgelpfeifen. Zugleich konnten sie bei Öffnung der Orgel seitlich etwas angewinkelt werden, um nicht mit dem Ansatz der Gewölbe des Kirchenschiffs in Konflikt zu geraten. Büchels Zeichnungen lassen außerdem erkennen, daß die beiden schmaleren Flügelbilder heute oben massiv beschnitten sind. Diese verlorenen oberen Abschnitte der Flügel, die diesen erst die notwendige Höhe verliehen, um den Mittelturm der Orgel zur Gänze zu bedecken, waren mit Ornamentwerk gefüllt.<sup>23</sup>

Alle auf den Orgelflügeln dargestellten Figuren tragen der ursprünglichen hohen Anbringung des Instruments Rechnung und sind daher in ausgeprägter Untersicht ausgeführt. Einheitlich ist bei den Flügeln auch die gleichartige Lichtführung von links, die erneut ihrer Erstaufstellung

entspricht. Wie die Schatten zeigen, die die Heiligen und Engel ebenso werfen wie die Blattranken über den inneren Auszügen und den mittleren Bildkompartimenten, ist der den Figuren zugemessene Raum vergleichsweise schmal und rückseitig bildparallel abgeschlossen. Allein die Münsteransicht entläßt den Blick des Betrachters in größere Tiefe. Umgekehrt wird die vordere Bildebene, die durch die gemalten Rahmenprofile definiert wird, vielfach in Richtung des Betrachters durchbrochen – besonders markant vom Kreuz Kunigundes, vom Ellbogen ihres kaiserlichen Gatten, vom Notenblatt der Engel und von der Krümme des Bischofsstabs des Heiligen Pantalus. Erst bei näherem Hinschauen erkennt man, daß auch die vorgestellten Füße des Kaisers und des Bischofs über die in Untersicht gemalte Standfläche hinausgreifen, daß sich anderer-



243 Hans Holbein d. J., linker Orgelflügel, Die Heiligen Kunigunde und Heinrich mit dem Baseler Münster (Zustand vor der jüngsten Restaurierung), Basel, Kunstmuseum





244 Hans Holbein d. J., rechter Orgelflügel, Maria mit Kind, musizierende Engel und der Heilige Pantalus (Zustand vor der jüngsten Restaurierung), Basel, Kunstmuseum

seits das untere Ende des Kreuzstammes bei Kunigunde sowie die Rechte des Pantalus hinter der gemalten Binnenrahmung fortsetzen und so die beiden Teile des jeweiligen Flügels zusammenbinden.

244 x 62 cm mißt heute der Leinwandabschnitt, auf dem die Heilige Kunigunde, Gattin Kaiser Heinrichs II. und mit diesem zu den Schutzpatronen von Münster und Stadt Basel zählend, dargestellt ist (Tafel 74, Abb. 243). In Dreiviertelwendung nach rechts gewandt, trägt sie in beiden Händen ein großes Kreuz mit Kruzifixus, der allerdings wegen der Untersicht kaum erkennbar ist.<sup>24</sup> Unter dem Gewicht des Kreuzes hat Kunigunde ihren Leib vorgestreckt, während ihr Oberkörper zurückweicht. Das mit Haube und Bügelkrone bedeckte Haupt ist nur sachte zum Betrachter gewandt, so daß uns der aufmerksame Blick der Heiligen aus ihren Augenwinkeln trifft. Die Kaiserin trägt eine aus großen Gliedern gefertigte Kette um den Hals; sie ist ihrem Rang entsprechend aufwendig mit einem eng anliegenden, langärmeligen Kleid mit angenestelten, weiten Ärmeln und einem schweren, pelzgefütterten Rock angetan. Mit der Linken hat sie den Rock hochgerafft, als wolle sie nicht mit ihrer bloßen Hand das Kreuz berühren.

Der größere Abschnitt des linken Flügels ist wegen der unregelmäßigen Form des von ihm bedeckten Orgelkorpus gleichfalls unregelmäßig geformt. Während der schmalere, aber rechteckige Abschnitt rechts auf maximal 282,5 cm Höhe kommt, steigt die Oberkante des linken, breiteren Abschnitts von rechts nach links von 142 auf 225 cm Höhe an. Die gesamte Breite dieses Flügelabschnitts beträgt 165 cm. Im rechten, rechteckigen Flügelteil ist Kaiser Heinrich II. dargestellt. Der Herrscher steht unter einer wie ein Baldachin wirkenden Blattranke und ist ins Profil nach rechts gewandt; das rechte Bein ist weit ausgestellt, die Spitze seines Fußes greift ebenso über den gemalten Rahmen hinaus wie sein in die Seite gestemmter rechter Arm. Denkt man sich diese Gestalt aus dem Profil in die Frontalansicht gedreht, so nimmt sie in ihrer wuchtigen Erscheinung geradezu Holbeins spätere Darstellung Heinrichs VIII. für Whitehall vorweg (Abb. 215).<sup>25</sup>

Des Heiligen Heinrichs markantes Profil wird von seinem üppigen Vollbart gerahmt, von einer enganliegenden Haube und der mit stilisierten Lilien besetzten Doppelbügelkrone überfangen. In der Linken hält der Herrscher ein langes, gleichfalls lilienbekröntes Szepter. Untergewand, Rock, Stiefel und ein weiter, über die rechte Schulter zurückgeschlagener Umhang vervollständigen seinen herrscherlichen Aufzug. Vom Kaisermantel links ebenso überschritten wie von den Rankenmotiven im oberen, dreiecksförmigen Flügelabschnitt wird in mittlerer Distanz das Baseler Münster sichtbar. Das Gebäude ist von Südosten aus gesehen. Diese Position kann in Wirklichkeit kein Betrachter einnehmen, da der hinter dem Chor verbleibende Raum vor dem Steilabfall zum Rhein hin recht klein ist. Doch Holbein hat sich bei der Darstellung des Kirchengebäudes eine Reihe weiterer Freiheiten genommen: Er hat auf die Darstellung der Türme verzichtet und das romanische Gallus-Portal von der nördlichen an die südliche Querhausfront verlegt, zugleich die auf der Südseite des Gebäudes sich erhebenden Anbauten um den Münsterkreuzgang fortgelassen.<sup>26</sup> Dennoch sind mit dem romanischen Umgang des Chores, dem gotischen Hochchor und dem gleichfalls gotischen Kirchenschiff, schließlich mit den ornamental eingedeckten Dachflächen charakteristische Merkmale des von Heinrich und Kunigunde reich beschenkten Baseler Münsters ins Bild gesetzt. So ist seine Darstellung auch durchaus sinnvoll in deren Mitte gerückt.<sup>27</sup>

Der linke Abschnitt des rechten Flügels gleicht dem zuletzt beschriebenen Abschnitt des linken Flügels spiegelbildlich und mißt 282,5/

142,5/224,5 x 165 cm (Abb. 244). Im linken, rechteckig aufragenden Teil ist, von einer ornamental gestalteten Blattranke überfangen, die Gottesmutter mit dem Kind auf dem Arm dargestellt. Maria steht im Kontrapost fast frontal zur Bildfläche; das entlastete rechte Bein zeichnet sich deutlich durch den Stoff ihres Kleides ab. Sie ist mit einem Untergewand, einem Kleid und einem Umhang bekleidet; die dichten Haarflechten verhüllt ein Schleiertuch nur teilweise, darauf schließlich sitzt eine Krone mit stilisierten Lilien. Während Maria den Christusknaben mit beiden Armen über ihrer rechten Hüfte hält, hat sie zugleich den Oberkörper bildeinwärts gedreht, so daß die rechte Schulter stark zurückweicht, der Unterarm des linken Armes sich hingegen schützend vor das Kind legt. Der Eindruck sorgsam Bergens des Kindes wird noch dadurch verstärkt, daß Maria ihren leicht geneigten Kopf nach vorn zu recken scheint, als wolle sie sichernd über die Vorderkante ihrer Standfläche hinaus in die Tiefe blicken. Zu dieser Sorgfalt der Mutter steht die ungestüme Bewegung des Christusknaben in deutlichem Gegensatz. Das nackte, kräftig gelockte Kind scheint sich der Umarmung durch Maria geradezu entziehen zu wollen, so heftig strampelt es mit den Beinen, stützt es sich mit dem rechten Arm vom Ellbogen seiner Mutter ab, reckt es seinen Kopf zurück.

Der sich bauschende Mantel der Gottesmutter hinterfängt gerade noch eine der insgesamt acht kindlichen Engelsgestalten, die sich im rechten Teil dieses Flügelabschnitts tummeln, und erinnert damit von ferne an das Motiv der Schutzmantelmadonna. Die nackten, geflügelten Engelkinder sind – in schöner Übereinstimmung mit der Funktion der Flügelbilder – teils singend, teils Trompete spielend dargestellt. Die vorderen vier singen von einem Notenblatt, dessen dem Betrachter zugewandte Rückseite neben den Notenangaben auch die dem Hohelied Salomos 4,1 entnommenen, teils in lateinischen, teils in griechischen Großbuchstaben geschriebenen Worte »QVAM PVLXRÆS AMICA« (Wie schön Du bist, Freundin) erkennen läßt.<sup>28</sup>

Im rechten, heute 243,5 x 62,5 cm messenden Bildfeld des rechten Flügels, der wiederum von der übrigen Darstellung durch einen gemalten Rahmen abgetrennt ist, ist der Heilige Pantalus, der legendäre erste Bischof Basels, dargestellt. In vollem bischöflichen Ornat, mit Albe, Kasel, Chormantel, Mitra, Manipel, Pontifikalschuhen und -handschuhen angetan, steht der jugendlich-bartlose Pantalus fast ins Profil nach links gewandt. Er weist mit der ausgestreckten Rechten hinter dem Rahmen hindurch auf Madonna und Engel, während er in der Linken den Bischofsstab hält, dessen mächtige Krümme sich bereits diesseits der Bildebene zu befinden scheint. Sein Blick ist auf die Madonna gerichtet.

Die näheren Umstände der Entstehung der Flügelbilder der Münsterorgel sind unbekannt. Weder die Auftragserteilung durch den Bischof oder das Domkapitel noch die Bezahlung des Werks haben Spuren in den Baseler Archiven hinterlassen. Ihre früheste Erwähnung findet sich in Matthäus Merians »Topographia Helvetiae« aus dem Jahr 1654, wo sie – sicherlich in Übereinstimmung mit der lokalen Überlieferung – als Werke Hans Holbeins d. J. bezeichnet werden. An dieser Zuschreibung hat es bis heute nie irgendwelche Zweifel gegeben.<sup>29</sup> Ulrich Hegner führte die Orgelflügel im Jahre 1827 in die eigentliche Holbein-Forschung ein, und die Art und Weise, in der er sie charakterisierte, sollte für die gesamte nachfolgende Forschung verbindlich bleiben:

»Von der Orgel im Münster, von Holbein gemalt, ist auch in vielen Nachrichten über Basel die Rede. Zur Zeitersparung für Reisende, die etwa darnach ausgehen möchten, mag die Berichtigung dienen, daß zwar die



245 Hans Holbein d. J., Die Heilige Kunigunde, der Heilige Kaiser Heinrich II. und das Baseler Münster, Entwurf für den linken Orgelflügel des Baseler Münsters, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



246 Hans Holbein d. J., Maria mit Kind und musizierenden Engeln, der Heilige Pantalus, Entwurf für den rechten Orgelflügel des Baseler Münsters, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

Malerei dieser Orgel von Holbein ihren Ursprung hat, und sich die Skizze davon noch unter seinen Zeichnungen auf der Bibliothek findet, daß aber im Jahr 1639 das ganze Gemälde durch einen schwächern Pinsel überarbeitet worden ist, und so seinen Werth verloren hat. Diese Orgelflügel stehen seit 1786 irgendwo auf der Bibliothek.<sup>30</sup>

Als ruinöse, obendrein weitgehend übermalte Werke fristeten die Orgelflügel bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ein nur wenig beachtetes Dasein. An dieser Situation hat sich trotz mehrfacher Anläufe zu Reinigung und Restaurierung der Malerei erst in den allerletzten Jahren etwas geändert.<sup>31</sup> So wurde im Herbst 2001 der Abschluß der Arbeiten am linken Flügel mit dem heiligen Kaiserpaar mit einer Ausstellung im Kunstmuseum gefeiert (*Tafel 74*). Die entsprechende restauratorische Bearbeitung des zweiten Flügels steht momentan aber noch aus, ebenso die zum Abschluß der Gesamtarbeiten geplante Publikation der Untersuchungs- und Restaurierungsergebnisse.<sup>32</sup>

So stehen die Orgelflügel bis heute im Schatten der sehr viel besser erhaltenen Entwurfszeichnungen, die im Baseler Kupferstichkabinett verwahrt werden (*Abb. 245–246*).<sup>33</sup> Der heute aus vier Einzelzeichnungen bestehende Entwurf ist in schwarzer Feder über einer Kreidevorzeichnung auf zum Teil aus mehreren Abschnitten zusammengesetztem Papier ausgeführt und in Braun und Grau laviert. Als Teil des Amerbach-Kabinetts kamen die Zeichnungen im Jahre 1662 in den Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, wo sie ihre früheste Erwähnung als Holbein-Werke im »Inventar H« der Amerbach-Sammlung finden, das am 2. März 1663 erstellt wurde.<sup>34</sup> Daß mit diesen Zeichnungen nun tatsächlich die Entwurfszeichnungen für die Orgelflügel erhalten geblieben sind, demonstrieren besonders augenfällig die beiden unterschiedlichen

Vorschläge für die Gestaltung des Rahmens bzw. der Ornamente.<sup>35</sup> Während auf dem Entwurf für den linken Flügel eine fleischige Blattranke erscheint, die teils mit einer Art frühen »Rollwerks« kombiniert ist, teils einen Putto einem Blattkelch entwachsen läßt, der seinerseits in einem Delphinkopf ausläuft, so ist die Flächenfüllung für den rechten Flügel in der Zeichnung weniger lebhaft. Statt dessen kommt hier eine mächtige stilisierte Akanthusranke mit großen Blüten und zierlichen Fruchtständen zur Darstellung; Dekorformen, die an Manschetten und Wirtelscheiben erinnern, tauchen auf, und selbst der Delphin, der auf dem linken Flügel so auffällig auf Kaiser Heinrich herabstößt, erscheint, wenn auch sehr viel dezenter in die Ranke eingefügt, hier erneut. Der Vergleich mit den ausgeführten Flügelbildern zeigt, daß diese zweite Variante schließlich zur Ausführung kam – die Entwurfszeichnung hatte also offensichtlich den Charakter eines »Vidimus« für die Auftraggeber gehabt.

Im Vergleich des Entwurfs mit den ausgeführten Gemälden wird ferner deutlich, daß der Künstler seine Figuren nachhaltig monumentalisiert hat; erinnert bei der Zeichnung noch manches an das steile Figurenideal der Spätgotik, so kommen die gemalten Figuren deutlich körperbetonter, voluminöser daher. Tatsächlich sind sie auch im Verhältnis zu dem sie umgebenden Raum größer geworden.<sup>36</sup> Das angewachsene Volumen, die gesteigerte Monumentalität, ist nicht nur an der Heinrichsfigur gut erkennbar, sondern auch an der Madonna: Während der Kopf des Kaisers in der Zeichnung fast schon im verlorenen Profil dargestellt wird, was ihn nachhaltig verschmälert, ist er im Gemälde in reinem Profil gegeben. Erscheint die Gottesmutter im Entwurf gegenüber dem Kaiser räumlich zurückversetzt und ganz von der Fürsorge um ihr Kind absorbiert, so blickt sie in der Gemäldefassung aufmerksam, ja vielleicht



247 Hans Baldung Grien, Zwei Wetterhexen, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

ein wenig besorgt in die Tiefe des Kirchenschiffs hinunter, aus dem der Betrachter hinaufschaut. Zugleich scheint sie sich behutsam, mit vorgestelltem rechten Bein an die Vorderkante der Plattform heranzutasten, auf der sie mit den übrigen Figuren steht – doch während diese die elf Meter Höhenunterschied zum Kirchenboden nicht zu stören scheint, erweckt Maria den Eindruck, sie sei nicht ganz schwindelfrei.<sup>37</sup>

Für die gesteigerte Freiheit, die die Figuren im Gemälde gegenüber der Entwurfszeichnung errungen haben, wirkt die veränderte Darstellung des Christusknaben besonders bezeichnend: Während er sich in der Zeichnung schutzsuchend-liebkosend an Maria herandrängt, ihren Hals mit seiner Rechten umfaßt und sein Gesicht an das der Mutter schmiegt, scheint der deutlich ältere Knabe der Flügelbilder sich aus dem bergenden Griff seiner übervorsichtigen Mutter lösen zu wollen. Folgt die Zeichnung noch dem Schema eines letztlich auf byzantinische Madonnendarstellungen zurückgehenden Typs, der »Eleousa« bzw. der »Glykophilousa«, so ist die gemalte Madonna der Orgelflügel in ihrer offenkundigen Reaktion auf ihren augenblicklichen Standort bemerkenswert vermenschlicht. Neben dieser fast schon anekdotisch-genrehaft ins Bild gesetzten Madonna wirken die drei mit ihr dargestellten Heiligen, obwohl rangniederer, der Tradition des Kultbildes noch deutlich stärker verhaftet. Allein der kecke Blick, den die Heilige Kunigunde aus den Augenwinkeln auf den Betrachter wirft (auch dies ein Moment, das in der gemalten Fassung gegenüber der Zeichnung noch verstärkt worden ist), bricht aus dieser Konvention wieder aus und stellt damit eigentlich

die Sittsamkeit der Kaiserin nachhaltig in Frage – mit einem vergleichbar herausfordernden Blick hatte etwa Hans Baldung Grien nur wenige Jahre zuvor, 1523, eine seiner sogenannten Wetterhexen, heute im Frankfurter Städel, dargestellt (Abb. 247).<sup>38</sup> Holbein dürfte mit dieser Gestaltungsweise auf eine Episode der Kunigunden-Vita anspielen, in der über die Versuchung der Heiligen auf ihrem Nachtlager durch den Teufel in Gestalt eines jungen Mannes berichtet wird, ferner über die anschließende Anklage durch ihren Mann und das durch das Gericht verhängte Gottesurteil – den Gang über glühende Pflugscharen. Da Kunigunde dies ohne Verletzungen überstand, war ihre Unschuld bewiesen.<sup>39</sup>

Das Fehlen jeglichen Anhalts für die Datierung der Orgelflügel hat – im Verein mit der Beobachtung der kompositionellen wie stilistischen Unterschiede zur gleichfalls undatierten Entwurfszeichnung – dazu geführt, daß die zeitliche Ansetzung der Gemälde bis heute umstritten ist. Nachdem anfangs vor allem an die frühen 1520er Jahre gedacht worden war, wurden die Orgelflügel seit dem frühen 20. Jahrhundert unter Hinweis auf ihre Verwandtschaft mit der »Darmstädter Madonna« (Tafel 61) in die Zeit unmittelbar vor Holbeins Abreise nach England bzw. nach seiner Rückkehr nach Basel datiert.<sup>40</sup> Angesichts der ersten Erfolge, die die Bildergegner schon im Frühjahr 1528 für sich verbuchen konnten, schien eine Entstehung nach diesem Zeitpunkt den meisten Forschern eher unwahrscheinlich,<sup>41</sup> obgleich immer wieder darauf hingewiesen worden ist, daß der am 28. Februar 1527 gewählte Bischof Philipp von Gundelsheim noch im darauffolgenden Jahr den Beschluß faßte, das Gebäude des Baseler Domkapitels erneuern zu lassen – was wohl kaum als Beleg für die Annahme taugt, er habe die katholische Sache in Basel zu diesem Zeitpunkt bereits verlorengegeben.<sup>42</sup>

Dessen ungeachtet ist mit der Kenntnis der weiteren historischen Entwicklung gern ein quasi prophetisches Wissen des Malers in die Bilder hinein geheimnißt worden. So gab insbesondere die Madonna der Orgelflügel für Heinrich Alfred Schmid jene »ernste Stimmung« wieder, die Holbein bei der malerischen Ausführung des Bildes überkommen habe, als ihm klar wurde, daß dies wohl das letzte Madonnenbild seiner Karriere sein würde.<sup>43</sup> Auch für Christl Auge »...zeigen Haltung und Gesichtsausdruck der Gottesmutter selbst das Entsetzen und Zurückweichen vor einer imaginären Gefahr, die offenbar von der Außenwelt, von unten aus dem 11 m tiefer liegenden Kirchenschiff, auf sie zuzukommen scheint... Der Vergleich von Skizze und Ausführung des Werkes hat hier fast die Form eines Beweises dafür, wie sehr in der kritischen Umbruchzeit kurz vor dem Bildersturm in Basel (1529) Sichtweise und Einstellung der Künstler und Auftraggeber von den religiösen Auseinandersetzungen geprägt und verändert worden sind.«<sup>44</sup>

Die Vorstellung, das Baseler Domkapitel habe seine Sorge vor der heraufziehenden Reformation ausgerechnet in dieser Form zum Ausdruck bringen wollen, kann wohl getrost als unhistorische, moderne Rückprojektion abgetan werden.

In der Diskussion des Stils der Entwurfszeichnung hat kürzlich Christian Müller nachdrücklich für eine Datierung um 1528 plädiert, ohne allerdings eine Entstehung um 1525/26 gänzlich ausschließen zu können.<sup>45</sup> Doch selbst wenn man an der früheren zeitlichen Ansetzung des Entwurfs festhalten wollte, sind die oben beschriebenen Unterschiede zu den ausgeführten Flügeln doch groß genug, um einen entsprechenden zeitlichen Abstand zur Ausführung der Orgelflügel, um 1528 nämlich, vertreten zu können. In der Monumentalität der Figurenbildung, in der Raf-



248–249 Fragmente des Gehäuses der ehemaligen Münsterorgel, Basel, Historisches Museum

finesse der Andeutung einer Handlung und Interaktion der Gestalten gehen die Orgelflügel selbst über die »Darmstädter Madonna« hinaus. In dieser Hinsicht lassen sie sich aber durchaus mit Holbeins Entwürfen für die Südwand des Baseler Großratssaals von 1530/31 vergleichen, die ja gleichfalls auf eine großformatige Umsetzung angelegt waren. Zwar belegen die wenigen erhaltenen Fragmente, daß der Künstler auch hier die ausgeführten Bilder gegenüber den Entwürfen veränderte (Abb. 6–7), aber das Motiv des sich drohend aus seinem Thronszitz weit vorbeugenden Rehabeam im Verhältnis zu der unterschiedlichen körpersprachlichen und gestischen Reaktion der Gesandten, die vor ihm stehen, läßt sich durchaus mit der Darstellung der Heiligen in ihrem Verhältnis zu Maria und mit deren Reaktion auf den schwindelerregenden Anbringungsort der Orgel vergleichen.

Holbeins Gestaltungsweise der Orgelflügel, die auf Vollfarbigkeit verzichtet und sich auf Brauntöne beschränkt, nahm Bezug auf die geschnitzten, aber farbig nahezu ungefaßten Rahmenleisten sowohl des Orgelkorpus als auch der Brüstung der Empore, auf der das Instrument Platz gefunden hatte.<sup>46</sup> Nur einige Teile der Schnitzarbeiten des Orgelgehäuses wurden beim Abbau der Orgel im späten 18. Jahrhundert gerettet. Sie befinden sich heute im Historischen Museum Basel (Abb. 248–249).<sup>47</sup> Sie lassen jedoch unschwer erkennen, daß sich Holbein mit seinen Leinwandbildern auf einen mehrfachen Wettbewerb eingelassen hat. Zum einen begegnen wir dem klassischen »Paragone«, dem vergleichenden Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur, den der Maler zu

seinen Gunsten entscheidet.<sup>48</sup> Dies gelingt ihm nicht nur dank des Umstandes, daß sich an der Orgel im wesentlichen nur dekorative, aber kaum figürliche Skulptur befand, ein direkter Vergleich also ausschied.<sup>49</sup> Es gelingt ihm vor allem, weil er zunächst durch den Schattenwurf der Figuren diesen eine vergleichsweise schmale Bühne zuweist, auf der die scheinbar aus Holz geschnitzten Gestalten aus ihrer relativen Flächenbindung wie zum Leben erweckt scheinen: In kraftvollem Ausschreiten durchbricht Heinrich die Bildfläche, die doch zugleich identisch ist mit der Oberfläche des Orgelkorpus, den die Flügel in geschlossenem Zustand flächig bedecken sollen. Gleiches gilt für seinen Ellbogen, das Kreuz seiner Gattin oder die Bischofskrümme des Pantalus.

Einerseits gemalte Skulpturen scheinen sich diese auf den Orgelflügeln durch das Können des Malers andererseits in lebendige Menschen verwandelt zu haben. Mit just diesem Kunstgriff tritt Holbein aber auch in einen Wettstreit mit den größten Meistern des niederländischen 15. Jahrhunderts, mit dem Meister von Flémalle, Rogier van der Weyden und Jan van Eyck. So wie der Flémaller erstmals auf den Außenseiten der Flügel seiner Triptychen ungefaßte (Stein-) Skulptur dargestellt hatte, die mit den Mitteln der Malerei wirkliche Bildhauerarbeiten imitierte, ja überbot (Abb. 250),<sup>50</sup> so hatte Rogier van der Weyden das Innere seiner Klappaltäre als gemalte, hölzerne Altarschreine mit farbig gefaßten Skulpturen inszeniert, die ihrerseits zum Leben erwacht scheinen (Abb. 252): Bei der Maria Magdalena der berühmten Kreuzabnahme im Madrider Prado begegnet uns bereits das Motiv des die Bildebene potentiell durchbrechenden Ellbogens, das Holbeins Heinrichsfigur so ein-



250 Meister von Flémalle, Der Gnadenstuhl, Frankfurt a. M., Städelches Kunstinstitut

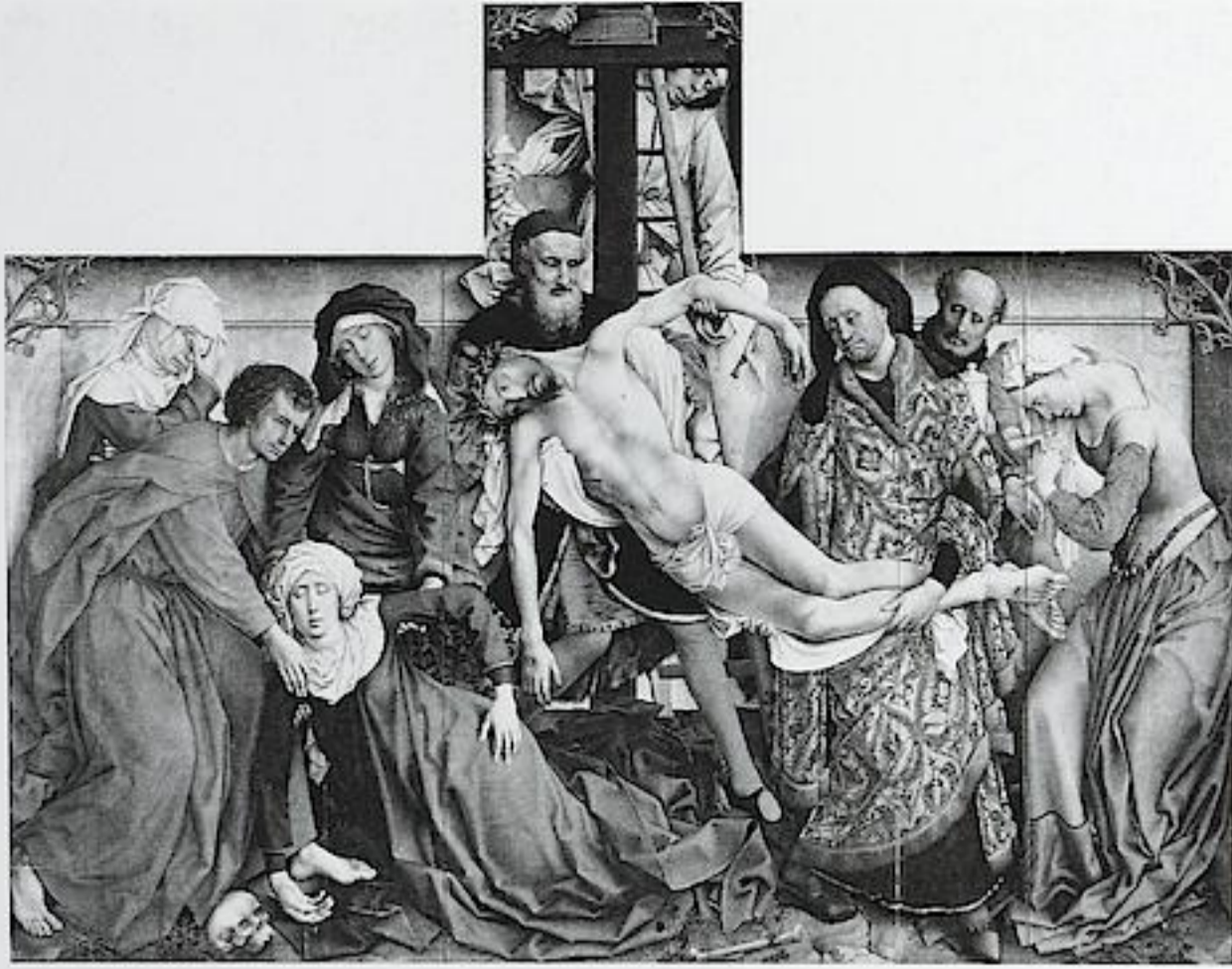


251 Jan van Eyck, Adam und Eva, Tafeln aus dem Genter Altar, Gent, St. Bavo

drucksvoll vorführt; Rogier zwingt seine Magdalena allerdings noch in eine artistische Torsion, um ihren Oberkörper gerade noch jenseits der Bildfläche zu belassen, was diese um so augenfälliger betont.<sup>51</sup>

Mit dem raumgreifenden Kaiser, vor allem aber mit dem Motiv des in Untersicht gegebenen rechten Fußes, der über die Vorderkante seiner Standfläche hinausragt, begegnet uns möglicherweise ein weiteres »Para-

gone«-Motiv, diesmal in Bezug auf niemand Geringeren als Jan van Eyck – man vergleiche nicht nur das *di sotto in su*-Motiv des Fußes, sondern auch das Schrittmotiv der Heinrichsfigur mit dem Adam vom oberen Register des Genter Altars (Abb. 251).<sup>52</sup> Holbein könnte Jan van Eycks Hauptwerk auf der Hinreise nach England oder auch auf seiner Rückreise nach Basel in St. Bavo in Gent gesehen haben.<sup>53</sup> Es scheint jedenfalls,



252 Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Madrid, Museo del Prado

als hätte er sich an das obere Register des Eyckischen Polyptychons mit seiner Kombination einzeln gerahmter Tafeln z. T. höchst unvorteilhaften Zuschnitts erinnert, als er sich seinerseits mit der Aufgabe konfrontiert sah, die vom Orgelgehäuse vorgegebenen Flügelbilder zu gestalten, die gleichfalls nur in Untersicht gesehen werden sollten.<sup>54</sup> Die formalen Analogien betreffen sogar die Binnenfaltbarkeit der Flügel, die beim Genter Altar allein der räumlichen Situation geschuldet war, während sie bei den Baseler Orgelflügeln zusätzlich der besonderen Form des Orgelgehäuses Rechnung tragen.

Da Orgelflügel generell vor allem dem Schutz der kostbaren Instrumente dienen sollten, mußten sie leicht und beweglich sein, um sie vor das Gehäuse klappen zu können. Diese Anforderung brachte es mit sich, daß die überwiegende Mehrzahl der erhaltenen Orgelflügel aus Leinwand ist;<sup>55</sup> hölzerne Flügel hätten ab einer bestimmten Größe wegen ihres Gewichts ihre primäre Funktion nicht mehr erfüllen können. Wie aus der Figurenanordnung hervorgeht, befanden sich Holbeins Darstellungen auf den Innenseiten der Baseler Orgelflügel, d. h. sie waren nur dann sichtbar, wenn die Orgel zum Spielen geöffnet war; die vier Heiligenfiguren orientierten sich dann paarweise zur Mitte hin.<sup>56</sup>

Dabei vermied Holbein höchst geschickt den Eindruck starrer Symmetrie, der natürlich vor allem im Verein mit der Ansammlung der Orgelpfeifen in der Mitte höchst unvorteilhaft gewesen wäre. Statt dessen wird die Madonna in den Mittelpunkt der Bildinszenierung gestellt, indem sie als einzige Figur in fast frontaler Zuwendung zum Betrachter unten im Kirchenschiff dargestellt ist. Zugleich ist sie diejenige Figur, die am stärksten in die Raumbtiefe gerückt ist, während die drei übrigen Hauptfiguren nah an die Bildebene geschoben sind und diese teilweise nach vorn durchbrechen. Durch die markante Profildarstellung des nach rechts ausschreitenden Kaisers, dem in gebührendem Abstand (und auch in etwas größerer Bildtiefe) seine Gattin folgt, werden die Figuren in eine Art Erzählung eingebunden: Das Kaiserpaar nähert sich Maria mit dem Kind, die durch das Hohelied-Zitat auf dem Notenblatt als Sinnbild der Kirche verstanden werden kann, und bringt ihr Geschenke dar: Am augenfälligsten wird dies bei Kunigunde, die in Anspielung auf die von ihr der Münsterkirche geschenkte Kreuzreliquie mit dem Kreuz im Arm erscheint, indirekt aber auch durch die zwischen dem Kaiserpaar eingerückte Darstellung des Münsters, das dadurch wie ein Attribut der bei-

den Heiligen wirkt,<sup>57</sup> und in der Tat wird Heinrich üblicherweise mit einem Architekturmodell als Hinweis auf seine Stiftertätigkeit dargestellt.<sup>58</sup> Die Madonna mit dem Engelschor ist nicht nur auf dem rechten Flügel in der ursprünglichen Aufstellung der Orgel dem Altarraum des Münsters näher als das sich ihr von links her nähernde Kaiserpaar, ihr ist außerdem der Heilige Pantalus zugeordnet, der als erster Bischof Basels im Pontifikalornat aus dem Sanktuarium heranzuschreiten scheint, als wolle er der Gottesmutter seine Referenz erweisen bzw. als beabsichtige er, die von Heinrich und Kunigunde seiner Kirche dargebrachten Geschenke huldvoll entgegenzunehmen.

Waren die Orgelflügel das letzte große Werk in kirchlichem Auftrag, das Holbein um 1528, noch vor dem Bildersturm, in Basel schuf, so sollte die Bemalung der Südwand des Großratsaals im Jahre 1530/31 seine letzte Monumentalmalerei in städtischem Auftrag sein, die am Oberrhein entstand. Entwurfszeichnungen für Baseler Glasmaler und Goldschmiede<sup>59</sup> oder Entwürfe für Baseler Verleger, für die Holbein ja schon seit mindestens 1516 tätig gewesen war,<sup>60</sup> dürften zu einer nur spärlichen Auslastung der Arbeitskapazität des Künstlers geführt haben – von der seiner Werkstatt ganz zu schweigen. Für den Tafelmaler Holbein scheint es fast gar keine Arbeit mehr gegeben zu haben. Wenn er sich überhaupt an die Staffelei setzte, dann wandte er sich mit der Porträtmalerei einer Gattung zu, die ihm bereits in England eine überdurchschnittlich große Anzahl von Aufträgen verschafft hatte und die ihn auch nach seiner endgültigen Übersiedlung nach London im Jahre 1532 bis zu seinem Tode fast ausschließlich beschäftigen sollte – sieht man auch hier von Goldschmiedentwürfen ab.

Nur zwei gänzlich eigenhändig ausgeführte Bildnisse haben sich aus Holbeins später Baseler Zeit erhalten, denn anders als in London fehlten hier die potentiellen Auftraggeber. Diese beiden Porträts gehören unbestritten zu den Höhepunkten der Kunst Holbeins, ja zu den Höhepunkten der Kunst des 16. Jahrhunderts überhaupt. So überragend sie in künstlerischer Hinsicht sind, als Vertreter der Bildgattung »Porträt« könnten die beiden Werke nicht unterschiedlicher gedacht werden. Ist das berühmte Bildnis von Holbeins Ehefrau Elsbeth Binzenstock mit den beiden Kindern Philipp und Katharina ein Dokument größter familiärer Privatheit, so ist der miniaturhaft-kleine Erasmus »im Rund«, aller psychologischen Dichte und der schonungslosen Wiedergabe der Altersspuren ungeachtet, vor allem ein Dokument der Selbstdarstellung des großen Gelehrten gegenüber der wissenschaftlichen und politischen Öffentlichkeit seiner Zeit.<sup>61</sup>

#### Das »Familienbild«:

#### Elsbeth Holbein mit den Kindern Philipp und Katharina

Holbeins »Familienporträt« zeigt die Frau und die Kinder des Künstlers heute vor schwarzem Grund (*Tafel 75*).<sup>62</sup> Knapp unterlebensgroß dargestellt, sind die Figuren auf Papier gemalt, das an deren Konturen ausgeschnitten und anschließend auf eine Holztafel aufgeklebt worden ist. Es scheint, als habe Frau Elsbeth auf einer Holzbank Platz genommen, die parallel zur Bildfläche aufgestellt ist. Daß es sich bei dem Sitzmöbel tatsächlich um eine Bank handelt, wird durch die schmale, oben horizontal abschließende rotbraune Farbfläche in der rechten unteren Bildecke nahegelegt. Während der im Schatten liegende Bildabschnitt links weitgehend durch einen Zipfel von Elsbeths Tuch verdeckt ist, erweckt die



253 Raffael, Maria mit Kind und dem Johannesknaben, Paris, Musée du Louvre



254 Leonardo da Vinci, Anna Selbdritt, Paris, Musée du Louvre

leicht nach links geneigte Schreibweise der allein erhaltenen ersten drei Ziffern der Datierung »152[.]« auf der gegenüberliegenden Seite den Eindruck, als seien sie auf die horizontale Holzfläche aufgemalt.

Elsbeth Holbein sitzt etwas nach rechts gewandt; die Beine und das leicht gesenkte Haupt weisen in diese Richtung, während der Oberkörper fast frontal ausgerichtet ist (*Tafel 76*). Der Kopf ist im Dreiviertelprofil gezeigt, die geröteten, geschwollen wirkenden Augen nachdenklich auf einen imaginären Gegenstand gerichtet, der sich rechts vor dem Bild befindet. Elsbeth hat ihre Tochter Katharina auf ihr linkes Bein gesetzt. Sie hält das Mädchen in dieser etwas unsicheren Haltung, indem sie es mit ihrer linken Hand am Oberkörper umfaßt. Die mütterliche Rechte ruht auf der Schulter des seitlich vor ihr in strenger Profilansicht dargestellten Sohnes Philipp, dessen Oberkörper allerdings durch den unteren Bildabschluß bereits knapp unterhalb der Schulter abgeschnitten wird (*Tafel 77*). Philipp blickt mit leicht in den Nacken gelegtem Kopf und nach oben gerichteten Augen konzentriert, ja vielleicht sogar etwas befangen nach rechts aus dem Bild heraus. Seine kleine Schwester ist demgegenüber im Dreiviertelprofil nach rechts orientiert. Das rechte Ärmchen leicht angewinkelt, ist das linke nach rechts ausgestreckt, wobei durch den heutigen Bildbeschnitt nur ein Teil der Hand erhalten ist. Auch Katharinas kindlich-aufmerksamer Blick richtet sich auf einen Gegen-

stand, der sich rechts außerhalb des Bildes befindet. Alle drei Figuren sind in einfacher, zeitgenössischer Tracht dargestellt. Im weit ausgeschnittenen, dunkeltürkisfarbenen Kleid von Frau Holbein wird gerade noch ein einfaches weißes Hemd sichtbar, die gescheitelten rötlich-braunen Haare bedeckt teilweise eine enganliegende bräunliche Haube. Ein blaßrosafarbenes Tuch ist anscheinend um die Schultern gelegt; ein Abschnitt ist über Elsbeths rechten Oberarm gezogen und läuft auf dem linken Bankabschnitt aus. Über Haube und Haar hat sie zusätzlich ein transparentes Schleiertuch mit dünner schwarzer Zierborte gelegt und tief in die Stirn gezogen. Dieser Schleier scheint auch über dem rosa Tuch über Elsbeths rechter Schulter zu liegen. Als einzigen Schmuck hat sie sich zwei Goldringe auf den kleinen Finger der Rechten gesteckt. Der rotblonde Philipp trägt über einem am Kragen sichtbaren weißen Hemd einen graublauen Kittel, Katharina über einem weißen Hemd ein lohfarbenes Trägerkleidchen; ihre gleichfalls rötlich-braunen Haare sind zu Zöpfen geflochten und diese um den Kopf gelegt.

Nie als eigenhändige Arbeit bezweifelt, schon früh als Gemälde aus der Zeit unmittelbar nach dem ersten englischen Aufenthalt des Künstlers betrachtet und damit einvernehmlich auf 1528 (spätestens 1529) datiert,<sup>63</sup> gehörte das »Familienbild« bereits früh zu den berühmtesten Werken Hans Holbeins d. J. in Basel.<sup>64</sup> Die Unmittelbarkeit der Darstel-



lung, die auf standesgemäßes Auftreten der Holbein-Familie im »Sonntagsstaat« verzichtet und statt dessen ungeschönte physiognomische Eigenheiten wie die leicht vorstehenden Oberlippen beider Kinder oder Elsbeths etwas knollige Nase schildert, ja deren kleine, gerötete Augen präzise wiedergibt, ist immer wieder betont und zu Recht als Ausdruck des persönlichen, gänzlich inoffiziellen Charakters des Bildes verstanden worden.<sup>65</sup> In welchem Maße wir es hier tatsächlich mit einer Darstellung zu tun haben, die sich nicht an den gewohnten Bildniskonventionen orientiert, wird vor allem deutlich, wenn man an die nur kurz zuvor noch in England entstandenen Porträts zurückdenkt, die überwiegend die jeweilige Rolle des oder der Dargestellten herausstreichen: More, Warham und Guildford sind mit den Insignien ihrer hohen geistlichen oder weltlichen Ämter dargestellt (Tafel 66–68), Kratzer mit den Gerätschaften seiner Wissenschaft (Tafel 71); Thomas Godsolve hantiert als Notar und Registerrichter in Norfolk mit seinem »Handwerkszeug«, Papier und Feder, während Tintenfaß und Federbehältnis neben ihm auf dem Tisch liegen (Tafel 70). Auch der Rang der Gattin des königlichen Schatzmeisters, Lady Guildford, wird gebührend inszeniert: reiche Hoftracht, Gebetbuch und Gebetschnur, Versatzstücke antiker Architektur (Tafel 69). Dem »Familienbild« am nächsten kommt unter den frühen »englischen« Porträts vielleicht noch Anne Lovell, die Dame mit Eichhörnchen und Star (Tafel 72): Zwar verrätseln die beiden Tiere die Darstellung für den heutigen Betrachter in hohem Maße, doch identifizierten gerade diese die junge Frau für die damaligen Betrachter, die die Auftraggeberfamilie, deren Wappen und Stammsitz kannten.<sup>66</sup> Was aber beim Bildnis der Anne Lovell an Elsbeth Binzenstock erinnert, ist der Verismus, mit dem Holbein die kleinen, fast etwas plumpen Hände oder auch die Gesichtszüge schildert; gerade in der unmittelbaren Nachbarschaft der strahlend weißen Kappe aus edlem Pelz erscheint die lange Nase der englischen Dame etwas gerötet, die Mundpartie allzu breit, das Kinn auffällig schwer.

All diese vor dem Baseler »Familienbild« entstandenen Bildnisse Holbeins zeigen die Dargestellten jedenfalls in standesgemäßer Tracht, von Gegenständen ihrer Tätigkeit attributhaft begleitet und häufig von einem kunstvoll gestalteten Hintergrund hinterfangen, der ihren Rang verdeutlichen soll. Nichts von alledem findet sich beim Bildnis der Elsbeth Binzenstock mit ihren beiden Kindern: Holbein zeigt die schlicht gekleideten Figuren vor schwarzem Grund.<sup>67</sup> Merkwürdigerweise ist in der Forschung bis heute umstritten, wie der ursprüngliche, heute weggeschnittene Hintergrund ausgesehen hat, obgleich sich dies mit einem Blick auf das Originalgemälde rasch und präzise beantworten läßt: Bei der Beschneidung der Figurenkomposition wurde sorgsam der Außenkontur des dünnen Schleiers berücksichtigt, den Frau Elsbeth über das rosa Tuch gelegt hat, das wiederum ihre Haare weitgehend bedeckt. Dieser transparente Schleier ragt nun an ihrer linken Schläfe und unterhalb ihres rechten Ohres über den Kopfkontur hinaus, d. h. er läßt an diesen Stellen die originale, schwarze Hintergrundfarbe durchscheinen.<sup>68</sup>

So simpel der Hintergrund, so einfach die Kleidung auch ist, Holbein hat seinem »Familienbild« Kompositionsschemata unterlegt, die der religiösen Kunst entlehnt sind und die seiner Darstellung von Frau und Kindern zugleich etwas von der Feierlichkeit, ja Sakralität dieser Vorlagen vermitteln. Italienische Gemälde<sup>69</sup> der Madonna mit dem Johannesknaben in der Art Raffaels (Abb. 253)<sup>70</sup> wurden als mögliche Vorlagen ebenso ins Feld geführt wie Leonardo da Vincis Anna Selbdritt (Abb. 254)<sup>71</sup> oder Darstellungen der Personifikation der Caritas.<sup>72</sup> Daneben benannte man gelegentlich auch nordalpine Vorbildkreise – die Schutzmantelmadonna



255 Unbekannter Künstler des 16. Jahrhunderts, Kopie des Holbeinschen Familienbildes, Lille, Musée des Beaux-Arts

beispielsweise<sup>73</sup> – oder zumindest durch die nordalpine Tradition gefilterte, allgemein verbreitete Motive.<sup>74</sup> So sah etwa Christian Klemm Holbeins »Familienbild« als getragen »... von einer durch die künstlerische Erfahrung mehrerer Generationen abgeklärten Tradition: in der Gruppe der frontalen Heiligen Anna mit der sich im Profil anschmiegenden Maria und dem munter gestikulierenden Jesuskind finden wir die seinige vorbereitet. Nicht an der verkünstelten Formulierung des Themas bei Leonardo orientierte er sich; wohl unbewusst von seinem künstlerischen »Instinkt« geleitet, knüpfte er an die von franziskanischer Demut und Innigkeit getragenen oberrheinischen Bildwerke an...«<sup>75</sup>

Doch da die Bilderfindung Holbeins letztlich mit keinem der angeführten Vorbilder wirklich übereingehet, wurden ferner die unterschiedlichsten Motivverbindungen vorgeschlagen.<sup>76</sup> Oskar Bätschmann und Pascal Griener wiesen etwa darauf hin, daß Holbein der Darstellung seiner eigenen »heiligen Familie« nicht nur ein religiöses Kompositionsmodell unterlegt habe, sondern zusätzlich mit Elsbeths dunkelblauem Gewand und rosafarbenem Schal die Farben der Gewandung der »Solothurner Madonna« umgekehrt verwendet habe.<sup>77</sup> Daß es, wie erneut Bätschmann und Griener betonten, in der Tat möglich war, im »Familienbild« eine »allegorische Dimension« zu erkennen, demonstriert eine aus dem 16. Jahrhundert stammende Kopie des Baseler Gemäldes, heute im Musée des Beaux-Arts in Lille (Abb. 255).<sup>78</sup> Sie deklariert das Gruppenbild durch die Hinzufügung einer Inschrift über den Figuren zur Per-



256 Wilhelm Stettler (?), Pasticcio aus Holbeins Familienbild und der »Lais Corinthiaca«, Wien, Graphische Sammlung Albertina

sonifikation der (Nächsten-) Liebe: »Die Liebe Zuo Gott Heist Caritas/Wer Liebe Hatt Der Traggt Kein Haß«.

Läßt man nochmals die verschiedenen Bildtypen Revue passieren, die allein oder in Kombination als mutmaßliche Vorbilder für Holbeins Darstellung seiner Frau und Kinder gedient haben sollen, so fällt eine Besonderheit der Baseler Komposition besonders stark ins Auge: Ob Maria mit Christus- und Johannesknaben, ob Anna Selbdritt, ob Caritas – all diese Kompositionen sind in sich abgeschlossen. Eben diese innere Abgeschlossenheit geht dem »Familienbildnis« jedoch ab, wie man vor allem an den beiden Kindern erkennen kann; während Philipp nicht etwa zu seiner Schwester aufschaut, sondern an ihr vorüber nach rechts aus dem Bild herausblickt, richtet Katharina ihre Aufmerksamkeit anscheinend auf einen anderen Gegenstand, der sich rechts von ihr außerhalb der Darstellung selbst befindet; sie blickt und greift zugleich tapsig in diese Richtung. Angesichts dieser kompositionellen »Offenheit« des »Familienbildes« und mit Blick auf die Tatsache, daß die Figurengruppe zumindest so stark beschnitten worden ist, daß dieser Maßnahme nicht nur die letzte Ziffer der Datumsangabe, sondern auch die Fingerspitzen von Katharinas ausgestreckter Hand zum Opfer gefallen sind, ist gelegentlich die Frage nach der Vollständigkeit des Bildes gestellt worden. Zwar wollte beispielsweise Gert von der Osten in just dieser gestalterischen Besonderheit des Gemäldes den Grund für seine »bewegende Wirkung« sehen,<sup>79</sup> doch hat man zum Teil auch ganz anders geardete Rückschlüsse aus diesem Umstand gezogen.<sup>80</sup>

Für Wilhelm Stein machten die unterschiedlich ausgerichteten Kopfhaltungen und Blickrichtungen der drei Figuren deutlich, daß es sich beim Baseler Bild nur um den linken Teil eines verstümmelten Breitformats, wenn nicht um den linken Flügel eines ansonsten verlorenen Diptychons gehandelt haben könne.<sup>81</sup> Die hypothetische Ergänzung um ein Selbstbildnis des Malers auf dem rechten Bildabschnitt bzw. Diptychonflügel erschien Stein indes unwahrscheinlich, glaubte er doch in einer aus dem späten 17. Jahrhundert stammenden Deckfarbenmalerei in der Albertina in Wien eine getreue Wiederholung der ursprünglichen Komposition gefunden zu haben. Diese Arbeit, die im 19. Jahrhundert noch irrtümlich als italienisch gegolten hatte, doch vermutlich auf den Berner Maler Wilhelm Stettler (1643–1708) zurückgeht, kombinierte auf groteske Weise das Holbeinsche »Familienbild« mit der »Lais Corinthi-



257 Rogier van der Weyden, Lukas zeichnet die Madonna, Boston, Museum of Fine Arts

aca« (Abb. 256)<sup>82</sup> und verbindet so zwei der beliebtesten Baseler Holbein-Legenden miteinander: Die »Offenburgerin« (als Lais verkleidet) ist demnach als Geliebte des Malers der Anlaß für den Kummer von dessen Ehefrau. So geriet die Verbindung von »Familienbild« und Lais Stein gar zum »... Sinnbild des Liebesverhaltens zweier der kräftigsten Frauen, die ihm [Holbein; JS] begegnet und für ihn wichtig geworden sind... Daß jenes Albertinablatt venezianisch oder gar tizianisch gesehen worden ist, mochte dem richtigen Gefühl entspringen, hier sei für den deutschen Bereich etwas Ähnliches geleistet worden wie für den südlichen in Tizians Himmlischer und Irdischer Liebe. Holbein kann dieses Werk Tizians gesehen haben, und als sein Leben ihm die Reife und vielleicht auch die erzwungene Muße beschieden hat, schuf er das deutsche Gegenstück, das dann dem deutschen Schicksal der trümmerhaften Überlieferung... verfiel... An Gründen für eine Zerschneidung gerade dieses Stückes hätte es kaum gefehlt.«<sup>83</sup> Zwar sollte Steins Vorschlag einer ursprünglichen Verbindung von »Familienbild« und Lais-Porträt keine Anhänger finden (wahrlich vernichtend äußerte sich etwa Heinrich Alfred Schmid in seiner Rezension der Steinschen Holbein-Monographie),<sup>84</sup> aber Steins Überlegungen zu einer Ergänzung des »Familienbildes« zum Diptychon wurden vereinzelt immer wieder aufgegriffen.

Wilhelm Waetzoldt kam auf die von Stein noch verworfene Möglichkeit eines Selbstbildnisses des Malers als dem – zumindest geplanten, wenn auch vielleicht nie ausgeführten – Gegenstück zum »Familienbild« zurück und fand dafür bei einer ganzen Reihe von Holbein-Forschern Zustimmung.<sup>85</sup> Dazu zählte auch Eduard Plüss, der die hypothetische Ergänzung des Baseler Gemäldes zu einem Diptychon am ausführlichsten begründete:



258 Unbekannter Künstler des 16. Jahrhunderts, Kopie des Holbeinschen Familienbildes, ehemals Glarus, Sammlung E. Trümpy

»Die Dreifigurengruppe erscheint nicht völlig in sich und in ihrer eigenen Bildfläche und in ihrem eigenen Bildraum verankert, sondern nach rechts hin offen und bezogen auf ein Gegenstück. Das wird an allen drei Figuren erkennbar, am deutlichsten aber in dem aufblickenden Profilkopf des Knaben. Der ausgeprägte Bildnischarakter der Muttergruppe fordert als Ergänzung ein Bildnis, und es kommt nur ein Selbstbildnis Holbeins in Frage, und zwar ein Selbstbildnis als Maler [an der Staffelei; JS] ... Die verschiedene Richtung der Kinder im Mutterbild und ihre Verhaltensweise bezöge sich dann beim Knaben einerseits auf das Gesicht des Vaters, beim Mädchen andererseits auf dessen Tun. Beide Seiten verschränken sich so ausgezeichnet.«<sup>86</sup>

Damit erweiterte Plüss den Reigen der religiösen Bildthemen, die Holbein zu seinem »Familienbild« angeregt haben sollten, um einen weiteren Vorschlag: Der Evangelist Lukas malt die Gottesmutter (Abb. 257).<sup>87</sup> Damit konnte zwar nicht der Umstand erklärt werden, warum dem malenden Lukas bei dieser hypothetischen Rekonstruktion eher eine Anna Selbdritt als eine ihr Kind umsorgende Madonna gegenübersteht, doch zumindest sah Plüss in dieser Ableitung vom Lukasbild den Grund für die mutmaßliche Seitenvertauschung der Gatten:

»... der sakrale Hintergrund (erläutert) aber den immanenten Bildnisgehalt, das, was man das Holbeinsche Familienschicksal nennen darf, das vor dem Mutterbild von allen Betrachtern immer wieder empfunden und erläutert worden ist. Es erläutert und deutet es verschwiegener und tiefer als alle Psychologie: die einsame Frau als Hüterin der Kinder wird im Vergleich mit der Gottesmutter in höchster Weise geehrt durch den Gatten, der mit Lukas im Vergleich als dienender Maler ebendiese Ehrung vollzieht.«<sup>88</sup>

Wie immer man diese psychologisierende Ausdeutung eines solchen, nicht mit Gewißheit zu erschließenden »Familienbildnisses« in der Tradition der Lukasbilder auch bewerten will – die Richtigkeit dieser Plüss'schen Beobachtung der »verschränkten« Blicke der beiden Holbein-Kin-



259 Unbekannter Künstler des 16. Jahrhunderts, Kopie des Holbeinschen Familienbildes, Saint-Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin

der, die sich auf zwei unterschiedliche Gegenstände rechts außerhalb des Baseler Bildes richten, ist nicht von der Hand zu weisen. Wir kommen darauf noch einmal zurück.

Für die ursprüngliche Gestalt des Holbeinschen »Familienbildes« liefern die erhaltenen Kopien nur wenig Anhaltspunkte, zeigen doch alle die Komposition schon im heutigen, ausgeschnittenen Zustand.<sup>89</sup> Die bereits erwähnte Fassung in Lille ist auf Pergament ausgeführt und auch darin dem Original besonders nahe, daß sie sogar die Beschneidung von Katharinas Linker getreulich wiederholt. Durch die Beigabe der Inschrift deutet sie die Figurengruppe zur Personifikation der Caritas um (Abb. 255).<sup>90</sup> Eine zweite, ehemals in der Sammlung E. Trümpy in Glarus befindliche Kopie setzt die Figuren vor eine Architekturkulisse (Abb. 258), die entfernt an das Baseler Bildnis des blonden Knaben (Tafel 3) von Ambrosius Holbein erinnert und die sich schon deshalb als Zutat des Kopisten zu erkennen gibt.<sup>91</sup> Eine dritte Fassung zeigt erneut einen einheitlich dunklen Hintergrund (Abb. 259). Diese qualitätvollste Version des »Familienbildes«, heute im Musée de l'Hôtel Sandelin in Saint-Omer, entfernt sich zugleich am weitesten von Holbeins Vorbild. Vor allem kann man deutlich erkennen, daß der Kopist die »offene« Kompositionsstruktur seines Vorbildes zu schließen versucht: Die Mutter blickt nicht länger vor sich hin, sondern unter gesenkten Lidern schräg nach oben, der Sohn schaut nun definitiv seine Schwester an, während diese mehr mit sich als mit einem außerhalb des Bildfeldes liegenden Gegenstand beschäftigt scheint.<sup>92</sup>

Das Baseler »Familienbildnis« hinterließ indes auch im nahegelegenen Zürich Spuren. Da Basilius Amerbach das heute im Kunstmuseum



260 Hans Asper, Bildnis der Cleophea Holzhab-Krieg mit Hund und Katze, Zürich, Kunsthaus

befindliche Gemälde im April 1579 durch Vermittlung des Züricher Apothekers Georg Clauser von dem dortigen »Schaffner Brunner« erwarb,<sup>93</sup> scheint es sich um eben diese Fassung gehandelt zu haben, die sich schon 1542 – d. h. noch zu Holbeins Lebzeiten – im Besitz des Züricher Malers Hans Asper (1499–1571) befand und die er als ein »kunststück« beschrieb, das zeige, »... wie der Holbein inn Engelland sin wib vnd beide kind ab connterfeet«.<sup>94</sup> Daß es sich hierbei tatsächlich um das heute in der Öffentlichen Kunstsammlung befindliche Bild gehandelt haben dürfte (auch wenn dies natürlich ohne Zweifel in Basel und nicht etwa in England entstanden ist), wird durch zwei Werke Aspers bestätigt, bei denen er sich vom »Familienbildnis«, so wie wir es heute kennen, inspirieren ließ. Besonders interessant – und fraglos besonders skurril – ist das 1538 datierte Bildnis der Cleophea Holzhab-Krieg (Abb. 260), heute im Kunsthaus in Zürich.<sup>95</sup> In spiegelbildlicher Verkehrung des »Familienbildes« wendet sich die Dargestellte nach links. Dies dürfte dem Umstand geschuldet sein, daß die Tafel der rechte Flügel eines Diptychons mit dem Ehemann auf der Gegenseite war. Die beiden Holbein-Kinder haben bei Asper indes eine bemerkenswerte Metamorphose erfahren: Das Mädchen hat einer Katze im Schoß der kinderlosen Frau Platz gemacht, während an die Stelle von Philipp Holbein ein Hund getreten ist, der sich feindselig zur Katze hochreckt und diese anknurrt. Legt Elsbeth Holbein ihrem Sohn in einer uralten Präsentationsgeste die Rechte auf die Schulter, so beruhigt die Dame im Züricher Bild mit verwandter Handhaltung ihren Hund. Bemerkenswert an dieser Uminterpretation des »Familienbildes« ist vor allem die anekdotische Verbindung der im Baseler Urbild merkwürdig zusammenhanglos erscheinenden Figuren zu einer

»Geschichte«, die die Figuren gleichzeitig in einer in sich abgeschlossenen Bildform verbindet. In dieser Beziehung ist das Holzhab-Krieg-Bildnis der Kopie in Saint-Omer vergleichbar, die ganz entsprechende innerbildliche Verknüpfungen vornimmt. Asper hat das »Familienbildnis« noch ein weiteres Mal zitiert, diesmal allerdings auf weniger exzentrische Art und Weise. Auf seinem im Jahre 1549 entstandenen Porträt der Regula Gwalter-Zwingli mit ihrem einzigen Kind, der Tochter Anna (Abb. 261), heute in der Züricher Zentralbibliothek,<sup>96</sup> ist die Hauptfigur wiederum nach links gewandt. Vor ihr erscheint ihre Tochter, in Haltung und Figurenausschnitt in genauer Entsprechung zum Holbein-Sohn und an dessen Stelle im Bildgefüge.

Der genaue Zeitpunkt, zu dem Holbeins Bildnis seiner Familie ausgeschnitten und in seinen heutigen Zustand versetzt worden ist, kann nicht mit Sicherheit ermittelt werden. Interessant ist allemal Aspers Formulierung, bei dem im Jahre 1542 in seinem Besitz befindlichen Gemälde habe es sich um Werk gehandelt, das zeige, »... wie der Holbein inn Engelland sin wib vnd beide kind ab connterfeet« – nimmt man die Aussage wörtlich, so könnte es sich um eine Darstellung gehandelt haben, die Holbein bei der Arbeit an einem Bild seiner Familie zeigte! Dies könnte dafür sprechen, daß das Gemälde zu dieser Zeit noch nicht ausgeschnitten war. Da andererseits das Amerbach-Inventar von 1585/87 beschreibt, die auf Papier gemalte Darstellung von »Holbeins fraw vnd Zwei kinder« sei auf Holz aufgezogen, dürfte diese Maßnahme (und damit auch die Beschneidung auf das jetzige Format) bereits vor der Erwerbung für das Amerbach-Kabinett im Jahre 1579 erfolgt sein.

Doch in welchem Umfang ist das Baseler »Familienbild« tatsächlich beschnitten? Hintergrund, Teile der Datumsangabe sowie von Katharinas Linker fehlen allemal, doch hat das Familienbild unter Umständen noch größere Einbußen erlitten? Fast alle Autoren, die die heutige Dreiergruppe um ein Gegenstück erweitern wollten, gingen von der Annahme aus, die Komposition sei lediglich auf der rechten Seite nachhaltig beschnitten worden. Diesem Konsens widersprach allein Eduard Plüss, der – wie erinnerlich – das »Familienbild« mit einer Darstellung Holbeins an der Staffelei zu einem Diptychon rekonstruieren wollte. Er vermutete eine starke Beschneidung auch am unteren Rand des Baseler Bildes:

»Am Original in Basel wurde in richtigem Gefühl für diesen Umstand auch unten, wie am rechten Rand, ein Streifen angesetzt [diese auch heute noch vorhandenen Anstückungen wurden, ebenso wie eine weitere am oberen Bildrand, im Jahre 1925 auf Veranlassung von Heinrich Alfred Schmid angebracht; JS]. Doch ist dieser Streifen unten wesentlich zu schmal bemessen. Die bildmäßige Ergänzung ergibt sich bei näherem Zusehen zwangsläufig. Der sichtbare rechte Oberarm des Knaben richtet sich in Fortsetzung des Unterarms der Mutter und in Parallelität zur Rockfalte zwischen den beiden Kindern von der Schulter in starker Schräge der Bildmitte zu. Das ist unmöglich ein frei fallender, sondern ein vom Ellbogen an aufgelegter Arm! Die ... gemäße Unterlage ist allein die Brüstung. Die Veränderung, die sich durch deren Hinzufügung ergibt, ist beträchtlich: die im jetzigen Zustand des Bildes absackende Figurengruppe gewinnt über einer festen Basis wesentlich an Höhe, die Gestalt des Mädchens vollendet sich bis zu den Füßchen, der versinkende Knabe wächst und erhält Halt. Die Brüstung situiert die Gruppe auch erst richtig im Raum!«<sup>97</sup>

Auch wenn Plüss' Ergänzung des Bildvordergrundes um eine Brüstung aus kompositionellen Gründen nicht recht überzeugen kann – an einem



261 Hans Asper, Bildnis der Regula Gwalther-Zwingli mit ihrer Tochter Anna, Zürich, Zentralbibliothek

Punkt trifft seine Analyse zweifellos einen von der Holbein-Forschung sonst durchwegs ignorierten Schwachpunkt der Komposition: Philipp Holbein wird von der heutigen unteren Bildkante gänzlich unmotiviert zur Büste beschnitten. Abgesehen von der im Bilde ungeklärten Frage, wo genau und in welcher Haltung der Knabe sich befindet, ruft vor allem die von Plüss beobachtete Haltung seines rechten Armes nach einer Ergänzung. Im Verhältnis zur Gestalt der sitzenden Mutter kann Philipp eigentlich nur vor ihr am Boden hockend gemeint sein, zumindest die Rechte leicht vorgestreckt und mutmaßlich einen Gegenstand haltend (genau so gibt übrigens Asper die Anna Gwalther in dem zitierten Züricher Bildnis wieder [Abb. 261]). Eine derartige Ergänzung der Figur des Holbein-Sohnes würde auch die Geste der auf seine Schulter gelegten Hand der Mutter schlüssiger erscheinen lassen.

Mit Blick auf die fragliche ursprüngliche Bildgestalt bietet nun eine Reihe von Beobachtungen zum Bildträger und zur Bildgenese näheren Aufschluß. Holbein hat das »Familienbild« bekanntlich auf einen Bildträger aus Papier gemalt, der erst nachträglich auf den heutigen hölzernen Träger aufgeklebt worden ist. Da dem Maler nur Papierbögen beschränkter Größe zur Verfügung standen, mußte er mehrere Bögen zusammensetzen. Das »Familienbild« ist im wesentlichen auf zwei große, horizontal angeordnete Papierbögen gemalt;<sup>98</sup> die Fuge verläuft exakt durch Katharinas linkes Auge und damit quer über Elsbeths Dekolleté. Offenbar stoßen die beiden Blätter unmittelbar aneinander und sind rückseitig durch einen Papierstreifen verbunden, der die beiden Blätter um etwa 2 cm überlappt.<sup>99</sup> Während der obere der beiden großen Bögen entlang der Kontur von Elsbeths Büste und Katharinas Kopf ausge-

schnitten ist, reicht der untere zumindest teilweise bis zum linken, vollständig aber bis zum unteren, heutigen Bildrand. Dies gilt allerdings nicht für die rechte Bogenkante: Hier ist ein weiteres Papierstück ange-  
 setzt, das durch den größeren Bogen, dessen rechte Kante gleichmäßig verläuft, überlappt wird. Die Überlappungszone ist ungleichmäßig groß, da die linke Kante dieses unterklebten Papierbogens unregelmäßig ist; sie variiert von 0,5 bis 1 cm Breite. Die zwischen den Bögen sichtbare Vertikalfuge verläuft durch das Handgelenk von Katharinas ausgestreckter Linker sowie knapp innerhalb des Kleides über ihrem linken Bein. Aus diesem Grunde befindet sich nicht nur die Kinderhand, sondern auch die gesamte Datierung »152[.]« auf dem angestückten Papierbogen, der seinerseits an der rechten Kante nachträglich beschnitten ist, wie die fehlenden Fingerspitzen und die verlorene letzte Ziffer der Datumsangabe belegen. Im Zusammenhang mit der nach rechts »offenen« Struktur der Komposition erscheint die Anstückung des rechten Bogens bemerkenswert, vor allem aber seine nachträgliche Beschneidung: Will man nicht annehmen, Holbein habe sich bei der Unterzeichnung seiner Komposition verkalkuliert und daraufhin einen schmalen Papierstreifen rechts anstücken müssen, um die ins Nichts ausgestreckte Hand seiner Tochter doch noch mit ins Bild nehmen zu können, dann erscheint es angesichts der beschriebenen Befunde am originalen Bildträger plausibler anzunehmen, der heute auf wenige Zentimeter beschnittene Bogen rechts habe ursprünglich die gleiche Breite wie die beiden Bögen links besessen.

Legt die Zusammensetzung des Papierbildträgers also nahe, daß er sich rechts ursprünglich in der Breite des heutigen Gemäldes fortsetzte, so läßt die Unterzeichnung des erhaltenen Bildnisses der Elsbeth Binzenstock und ihrer beiden Kinder den Schluß zu, daß das Bild auch unten um die Breite eines Papierbogens größer als heute war. Die mit Pinsel und flüssigem Medium ausgeführte Unterzeichnung stimmt – soweit sie vor allem im Bereich der Inkarnate im Infrarot-Befund (Abb. 262) erkennbar wird – bei Mutter und Tochter weitestgehend mit der ausgeführten Malerei überein. Sie zeigt außerdem in den Schattenpartien am Hals der Elsbeth die für Hans Holbein so typischen »linkshändigen« Parallelschraffuren (Abb. 263). Größere Veränderungen während der Bildentstehung gab es hingegen beim Kopf des Sohnes (Abb. 264). Zwar ist auch das gemalte, in reinem Profil gegebene Gesicht unterzeichnet, aber es gibt, ähnlich wie bei den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie der »Darmstädter Madonna« (Abb. 203), zwei frühere, unterzeichnete (allerdings keine bereits in Farbe ausgeführte) Fassungen des Gesichtes. Die eine nimmt den heutigen Kopf weitestgehend voraus; allein das aufblickende Auge ist um Augenbreite tiefer angeordnet und weniger stark nach oben gerichtet. Das früheste Unterzeichnungsstadium der Komposition dürfte jedoch durch einen fast ins Dreiviertelprofil gewendeten Kopf vertreten werden, dessen zugehöriges rechtes Auge inmitten der Wange des gemalten Gesichtes sitzt, die Nase im Bereich des Kinns, die gerade noch erkennbaren Mundwinkel hingegen am heutigen Halsansatz. Dieser erste unterzeichnete Kopf Philipps war nicht wie im ausgeführten Gemälde in den Nacken gelegt, und der Blick ging dementsprechend geradeaus.<sup>100</sup> Er war demnach mehr oder minder auf denselben Punkt gerichtet, in dessen Richtung auch die kleine Katharina schaut. Zu dieser frühesten Bildkonzeption dürfte die rechte Hand der Mutter noch nicht gehört haben; sie scheint erst im Zuge der Verschiebung des Knabenkopfes in ihrer jetzigen Position unterzeichnet worden zu sein.

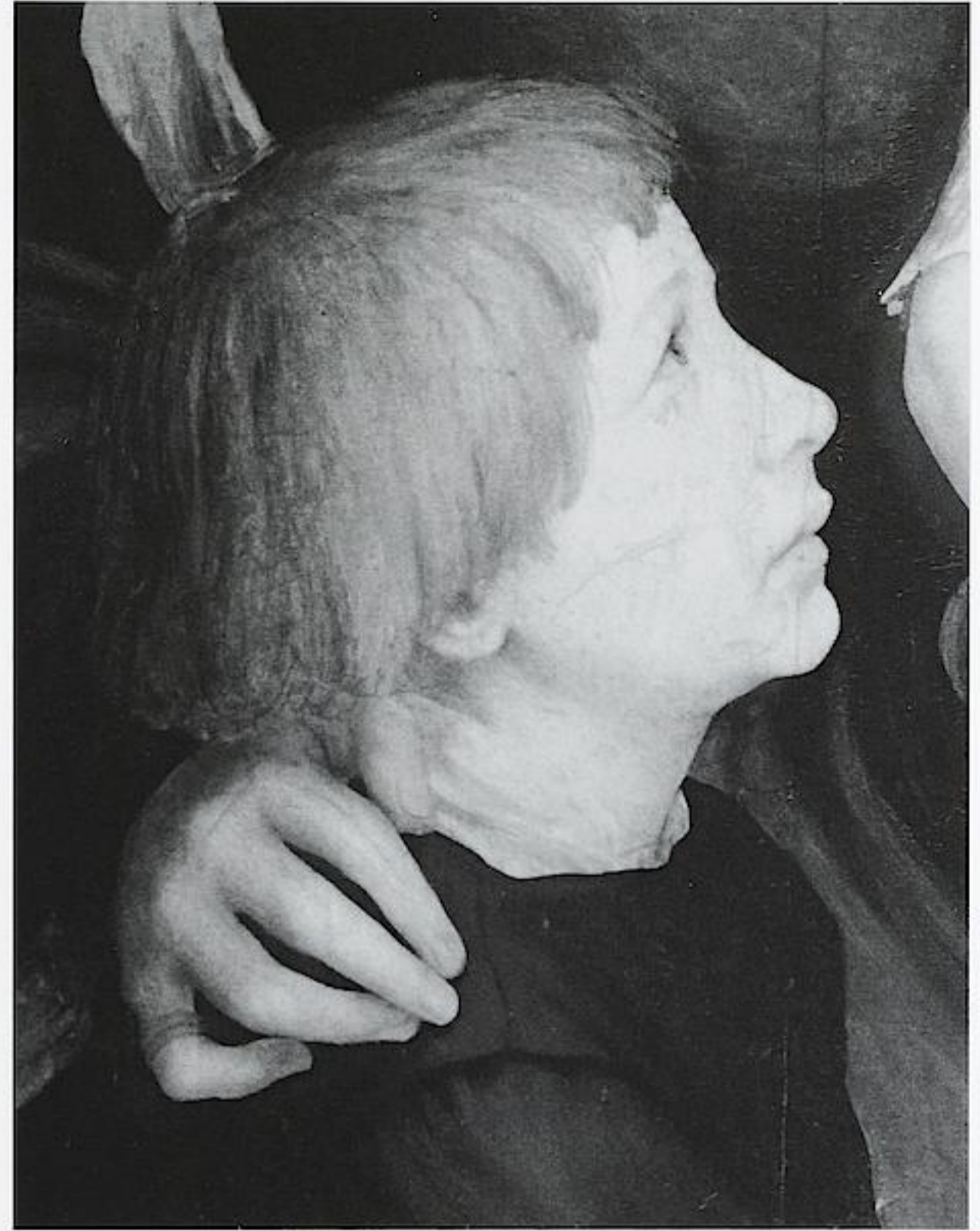
Betrachtet man nun, an welcher Stelle im heutigen Format des »Familienbildes« sich die erste Fassung der Unterzeichnung von Philipps Kopf befindet, ergibt sich geradezu zwingend, daß sich die Komposition



262 Hans Holbein d.J., Familienbild, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum



263 Hans Holbein d. J., Familienbild, Infrarot-Befund, Kopf der Elsbeth Binzenstock, Basel, Kunstmuseum



264 Hans Holbein d. J., Familienbild, Infrarot-Befund, Kopf des Philipp Holbein, Basel, Kunstmuseum

ursprünglich deutlich nach unten fortgesetzt haben muß, säße der Kopf des Jungen doch anderenfalls wie abgeschnitten oberhalb der unteren Bildkante vor Elsbeths dunklem Gewand. Geht man nun von der Annahme aus, daß die Originalkomposition mehr oder minder genau an der Horizontalfuge zwischen den Papierbögen zerschnitten worden ist und daß der abgeschnittene Bogen unten dieselbe Höhe aufwies wie der darüber befindliche, so ergibt sich ein ausreichend großer Raum, um die Knabenfigur dort unterbringen zu können. Dabei dürfte Philipp nicht in kniender, sondern in hockender Stellung dargestellt gewesen sein. Zieht man die Baseler Entwurfszeichnung des Familienbildes des Thomas More (Abb. 5) heran, so läßt sich daran gut studieren, in welcher Höhe – wohlgemerkt bei Erwachsenen – sich der Kopf einer am Boden sitzenden bzw. einer auf dem Boden knienden Figur im Verhältnis zu einem Sitzenden befindet: Während zwei der Töchter des Lordkanzlers, Cecily Heron und Margret Roper, rechts im Bild auf dem Boden Platz genommen haben, kniet Thomas Mores zweite Frau, Lady Alice, ganz rechts an ihrem Gebetpult. Ihr Kopf befindet sich auf Brusthöhe von Vater und Sohn More, die nebeneinander auf einer Bank Platz genommen haben, während die Köpfe beider Töchter – wie im Falle Philipps im Baseler Gemälde – nur bis auf die Höhe der angewinkelten Arme der beiden Männer hinauffragen.

Es scheint also, als sei das Baseler Gemälde mit Frau Elsbeth und den beiden Kindern Philipp und Katharina ursprünglich nicht nur um ein Drittel höher, sondern auch doppelt so breit wie heute gewesen, wobei insgesamt sechs in zwei vertikalen Reihen angeordnete Papierbögen (von jeweils etwa 36x75 cm Größe) zu rekonstruieren wären. Ungewöhnlich

wäre ein so großer zusammengesetzter Papierbildträger nicht, denkt man beispielsweise an Holbeins gleichfalls aus zahlreichen einzelnen Papierbögen zusammengesetzten Karton für sein im Jahre 1537 entstandenes Wandbild im Londoner Whitehall Palace, das Heinrich VIII. und Jane Seymour zusammen mit den Eltern des Königs, Heinrich VII. und Elizabeth von York, zeigte. Holbeins allein erhalten gebliebener Entwurfskarton mit den beiden Königsfiguren, heute in der National Portrait Gallery in London (Abb. 215), mißt immerhin 257,8x137,1 cm, obwohl es sich dabei lediglich um das linke Drittel des Gesamtkartons handelt.<sup>101</sup>

Die linke Hälfte des Baseler »Familienbildes« ist relativ einfach zu rekonstruieren, fehlt ihr doch nur das untere Drittel: Elsbeth Holbein war offenbar als Ganzfigur gegeben, ebenso der vor ihr auf dem Boden hockende Sohn. Nur sehr viel hypothetischer kann demgegenüber die Beantwortung der Frage ausfallen, was auf der ursprünglichen rechten Bildhälfte zu sehen gewesen sein könnte. Ein Selbstbildnis Holbeins erscheint als die wahrscheinlichste Ergänzung von Frau und Kindern, wobei der auf Plüss zurückgehende Vorschlag, Holbein habe sich bei der Arbeit, d. h. an der Staffelei, dargestellt, viel für sich hat, würde er doch auf elegante Weise erklären, weshalb die beiden Kinder in der in Farbe ausgeführten Fassung in unterschiedlichen Richtungen nach rechts blicken – mutmaßlich auf den Vater bzw. auf das Bild, an dem dieser arbeitet.<sup>102</sup> Die kompositionelle Anlehnung an Darstellungen des Evangelisten Lukas, der die Gottesmutter malt, würde zudem – auch darauf wies Plüss bereits hin – die Anordnung von Mutter und Kindern auf der heraldisch rechten und damit ranghöheren Seite (gegenüber der »sinistren« für den Vater) plausibel machen.<sup>103</sup>



265 Andrea Mantegna, Herzog Lodovico Gonzaga im Kreise seiner Familie, Fresko in der »Camera degli Sposi«, Mantua, Palazzo Ducale



266 »Meister der Lucia-Legende«, »Virgo inter Virgines«, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

267 »Jüngerer Meister der Heiligen Sippe«, Heilige Sippe, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Wäre eine solche Selbstdarstellung Holbeins, die ihn als eine Art säkularisierten Lukas hätte erscheinen lassen, denkbar? Die Beantwortung der Frage ergibt sich bereits mit Blick auf das erhaltene Baseler Bildnis seiner Frau und der beiden Kinder. Die Gruppe kommt daher wie eine säkularisierte »Anna Selbdritt«,<sup>104</sup> und die Mehrzahl der zeitgenössischen Betrachter hätte sicherlich sogleich die dem Bild zugrunde liegende sakrale Kompositionsformel erkannt, ohne indes in Gefahr zu geraten, die dargestellten Personen mit der Heiligen Anna, der jugendlichen Gottesmutter und dem Christuskind zu verwechseln. Dennoch teilt sich der profanen Darstellung unausweichlich etwas von der altüberkommenen Würde des religiösen Bildes mit. Eine entsprechende Selbstdarstellung des Künstlers, die sich zwar traditioneller Formeln der kirchlichen Kunst bedient, diese aber bewußt mit neuem, profanen Inhalt füllt, wäre also ohne weiteres vorstellbar, nicht zuletzt in Analogie zu Holbeins vielfältigen Bemühungen, sich *all'antica* als »neuer Apelles« zu stilisieren bzw. feiern zu lassen.<sup>105</sup>

Mit dem »Familienbild«, selbst wenn man es nur auf seinen im Original erhaltenen Baseler »Kern« reduziert, hat Holbein künstlerisches Neuland erschlossen, denn Darstellungen einer Mutter mit ihren Kindern sind vor seinem Gemälde kaum nachzuweisen und wenn, dann nur im unmittelbaren Bildzusammenhang mit religiöser Ikonographie.<sup>106</sup> So konnte etwa Ulrich Christoffel Holbeins Werk als ein »bürgerliches Familienbild« feiern, »... wie es im Norden wohl bis auf Rembrandt nicht wieder gemalt worden ist.«<sup>107</sup> Doch diesen Ruhm muß sich das Baseler Gemälde mit einem zweiten, nur kurz zuvor in England entstandenen Werk des Künstlers teilen, der Darstellung der Familie des Thomas More.<sup>108</sup> Es fiel im Jahre 1752 einem Brand im Schloß von Kremsier zum Opfer und ist daher nur durch die im Baseler Kabinett erhaltene Vorzeichnung (Abb. 5)<sup>109</sup> und eine Reihe von Gemäldekopien (Abb. 209) überliefert.<sup>110</sup> Wie bei dem Bild seiner eigenen Familie sah sich Holbein auch bei dem Auftrag des englischen Kanzlers Thomas More, ihn im Kreise von dessen Familie und Hausgenossen zu porträtieren, vor eine Aufgabe gestellt, für deren Realisierung es keine Vorbilder gab.<sup>111</sup> In ihrer Italien-Fixierung hat die Holbein-Forschung hinter dem Moreschen Familienbildnis vor allem Andrea Mantegnas im Jahre 1474 entstandenes Fresko der Familie Herzog Lodovico Gonzagas in der »Camera degli Sposi« im Herzogspalast von Mantua sehen wollen (Abb. 265),<sup>112</sup> ohne

indes je die angeblichen Vermittlungswege erhellen zu können. Vor allem aber gehen die Gemeinsamkeiten dieses frühesten italienischen Gruppenbildes einer (fürstlichen) Familie mit Holbeins Arbeit für Thomas More nicht über allgemeine Ähnlichkeiten hinaus: Nur die Hauptpersonen sind sitzend dargestellt, außer den Kindern ist auch das Gesinde anwesend, die Figuren sind teilweise durch ein Gespräch oder eine Handlung miteinander in engere Beziehung gesetzt. Doch gegenüber diesen Gemeinsamkeiten, die wohl jeder repräsentativen Darstellung einer Großfamilie und ihrer Hausgenossen entsprechen dürften, überwiegen die Unterschiede – die repräsentative Loggia ist bei Holbein zu einem bürgerlichen Innenraum geworden, die Komposition insgesamt deutlich zentrierter, die Stimmung feierlicher, der Eindruck zugleich intimer. Der Grund hierfür ist einfach zu benennen: In Ermangelung möglicher Vorlagen variierte Holbein nicht etwa Mantegnas Mantuaner Familienbild bis zu seiner vollständigen Verfremdung, sondern er griff statt dessen auf profane und sakrale Bildformeln zurück, die größtenteils in der franko-flämischen bzw. niederländischen Kunst des Spätmittelalters entwickelt worden waren. Ähnlich wie im Falle des Baseler »Familienbildes« kombinierte er diese Bildformeln auf raffinierte Weise neu und füllte sie zugleich mit neuem Inhalt, ohne indes die in der traditionellen Bildform enthaltene, »ältere« Bedeutungsebene dabei zu eliminieren.<sup>113</sup>



Betrachtet man das Familienbild des Thomas More unter einer solchen Perspektive, so lassen sich in gewisser Weise Säkularisierungstendenzen erkennen, die in dieser Form eigentlich erst für die bürgerliche Kunst des 18. Jahrhunderts kennzeichnend werden sollten.<sup>114</sup> So sind mindestens drei ikonographische Darstellungsschemata zu bestimmen, die Holbein für seine eigene Bildformulierung genutzt hat. Aus der Herrscherikonographie stammt das Motiv der im Zentrum der Komposition thronenden Hauptperson, Thomas More, auf die sich mehr oder minder deutlich alle übrigen Mitglieder des »Hofstaats« orientieren.<sup>115</sup> Allein einer weiteren ranghohen Person, dem Vater des Kanzlers, Sir John, ist die Auszeichnung zuteil geworden, zu seiner Rechten gleichfalls auf der Bank Platz zu nehmen, womit er allerdings zugleich deutlich aus der Mittelachse nach links verschoben ist;<sup>116</sup> alle anderen Personen stehen, knien oder hocken am Boden. Wie bei Herrscherdarstellungen üblich, hinterfängt diesen ein Ehrentuch, während zu beiden Seiten auf Schaukredenzen zur Demonstration des fürstlichen Reichtums kostbare Gefäße aus Edelmetall aufgestellt sind.<sup>117</sup> Selbst die Wanduhr, die fast in der Bildmitte auffällig plaziert ist, stammt aus diesem Kontext.<sup>118</sup>

Doch zugleich erinnert das Moresche Familienbild auch an religiöse Kompositionen – an Darstellungen etwa der »Virgo inter Virgines«, bei der weibliche Heilige die thronende Madonna stehend oder am Boden hockend umgeben (Abb. 266),<sup>119</sup> an Darstellungen der Heiligen Sippe, bei denen männliche und weibliche Heilige sich um eine Mittelgruppe scharen (Abb. 267),<sup>120</sup> sowie an Darstellungen der Verkündigung an Maria, bei der die Annunziata am Betpult in einem wohnlich eingerichteten Innenraum kniet, der häufig mit symbolträchtigen Gegenständen wie Kerzenständern, Büchern, Gießgefäßen (wie hinter der am Betpult knienden Lady Alice rechts) oder Waschutensilien und Blumen (wie auf dem Büffet links) ausgestattet ist (Abb. 268),<sup>121</sup> ja selbst der in die Holzvertäfelung des Raumes eingelassene Windfang ist ein bei Verkündigungsbildern geläufiges Detail.<sup>122</sup>

Interessanterweise hat Holbein seinen ersten Entwurf, der in der Baseler Zeichnung überliefert ist, verändert. Die Modifikationen, die mit größter Wahrscheinlichkeit in Absprache mit More erfolgten, wurden offensichtlich in der – zerstörten – Gemäldefassung umgesetzt, tauchen sie doch in deren späteren Kopien wieder auf. Ein Teil der Veränderungen ist als schriftliche Notiz von Holbeins Hand auf der Zeichnung angebracht, ein Teil ist mit der bei diesen Notizen verwandten Tinte als Motivkorrektur direkt in die Zeichnung eingetragen. »Dise soll sitze(n)« ist rechts neben der am Betpult knienden Lady Alice vermerkt und mit dieser durch einen Tintenstrich verbunden; »Claficordi und ander Seyte spill uf dem buvet« steht zwischen dem oberen Abschlußgesims des Büfets und der Wanduhr, während sich darunter die Skizze einer Viola da Gamba befindet.<sup>123</sup> Zeichnerisch ergänzt sind einige Bücher auf dem Boden im Vordergrund, die Schnürung des Mieders von Margret Roper sowie der kleine Affe, der am Rock von Lady Alice emporklettert und dabei ein Gewicht an einer Kette hinter sich herschleppt. Die unmittelbar hinter Alice stehende brennende Kerze ist hingegen durchgestrichen worden.<sup>124</sup> Mit diesen Veränderungen verschob Holbein die Bedeutungsebenen seines Bildes, indem er bestimmte, aus anderem Kontext entlehnte Motive eliminierte, andere aber verstärkte. Während mit dem Wechsel vom Knien zum Sitzen bei Lady Alice die Anspielung an die Verkündigungskonographie ausgeblendet wurde (kennzeichnenderweise treten auch Musikinstrumente an die Stelle der Waschutensilien auf dem Büfett links), wird mit dem dressierten Affen ein zusätzliches Element der Herrscherikonographie herangezogen (Abb. 269).<sup>125</sup>



268 Gerard David, Annunziata, Tafel aus einem Polyptychon für die ligurische Abtei Cervara, New York, Metropolitan Museum of Art

Wie beim Bild seiner eigenen Familie hat Holbein also bereits beim Gruppenbild der More-Sippe höchst geschickt die Möglichkeiten der etablierten Bildtradition genutzt, um eine neue Bildaufgabe zu meistern – ohne dies zu beabsichtigen oder auch nur ahnen zu können, wurde er damit zum Mitbegründer einer neuen Bildgattung. So erscheint die anfängliche Konzeption auch des Bildes seiner eigenen Familie in den Bahnen eines säkularisierten Lukas-Bildes durchaus denkbar. Die Zusammensetzung des papiernen Bildträgers und die Unterzeichnung des Baseler Gemäldes sprechen jedenfalls eindeutig dafür, daß Holbein ursprünglich eine mehr als doppelt so große Darstellung geplant hat als heute erhalten ist. Unklar bleibt allerdings, wann und warum das Bild in seine heutige Form gebracht worden ist. Der Wortlaut von Aspers Zeugnisaussage könnte dafür sprechen, daß es im Jahre 1542 noch unbeschritten war, d. h. mutmaßlich ein Selbstbildnis Holbeins als Maler auf dem heute verlorenen rechten Bildabschnitt zeigte. Andererseits folgen die beiden erwähnten Bildnisse, bei denen sich Asper am »Familienbildnis« orientierte, einem Bildausschnitt, der dem Original in seiner heutigen Gestalt entspricht. Daher wäre auch denkbar, daß Holbein die rechte Hälfte der Komposition nicht fertiggestellt hat und daß sie deshalb später abgetrennt worden ist; selbst bei dem erhaltenen Bildnis von Mutter und Kindern ist unter Hinweis auf Elsbeth Binzenstocks rechte Hand wiederholt vermutet worden, es sei unfertig geblieben.<sup>126</sup>

Bleiben hier also eine Reihe von Fragen, die nicht abschließend beantwortet werden können, so scheint angesichts der Gestaltung des Baseler »Familienbildes« als säkularisierter »Anna Selbdritt« zumindest eines klar: Das Bild taugt nicht dazu, anekdotische Rückschlüsse auf das angeblich zerrüttete Verhältnis der Eheleute zu ziehen, was mit Blick auf



269 »Meister der von Grooteschen Anbetung«, König David und die drei Helden mit dem Wasser aus Bethlehem, Privatbesitz.

Elsbeths »verweinte« Augen und unter Hinweis auf entsprechende Aussagen in Karel van Manders »Schilder-boeck« immer wieder getan worden ist.<sup>127</sup> Dieser Annahme wurde spätestens von den Medizinern Oscar Gans und Fritz Hollwich im Jahre 1966 der Boden entzogen, als sie auf Grund von Holbeins Darstellung bei dessen Frau eine chronische Augenkrankung diagnostizierten: Entzündung der Lidränder, Rückbildung und Erschlaffung der Oberlidhaut sowie Schielen.<sup>128</sup> So begnügt sich die jüngere Forschung denn zumeist damit, die »melancholische Stimmung« des »Familienbildes« zu konstatieren, ohne dafür eine »...konkrete, schlüssige Deutung« geben zu können.<sup>129</sup> So gilt nach wie vor Werner Schmalenbachs Einschätzung des »Familienbildes«. Für ihn lag gerade in der Rätselhaftigkeit des Ausdrucks der Elsbeth Holbein die Größe des Gemäldes, das dadurch auf keine einseitige Deutung festzulegen sei: »Man liest in dem Gesicht eine grosse Strenge, aber zugleich eine grosse Milde. Man liest darin Stolz und Demut zugleich. Man liest tiefe Resignation, vielleicht enttäuschte Liebe, vielleicht erloschene Liebe, aber ebenso liest man eine sehr tiefe, gegenwärtige Liebe, und ein Geliebtsein, durch das allein diese Ausdrucksfülle möglich ist... Rätselhaft bleibt der Mensch als Ganzes, den wir nicht kennen, den aber der Künstler in einer unsagbar nahen Weise gekannt haben muss.«<sup>130</sup> In diesem »weitaus persönlichsten« Bildnis, das der Künstler je geschaffen hat, »...sind wir... dem privaten Holbein am nächsten«.<sup>131</sup>

#### Das Erasmus-Bildnis »im Rund«

Psychologisch nicht weniger durchdringend und vielschichtig als das Bildnis seiner Frau, ist der Erasmus »im Rund« im Baseler Kunstmuseum (Tafel 78)<sup>131a</sup> dennoch alles andere als ein Werk des »privaten« Holbein. Dies wird nicht nur durch die bewusste Bezugnahme auf das Erasmus-Bildnis, mit dem Holbein den Humanisten bereits im Jahre 1523 als neuen Herkules inszeniert hatte, deutlich (Tafel 35),<sup>132</sup> sondern ebenso durch die große Anzahl von Kopien, von denen zumindest ein Teil in der Baseler Holbein-Werkstatt entstanden sein wird.<sup>133</sup>

Das miniaturhaft-kleine, kreisrunde Gemälde, dessen Durchmesser nicht mehr als etwa 10 cm beträgt, folgt einem heute kaum mehr geläufigen Bildnistypus – dem Kapselbild.<sup>134</sup> Was wie ein kleiner Bilderrahmen aussieht, ist nichts anderes als die Wandung des unteren Kapselabschnitts, die mit dem Bildträger aus einem Stück Lindenholz gearbeitet ist und der seinerseits 14,2 cm im Durchmesser und 1,9 cm in der Höhe mißt. Seine Rückseite ist mit gedrehten konzentrischen Rillen versehen, ebenso der äußere Wandungsrand, den drei in gleichmäßigem Abstand voneinander angeordnete Rillen dekorieren. Die Kapselrückseite, die Außenwandung und die äußeren Abschnitte der eigentlichen Gemäldeeffassung sind schwarz gefaßt, die profilierte Innenseite der Wandung wie bei einem tatsächlichen Bilderrahmen blattvergoldet.<sup>135</sup> Verloren ist der obere Teil der Kapsel, der das Bildnis einst deckelartig verschloß. Aus Holbeins späterer englischer Zeit ist ein anschauliches Vergleichsstück erhalten geblieben: das um die Mitte der 1530er Jahre vermutlich nach einer Vorlage von Cranach oder Dürer entstandene Kapselbild des deutschen Reformators Philipp Melancthon, heute in der Niedersächsischen Landesgalerie in Hannover (Abb. 270–271).<sup>136</sup> Auch hier ist auf dem Boden der unteren Kapselhälfte das Bildnis angebracht, während die Innenseite des flacheren Kapseldeckels eine gleichermaßen den Dargestellten und den Maler feiernde lateinische Inschrift inmitten einer in Grisaille ausgeführten Grotteske ziert.<sup>137</sup>



270–271 Hans Holbein d.J., Kapselbildnis des Philipp Melanchthon mit Deckel, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Ähnlich wie das Melanchthon-Bildnis zeigt auch der Erasmus »im Rund« den Dargestellten im Büstenformat. Im Dreiviertelprofil nach links gewandt, in diese Richtung auch blickend, erscheint der Gelehrte vor dunkeltürkisfarbenem Hintergrund. Eingehüllt in sein schwarzes, mit braunem Pelz verbrämtes Gewand, auf dem Haupt das gleichfalls schwarze Barett, konzentriert sich mit dem von links einfallenden Licht auch die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters auf das hagere Antlitz des alten Erasmus. Die pergamenten wirkende Haut spannt sich vor allem an Stirn und Jochbein über den deutlich hervortretenden Knochen; tiefe Falten haben sich um den Mund eingegraben. Die Wangen sind eingefallen, was noch durch den Umstand hervorgehoben wird, daß durch die vom Künstler gewählte Haltung des Dargestellten dessen Nasenspitze mit der dem Betrachter abgewandten Wangenkontur fast in eins fällt. Schwer legen sich die Oberlider über die immer noch wachen Augen. Schlohweiße Haare quellen seitlich an den Schläfen unter dem Barett hervor, während teils weiße, teils graue Bartstoppeln den Altmänner-Charakter des Bildnisses betonen.<sup>138</sup> Dieser Eindruck verstärkt sich noch, vergleicht man den Erasmus »im Rund« mit dem 1523 datierten Bildnis in Privatbesitz, heute als Dauerleihgabe in der Londoner National Gallery (Tafel 35). Zwar folgt das Baseler Rundbild exakt der Dreiviertelwendung des Hauptes in der Bildnisvorlage, ja selbst der pelzverbrämte Umschlag des vorderen Mantelkragens entspricht dem früher entstandenen Gemälde. Doch die Gesichtszüge zeigen nun einen hinfälligen Greis, während das Londoner Bildnis, aber auch die beiden gleichzeitig entstandenen Fassungen des schreibenden Erasmus in Paris und Basel (Tafel 27–28), das gepflegt wirkende Antlitz eines Mannes im Vollbesitz seiner körperlichen Kräfte wiedergeben hatten.

Der Baseler Erasmus »im Rund« ist angesichts seiner überragenden Qualität nie als eigenhändiges Werk Hans Holbeins d.J. angezweifelt worden. Das kleine Gemälde ist erstmals im Jahre 1557 im Besitz von Erasmus' Patensohn Hieronymus Froben (1501–63) in Basel bezeugt.<sup>139</sup>

Es kam erst später, spätestens allerdings 1585/87, an Basilius Amerbach. Daher ist nicht mit Sicherheit zu klären, in wessen Auftrag und für welchen Empfänger es ursprünglich angefertigt worden ist. Möglicherweise hat Hieronymus Froben das Erasmus-Porträt selbst bei Holbein in Auftrag gegeben, um es mit einem Bildnis seines bereits im Jahre 1527 verstorbenen Vaters Johannes, der dem großen Humanisten nicht nur als Verleger, sondern auch freundschaftlich verbunden gewesen war, zu einer Art Diptychon im Kapselbild zusammenzuführen.<sup>140</sup>

Anders als die Zuschreibung wirft die Datierung des Baseler Erasmus »im Rund« gewisse Probleme auf.<sup>141</sup> Angesichts der unübersehbaren Altersspuren im Antlitz des Dargestellten setzt die überwiegende Mehrzahl der Holbein-Forscher das Bildnis mit Heinrich Alfred Schmid so spät wie möglich an:

»Die Entstehungszeit ist aus dem Alter des Dargestellten zu schließen. Das Bild könnte nämlich einen Mann vorstellen, der schon hoch in den Siebzigern stand. Nun ist aber Erasmus, zur Zeit als Holbein ihn zum letzten Male gesehen haben kann, 1532, unmittelbar vor seiner zweiten Reise nach England, höchstens 66 Jahre alt gewesen. Das spätest mögliche Datum ist deshalb das wahrscheinlichste. Das Bild muß bei einem Besuche entstanden sein, den Holbein dem Gelehrten in Freiburg vor seiner Reise noch gemacht hat.«<sup>142</sup>

Bereits Paul Ganz hatte allerdings auf eine Kopie des Rundbildes in der Wiener Sammlung Karl Lanckoroński aufmerksam gemacht, die das Monogramm des in Nürnberg tätigen Georg Pencz (um 1500–50) und das Datum 1532 trägt.<sup>143</sup> Eine weitere, zum Hochrechteck erweiterte Kopie, die nun auch die Hände des Gelehrten mit ins Bild nimmt und die sich heute in der Galleria Nazionale in Parma (Abb. 272) befindet, ist sogar auf das Jahr 1530 datiert.<sup>144</sup>

Wie verträgt sich dieser Umstand mit der überwiegend akzeptierten Spätdatierung des Baseler Originals um 1532? Offensichtlich hat Hans Holbein den alternden Gelehrten in den Jahren vor seiner endgültigen



272 Holbein-Werkstatt (?), Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Parma, Galleria Nazionale

Übersiedlung nach London mehrmals porträtiert – ähnlich wie schon in den frühen 1520er Jahren, aus denen sich immerhin drei Erasmus-Bildnisse von Holbeins eigener Hand erhalten haben, von denen zumindest zwei für englische Förderer bzw. Freunde des Erasmus bestimmt gewesen sein dürften.<sup>145</sup> Eine internationale Nachfrage nach Porträts des Humanisten ist auch für den Anfang der dreißiger Jahre dokumentiert, wie der zufällig erhaltene Briefwechsel zwischen den niederländischen Gelehrten Dantiscus, Campensis und Goclenius aus dem Jahr 1531 eindrücklich zeigt.<sup>146</sup> Die drei korrespondierten wegen eines von Holbein stammenden Erasmus-Bildnisses im Besitz des Goclenius, das Dantiscus gerne für sich kopiert haben wollte. Als Goclenius ihm statt dessen sein eigenes Exemplar als Geschenk zusandte, wies Dantiscus dies zurück. Daraufhin kündigte Goclenius an, für Dantiscus ein anderes Erasmus-Bildnis bei Holbein besorgen zu wollen. Da er zu dem Maler in so enger Freundschaft stehe, daß er alles, was er wolle, von ihm erreichen könne, versprach er, für Dantiscus sogar ein ganz aktuelles Erasmus-Porträt aus der neuesten Produktion besorgen zu wollen. Ob es dazu gekommen ist, wissen wir nicht, und ob es sich im Falle einer positiven Reaktion aus Basel um ein Gemälde von Holbeins eigener Hand oder aus seiner Werkstatt gehandelt hätte, ist ebenso ungewiß.

Gerade in diesen wirtschaftlich schwierigen Zeiten nach dem Bildersturm in Basel dürfte Holbein versucht haben, aus der internationalen Popularität des Erasmus von Rotterdam und der europaweiten Nach-

frage nach dessen Bildnis den größtmöglichen Gewinn zu ziehen. Mochte Quentin Massys Bronzemedaille seit 1519 in Europa kursieren, mochte Albrecht Dürers Kupferstich von 1526 weiteste Verbreitung erlangen, mit seinen zahlreichen gemalten Bildnissen war Hans Holbein der Porträtist des Humanistenfürsten. Ihre Wiederholung durch seine Werkstatt, aber auch durch Maler, die mit Holbein in keinerlei direktem Kontakt standen, hat zu einer kaum mehr überschaubaren Anzahl derartiger Porträts geführt, bei denen es sich in vielen Fällen offenbar bereits um Kopien nach Kopien handelt. Sie alle folgen dem Vorbild von Hans Holbeins 1523 datiertem Gemälde im Besitz des Earl of Radnor, heute in London, kommt dieses doch als Darstellung im Dreiviertelprofil – im Gegensatz zu den Profilbildnissen des Schreibenden in Basel und Paris – besonders repräsentativ daher. Dennoch lassen sich die späten Erasmus-Bildnisse in verschiedene Gruppen einteilen.<sup>147</sup>

Die früheste der erhaltenen und datierten Paraphrasen des Radnor-Gemäldes ist das bereits erwähnte Bild in Parma (*Abb. 272*), das in der Baseler Holbein-Werkstatt entstanden sein wird. Es ist auf das Jahr 1530 datiert und folgt der Vorlage sehr weitgehend. Allein der Hintergrund mit Pilaster, Vorhang und Bücherregal ist weggelassen worden, verändert ist sonst nur das Buch, das Erasmus nun zum Lesen in die Hand genommen hat.<sup>148</sup> Doch auch diese Fassung ist ihrerseits nochmals verknappt und vereinfacht worden, wie das heute in der Lehman Collection im Metropolitan Museum of Art in New York befindliche Bildnis zeigt (*Abb. 16*): Der Bildausschnitt ist wesentlich enger gefaßt, die Figur damit dem Betrachter deutlich näher gerückt. Das Buch fehlt, die Hände sind gerade noch angeschnitten.<sup>149</sup> Eine dritte, nochmals reduzierte Variante des Erasmus-Bildnisses schließlich stellt der Erasmus »im Rund« dar, die sich gänzlich auf die Physiognomie des Gelehrten konzentriert.<sup>150</sup> Eine chronologische Reihenfolge ist mit dieser zunehmenden »Fokussierung« auf Erasmus' Antlitz nicht vorgegeben. Da bereits das im Jahre 1530 entstandene Parmeser Porträt eine dem Baseler Rundbild entsprechende Aufnahme der Gesichtszüge des alten Erasmus voraussetzt, ist vielmehr der Schluß unabweisbar, daß Holbein bereits bald nach seiner Rückkehr aus England ein dem Baseler Gemälde eng verwandtes Bildnis des Humanistenfürsten angefertigt haben muß. Diese – heute verlorene – Version dürfte der Ausgangspunkt für die meisten der erhaltenen späten Erasmus-Bildnisse gewesen sein.

Nimmt man selbst die qualitativsten der erhaltenen Kopien in den Blick, so kann man unschwer erkennen, daß die meisten von ihnen in einer Art von Serienherstellung (re-)produziert worden sein dürften. Zwar ist nicht ausgeschlossen, daß Holbein in einzelnen Fällen auch selbst an der malerischen Ausführung beteiligt gewesen ist. Doch sogar bei dem vielversprechendsten Kandidaten, dem schon erwähnten Bildnis in der Lehman Collection im Metropolitan Museum of Art (*Abb. 16*), erscheint ein eigenhändiger Anteil Holbeins eher fraglich. Wie die Infrarot-Reflektographie zeigt, ist die Unterzeichnung mit Hilfe einer Lochpauze mechanisch übertragen worden.<sup>151</sup> Die Farbausführung ist nicht weniger mechanisch: Man betrachte die Gestaltung der Bartstoppeln oder die Haare des Pelzbesatzes des Mantels; von der der Finger ganz zu schweigen. Das eingeschränkte Maß an Sicherheit in der Formerfassung und -gestaltung wird nicht zuletzt auch an der Röntgenaufnahme sichtbar, die die Gesichtszüge als schwere Bleiweißmaske wiedergibt.<sup>152</sup> Definitiv um Werke der Holbein-Werkstatt dürfte es sich bei den drei direkten Wiederholungen des Baseler Erasmus »im Rund« handeln, die sich heute in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe (*Abb. 273*)<sup>153</sup> bzw. in Privatbesitz<sup>154</sup> befinden. Ihre frühe Entstehung bezeugt nicht zuletzt auch

die Gestaltung als Kapselbild, kommt dieses doch bereits im Verlauf des 16. Jahrhunderts aus der Mode.<sup>155</sup>

Angesichts der außergewöhnlichen Lebendigkeit des Baseler Rundbildes des Erasmus ist immer wieder vermutet worden, es sei unmittelbar »nach dem Leben« gemalt worden: »Die Malweise, ungewöhnlich und unmittelbar, zittert von den feinsten Nuancen der lebendigen Oberflächenspannung... Wir möchten deshalb annehmen, dass Holbein hier ausnahmsweise direkt vor dem Modell gemalt hat, wie er es wohl beim Familienbild erprobte; dies hilft uns vielleicht, die besondere Unmittelbarkeit dieses Porträts zu verstehen.«<sup>156</sup> Da Erasmus nach Bildersturm und Reformation im Frühjahr 1529 Basel verlassen und sich nach Freiburg im Breisgau zurückgezogen hatte, dürfte die Porträtsitzung dort stattgefunden haben. Schmid vermutete gar, das Rundbild sei nach einer früheren Aufnahme entworfen und erst bei einem Besuch kurz vor seiner Abreise nach England 1532 in Freiburg fertig gemalt worden: »Wir möchten sogar glauben, daß Holbein mit einer Untermalung, in der die Komposition in allen wesentlichen Teilen schon feststand, zu dem alten Gönner gekommen sei und das Medaillon dann gleich vor dem Modell vollendet habe.«<sup>157</sup>

Die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen liefern hierzu allerdings keinerlei Anhaltspunkte. Die Infrarot-Reflektographie dokumentiert eine wohl mit einem feinen Stift freihand ausgeführte Unterzeichnung, die indes nur in den Inkarnat- und Pelzpartien sichtbar wird (Abb. 274).<sup>158</sup> Summarisch, wie sie ist, diene sie offensichtlich vor allem der Platzierung des Dargestellten im Rund des Bildformats. Die Farbausführung löste sich in der Gestaltung des Gesichts von diesen allgemeinen Vorgaben und verschob Augen, Nase und Kinn leicht nach rechts unten, während die Kontur der vom Betrachter abgewandten Gesichtseite beibehalten wurde. Erst im Verlauf des eigentlichen Malvorgangs wurde schließlich der Kontur des markanten Unterkiefers über die bereits ausgeführte Farbe des Bildhintergrundes und des Mantels hinaus erweitert.

Am Anfang und am Endpunkt von Hans Holbeins erhaltenem tafelmalerischem Werk in Basel stehen Bildnisse, und dem breiten Publikum dürfte der Künstler auch heute noch am ehesten als Porträtist bekannt sein. Kaufleute wie Meyer zum Hasen oder Hertenstein hatten zu den frühesten Auftraggebern des jungen Malers gehört, Kaufleute sollten auch nach seiner endgültigen Übersiedlung nach London seine ersten neuen Kunden werden, denn den Humanistenzirkel um Thomas Morus, der während des ersten Englandaufenthaltes 1526–28 Holbein vor allem beschäftigt hatte, gab es nicht mehr. More hatte sich aus der Politik ins Privatleben zurückgezogen, Warham war gestorben. Der internationale Ruhm des Künstlers, den er nicht zuletzt als Maler des Erasmus von Rotterdam erworben hatte, ebnete ihm aber rasch den Weg in die Londoner Hofgesellschaft um Heinrich VIII.



273 Holbein-Werkstatt (?), Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

274 Hans Holbein d.J., Erasmus »im Rund«, Infrarot-Befund, Basel, Kunstmuseum

<sup>1</sup> Wann genau Holbein aus England nach Basel zurückkehrte, ist nicht mit Gewißheit zu sagen. Der *terminus ante quem* ist der 29. August 1528, das Datum des Kaufvertrags für das erste Haus in der St. Johannis-Vorstadt.

WILSON 1996, S. 148–151, 156, 162f, vermutete, Holbein sei im August 1528 nur kurzfristig in Basel gewesen, um dann nochmals für etwa ein Jahr nach London zurückzukehren – mutmaßlich, um zusammen mit Nikolaus Kratzer das Manuskript der »Canones Horoptri« zu vollenden, das am Neujahrstag 1529 Heinrich VIII. zum Geschenk gemacht wurde. Doch während dieses Vorhabens Anwesenheit in London nach dem August 1528 nicht zwingend erforderlich macht (mag der von ihm beigesteuerte Initialschmuck doch bereits vor diesem Termin fertiggestellt gewesen sein), ist Wilsons zweites Argument schwerwiegender: Wie er zurecht betont, verfaßte Erasmus seine begeisterten Dankesbriefe an Thomas More und Margret Roper für die ihm von Holbein überbrachte Fassung des More-Familienbildes erst am 5. und 6. September 1529 (siehe oben S. 20f). Sollte er die Darstellung (von der Wilson annehmen wollte, daß es sich eher um eine Gemaldekopie als um die im Baseler Kupferstichkabinett erhaltene Entwurfszeichnung gehandelt hat) bereits nach Holbeins Rückkehr nach Basel im August 1528 erhalten haben, wäre es in der Tat erstaunlich, daß er sich erst ein Jahr später dafür bedankte. Es scheint also nicht ganz ausgeschlossen, daß sich Hans Holbein erst seit August 1529 wieder für längere Zeit in Basel aufhielt und daher nicht zu den Augenzeugen des Baseler Bildersturms gehört hat.

<sup>2</sup> Siehe S. 20.

<sup>3</sup> Zum Baseler Bildersturm vgl. ROTH/DÜRR 1921–50; WACKERNAGEL 1907/1954, Bd. 3, S. 317–524; ROTH 1936; DERS. 1942; DERS. 1943; Carl C. CHRISTENSEN, Patterns of iconoclasm in the early Reformation: Strasbourg and Basel; in: Joseph Gutmann (Hg.), The image and the word. Confrontations in Judaism, Christianity and Islam, Missoula, Montana 1977, S. 119–130; CHRISTENSEN 1979, S. 93–102; Carlos M. N. EIRE, War against the idols. The Reformation of worship from Erasmus to Calvin, Cambridge 1986, S. 114–119; Heidi ZOGBAUM, Iconoclasm and politics. The Reformation in Basel; in: Charles Zika (Hg.), No gods except me. Orthodoxy and religious practice in Europe, 1200–1600, Melbourne 1991, S. 134–151; WANDEL 1995, S. 149–189; AK BILDERSTURM 2000/01, S. 48–50, 128.

Die Literatur zum Phänomen des Bildersturms im frühen 16. Jahrhundert ist kaum mehr zu überblicken; die letzte Überblicksdarstellung mit ausführlichen bibliographischen Angaben in AK BILDERSTURM 2000/01.

<sup>4</sup> ROTH/DÜRR 1921–50, Bd. 3, Basel 1937, S. 328, Dok. Nr. 416.

Auch Erasmus von Rotterdam berichtete über das Geschehen in einem Brief vom 9. Mai 1529 an Willibald Pirckheimer in Nürnberg: »Von den Statuen ist nichts übriggeblieben, weder in den Kirchen noch in den Vorhallen oder in den Säulengängen und Klöstern. Alle Bilder sind übertüncht worden. Brennbares wurde auf den Scheiterhaufen geworfen, anderes wurde in Stücke geschlagen. Weder Kostbarkeit noch künstlerischer Wert setzten der Zerstörungswut irgendwie eine Grenze.« Vgl. ALLEN/ALLEN 1906/58, Bd. 8, S. 161–164, Nr. 2158:28–33; ERASMUS VON ROTTERDAM. BRIEFE. Verdeutscht und herausgegeben von Walther Köhler. Erweiterte Neuausgabe von Andreas Flitner, Bremen o. J. (1956), S. 462.

Es gab allerdings auch Ausnahmen, wo einzelne couragierte Altgläubige religiöse Kunstwerke retteten; vgl. WACKERNAGEL 1907/1954, Bd. 3, S. 109\*, Anm. zu 516.

<sup>5</sup> Siehe S. 48, 204–216, 246f, 433–435.

<sup>6</sup> Siehe S. 69–71, 194–204, 451–453.

<sup>7</sup> Siehe S. 235–246, 435f.

<sup>8</sup> Siehe auch S. 21f, 275.

In einem Brief des Bonifacius Amerbach vom Ende Dezember 1529 an den französischen Humanisten Johannes Montanus schätzte Amerbach den materiellen Schaden durch den Bildersturm und gab damit zugleich indirekt eine Vorstellung von der Größenordnung der Mittel, die bis dahin in altgläubige Kunstaufträge geflossen waren, die von nun an aber fortfielen: »Hier sind alle alten Gottesdienste abgeschafft, die Messe ist beseitigt, ja eine Strafe auf den Besuch derselben an andern Orten gesetzt, die Bilder sind aus den Kirchen geworfen und verbrannt, die Mönche geheißt, ja gezwungen ihr Ordenskleid abzulegen, die Altäre umgestürzt. Kurz: um 100 000 Goldgulden könnte das nicht wieder aufgebaut werden, was allein in Basel die Volkswuth in diesem Jahr zusammengebrannt oder niedergestürzt hat.«; zitiert nach der deutschen Übersetzung von BURCKHARDT-BIEDERMANN 1894, S. 67, 230f.

<sup>9</sup> Vgl. C. MÜLLER 1997, und jüngst BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 122–125.

<sup>10</sup> Siehe S. 21f.

<sup>11</sup> Vgl. etwa G. R. ELTON, Policy and police. The enforcement of the Reformation in the age of Thomas Cromwell, Cambridge 1972; Christopher HAIGH, English Reformations. Religion, politics, and society under the Tudors, Oxford 1993, S. 121–167.

<sup>12</sup> Siehe S. 21.

Vor dem Erwerb des Hauses in der St. Johannis-Vorstadt dürften die Holbeins im Haus des ersten Mannes von Elisabeth Binzenstock-Holbein, des vermutlich 1515 in der Schlacht von Marignano gefallenen Ulrich Schmidt, genannt Schliiffstein, gelebt haben.

<sup>13</sup> Siehe S. 22f.

<sup>14</sup> Vgl. BAER 1932/71, S. 530–608, 765–776; C. MÜLLER 1996, S. 85–87, 93f, Kat. Nr. 137f. Die Südwand des Großratsaals zeigte vermutlich links von den beiden Historienbildern noch eine Darstellung König Salomos; vgl. C. MÜLLER 1996, S. 93.

<sup>15</sup> Siehe S. 19.

<sup>16</sup> Hierbei ist allerdings zu bedenken, daß allein die Materialkosten für die Vergoldungsarbeiten an den Uhren erheblich gewesen sein dürften; siehe S. 28f.

<sup>17</sup> Siehe S. 25f.

<sup>18</sup> Siehe S. 21–23.

<sup>19</sup> Siehe S. 25f.

<sup>20</sup> Siehe S. 256–274, 448–450.

<sup>21</sup> Inv. Nr. 321; siehe auch S. 440f.

Eine Vorstellung vom ursprünglichen Anbringungsort und vom Aussehen der Orgel vermitteln Zeichnungen, die der Baseler Künstler Emanuel Büchel (1705–75) im Jahre 1773, d. h. dreizehn Jahre vor der Demontage, anfertigte. Die erste Zeichnung Büchels, in Feder über Bleistift und Pinsel mit Wasserfarben ausgeführt, ist vom Künstler selbst beschriftet: »Die Flügel an der Orgel im Münster. Von Holbein gemahlt, nach dem Original abgezeichnet, von Emanuel Büchel im Augusti. 1773.« Eine weitere Beschriftung beschreibt die Anordnung und Funktion der Flügelbilder: »Dise zwenn Flügel waren die Orgel=Pfeiffen zu beschließen gewidmet, sind deßwegen, auch auf der hinteren Seiten mit Laubwerck übermahlet, allein ohne Figuren und wie es scheint mit Ölhfärb auf grobes Leinen Tuch, welches hin und wider Presthaft und durchlöchert ist. Vermittelst einer Schnur konte man dise Flügel auf und zu ziehen.« Diese im Staatsarchiv Basel-Stadt (Bildersammlung Falk. E 27a) bewahrte Zeichnung diente Büchel als Vorlage für eine Rezeichnung (eine aquarellierte Federzeichnung, heute im Baseler Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1886. 8), die er schließlich als Vorlage für die Wiedergabe der Orgel im zweiten Band seiner »Sammlung der merkwürdigsten Grabmäler, Bilder, Malereyen, Aufschriften des Grossen Münsters zu Basel« von 1775 (Baseler Kupferstichkabinett, A 101, Bd. 2, Darstellungen der Orgel bzw. der Flügel auf 5f, 27–29) benutzte; vgl. Daniel GRÜTTER, Basler Münster Bilder, Basel 1999, S. 72, 86, Kat. Nr. 45f.

<sup>22</sup> Dies wurde erstmals von KLEMM 1980, S. 40, beobachtet.

<sup>23</sup> Wie C. MÜLLER 1996, S. 116, vermutete, könnte diese Beschneidung bei der Überführung der Orgelflügel ins Museum 1786 durchgeführt worden sein.

<sup>24</sup> Wohl wegen dieses Attributes hatte ROWLANDS 1985, S. 62, in der weiblichen Heiligen eher die Heilige Helena als Kunigunde sehen wollen. Tatsächlich ist das Kreuz aber gerade in Basel das Hauptattribut der Heiligen Kunigunde, hatte diese doch dem Münster eine Kreuzreliquie vermacht; vgl. G. KIESEL, Art. »Kunigunde (Cunégonde)«; in: LCI, Bd. 7, 1974, Sp. 358.

<sup>25</sup> Vgl. zu den Whitehall-Darstellungen jüngst BUCK 1997, S. 103–195.

<sup>26</sup> Vgl. Erika DOBERER, Verschwundene Merkmale der Basler Galluspforte; in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 32 (1978), S. 89.

<sup>27</sup> Zur tatsächlichen wie zur hagiographisch ausgeschmückten Verbindung des Kaiserpaars zum Baseler Münster vgl. Carl PFAFF, Kaiser Heinrich II. Sein Nachleben und sein Kult im mittelalterlichen Basel (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 89), Basel 1963, sowie jüngst AK DER BASLER MÜNSTERSCHATZ, New York, Metropolitan Museum of Art, Basel, Historisches Museum, München, Bayerisches Nationalmuseum, 2001/02.

<sup>28</sup> KLEMM 1973, S. 362, identifizierte erstmals den Text auf dem Notenblatt der Engel als Abschnitt aus dem Hohelied 4,1 (»Quam pulchra es«). Dieser Passus des Hoheliedes wurde »...auf Maria als Kirche und Braut Christi bezogen und erklang in gewissen Gebieten in der Vesper am Feste Puritatis Mariae« und verband somit augenfällig die mit dem Orgelklang verbundene irdische mit der himmlischen Liturgie.

<sup>29</sup> MERIAN 1654, S. 47. Auch von SANDRART 1679, S. 82 (hier das Zitat), beschrieb die Orgelflügel als Werk Holbeins, allerdings nicht ohne Unsicherheiten bei der Deutung des ikonographischen Programms: »In der grossen Kirche an den Orgel-Flügeln ist von seiner Hand gemahlt zu sehen/der Englische Gruß/beyderseits der König David mit der Harffe/und ein Bischoff/samt anmutig-singenden Engeln.«

<sup>30</sup> HEGNER 1827, S. 170f. Die von Hegner angesprochene Restaurierung von 1639 wurde von dem Maler Johann Sixt Ringle (um 1576– um 1653) nach den Gepflogenheiten der Zeit durchgeführt, d. h. er übermalte die Bilder weitgehend.

<sup>31</sup> Zu den den Orgelflügeln gewidmeten, dokumentierten Restaurierungskampagnen seit dem Jahre 1639 siehe S. 440f.

<sup>32</sup> Einen knappen Einblick in die bisherigen Arbeiten und Resultate vermittelt seit September 2001 der Internet-Auftritt »Hans Holbein d.J. Die Basler Orgelflügel«, URL: <http://www.kunstmuseumbasel.ch/orgelfluegel/> (16. Juni 2004).

<sup>33</sup> Vgl. C. MÜLLER 1996, S. 115–118, Kat. Nr. 174a–d.

<sup>34</sup> Vgl. C. MÜLLER 1996, S. 284.

<sup>35</sup> Der Entwurfscharakter der Zeichnungen wird darüber hinaus natürlich auch daran erkennbar, daß unter der Federzeichnung eine vorbereitende Kreidovorzeichnung liegt, mit der der Künstler seine Darstellungen zunächst erprobte.

<sup>36</sup> Dies gilt selbst für die Darstellung des Münsters, dessen in der Zeichnung noch vorgesehener Turm im Gemälde aus Platzgründen zugunsten der Blattranken darüber fortgelassen worden ist.

- <sup>37</sup> In diesem Sinne bereits BUCK 1997, S.156 (hier das nachfolgende Zitat); DIES. 1999, S. 83–86, der zufolge Holbein »... die Höhe selbst zum inhaltlichen Kern der Darstellung (macht). Denn Marias besorgter Blick und ihr fester Griff um den Knaben, der in Gefahr wäre herabzustürzen, erklärt sich durch den konkreten Standort der Orgel elf Meter über dem Kirchenboden.«
- <sup>38</sup> Vgl. VON DER OSTEN 1983, S.160–163, Kat. Nr. 53.
- <sup>39</sup> Vgl. DIE LEGENDA AUREA DES JACOBUS DE VORAGINE. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1979, S. 572. Die Pflugschar-Legende war übrigens prominent im Kreuzgang des Klein-Baseler Klosters Klingental dargestellt. Das 1517 datierte und AH monogrammierte Bild ist Ambrosius Holbein im Werkstattverbund mit Hans Herbst zugeschrieben worden; vgl. François MAURER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd.4: Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Zweiter Teil: St. Katharina bis St. Nikolaus, Basel 1961, S.124–129, Abb.148. Siehe auch S. 81, Anm. 111.
- <sup>40</sup> Vgl. die den Literaturangaben angehängten Datierungsvorschläge, S. 440f.
- <sup>41</sup> So erstmals GANZ 1912, S. 237.
- <sup>42</sup> Eine solche Einschätzung wird frühestens durch den Entschluß des Bischofs, seine Residenz am 10. Juli 1528 von Basel nach Pruntrut zu verlegen, nahegelegt; vgl. Albert BRUCKNER u. a., Die Bischöfe von Basel; in: Albert Bruckner (Hg.), Helvetia Sacra, Bd. 1, 1: Schweizerische Kardinäle. Das apostolische Gesandtschaftswesen in der Schweiz. Erzbistümer und Bistümer I, Bern 1972, S. 202.
- <sup>43</sup> SCHMID 1948, S. 309; ebenso E. Treu in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 208f.
- <sup>44</sup> AUGÉ 1993, S. 68f. Ähnlich wollte Auge (S. 64–69) auch die Haltung, Gestik und Ausdruck von Mutter und Kind in der »Darmstädter Madonna« interpretieren.
- <sup>45</sup> C. MÜLLER 1996, S. 117.
- <sup>46</sup> Siehe S. 314f.
- <sup>47</sup> Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1881.164.1–9.  
E. Treu in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 208; SALVINI/GROHN 1971, S. 97; KLEMM 1973, S. 359f; DERS. 1980, S. 40; REINDL 1974, S. 39–42; DERS. 1976, S. 452, vermuteten in Holbein auch den Verantwortlichen für den Entwurf der geschnitzten Dekorationen des Orgelgehäuses.  
C. MÜLLER 1996, S.117, erwog die Möglichkeit, daß die vier Einzelzeichnungen ursprünglich zu einer großen, aus mehreren Papierbögen zusammengesetzten Zeichnung gehört haben, auf der Holbein auch das Orgelgehäuse dargestellt haben könnte; die zwei Varianten für Ornament und Rahmen auf der Vorderseite der erhaltenen Zeichnungen sowie ein erst kürzlich von Müller entdeckter Entwurf eines Ornamentstreifens mit Blumen und Delphinen auf der Rückseite der Zeichnung mit Madonna und musizierenden Engeln lassen es denkbar erscheinen, daß Holbein auch Entwürfe für die Gestaltung des Orgelgehäuses lieferte.  
Wie REINDL 1974, S. 39–42; DERS. 1976, S. 451 (hier das Zitat) ausführte, sind die im Historischen Museum erhaltenen Schnitzereien vom Orgelgehäuse »...the earliest Renaissance motifs in a piece of cabinet-maker's work«, die sich in Basel erhalten haben. Mane HERING-MITGAU, Die mittelalterlichen Orgelgehäuse; in: Friedrich Jakob, Mane Hering-Mitgau, Albert Knoepfli, Paolo Cadorin, Die Valeria-Orgel. Ein gotisches Werk in der Burgkirche zu Sitten/Sion, Zürich 1991, S. 153, Kat. Nr. G 6, ebenso Urs FISCHER, Die Münsterorgeln (Reihe Basler Münster), Basel 2000, S. 3–5, vermuteten, daß die Gehäuseanlage, für die Holbeins Orgelflügel bestimmt waren, auf einen Um- (oder Neu?)bau durch Georg Falw aus Ulm im Jahre 1473/74 zurückging, als das bereits 1385 erneuerte Vorgängerwerk von der südlichen an die nördliche Hochwand versetzt wurde. Dieses Gehäuse hatte bereits im Jahre 1484 bemalte Orgeltüren von dem Maler Johann Balduff (1451–92) erhalten, die nun durch Holbeins Bilder für Hauptwerk und Rückpositiv ersetzt wurden (vgl. auch Ingeborg RÜCKER, Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500, Freiburg im Breisgau 1940, S. 113f).
- <sup>48</sup> Auf den Umstand, daß die Orgelflügel offensichtlich Holzskulpturen imitieren, wies erstmals GANZ 1912, S. XXVII, 237, hin. Den Paragone-Gedanken führte ausdrücklich CHRISTOFFEL 1924, S. 196, weiter aus: »Wollte man ein latentes Formvermögen schon als eine erfüllte künstlerische Leistung anerkennen, so dürfte man in den Gestalten der Heiligen einige der schönsten Bildwerke der deutschen Kunst bewundern. Aus der innern Mannigfaltigkeit seines dekorativen Empfindens wurde Holbein in der Phantasie auch zum Bildhauer, wie er schon zum Architekten oder zum Goldschmied geworden war. Er zeichnete die Figuren nicht nur, sondern er erlebte ihre körperliche Dynamik mit. Eine ähnliche organische Verbindung des Gotischen und Italienischen, des Statuarischen und Rhythmischen, der Festigkeit der Körper und der Zartheit ihrer Umrisse ist sonst wohl in der deutschen Bildhauerei kaum bekannt« (im selben Sinne WAETZOLDT 1938, S. 99f; GANZ 1950, S. XV, 246; KLEMM 1973, S. 361; BUCK 1997, S. 155f; DIES. 1999, S. 86f, ähnlich schon DAVIES 1903, S. 76).
- <sup>49</sup> Büchels Wiedergaben der Orgel zeigen lediglich kleine, musizierende Engelsgestalten als Bekrönung der drei Auszüge des Gehäuses, die schon wegen ihrer geringen Größe in keine ernst zu nehmende Konkurrenz zu den gemalten Figuren der Flügel treten konnten. In noch stärkerem Maße gilt dies natürlich für die den Rankenornamenten eingefügten kleinen Figurenbüsten.
- <sup>50</sup> Stephan KEMPERDICK, Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden, Turnhout 1997, S. 18–21 (Flémaller Gnadenstuhl, Frankfurt, Städel), S. 100–112 (Marienvermählung, Madrid, Prado).
- <sup>51</sup> Ebd., S. 45–52.
- <sup>52</sup> Vgl. FRIEDLÄNDER 1967, S. 24–32.
- <sup>53</sup> Auch Albrecht Dürer besichtigte den Genter Altar während seiner niederländischen Reise am 10. April 1521. Dabei fanden insbesondere die Figuren des oberen Registers, darunter auch die Eva, seine Aufmerksamkeit, wie aus seinem Tagebuch hervorgeht; vgl. Hans RUPPRICH (Hg.), Dürers schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, S. 168, Zeile 70–73.
- <sup>54</sup> Trifft diese Deutung zu, so wäre ferner zu erwägen, ob nicht auch die musizierenden Engel der Orgelflügel eine versteckte Referenz an die entsprechenden Darstellungen des Genter Altars sein könnten.  
KLEMM 1973, S. 360f; DERS. 1980, S. 41 (hier das Zitat), glaubte demgegenüber in der Gestaltung der Orgelflügel nicht näher benannte venezianische Einflüsse erkennen zu können: »Die Beschränkung auf wenige, monumentale Standfiguren mag Holbeins Antwort auf die Ungunst des Formats sein, aber auch auf einen Einfluss Venedigs, wo derartige Programme häufig waren, hinweisen. Dort allerdings stehen die Gestalten in klaren Renaissance-Architekturen, während hier die Raumverhältnisse merkwürdig schwebend bleiben: halb ist der Grund wie das Gold in einem spätgotischen Altarschrein als auf etwas Jenseitiges offen gedacht, an anderen Stellen hingegen erscheinen in unterschiedlicher Tiefe Schatten.«  
Auch SUIDA 1921, S. 17, meinte zumindest bei der Madonna die Verarbeitung lombardischer Einflüsse erkennen zu können: »Eine der feinsten Kompositionen des Marco d'Oggionno... [die sogenannte »Madonna Vonwiller«, heute in der Mailänder Brera; vgl. Domenico SEDINI, Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento, Mailand-Rom 1989, S. 151–153, Kat. Nr. 56; JS] zeigt das die Mutter umarmende Kind ähnlich wie Holbeins erster Entwurf zum Orgelflügel, von dem dann bei der Ausführung im Großen erheblich abgewichen wurde.«
- <sup>55</sup> Vgl. die katalogartige Erfassung des bekannten Materials in DIE BEMALTEN ORGELFLÜGEL IN EUROPA. ÜBERSEHENE KUNSTSCHÄTZE AUS DER VERGANGENHEIT, herausgegeben von der Stiftung Organa Historica, Rotterdam 2001.
- <sup>56</sup> Allein SCHMID 1948, S. 308, erwog die Möglichkeit, die Gemälde könnten ursprünglich für die Außenseiten der Orgelflügel geplant gewesen sein.
- <sup>57</sup> So schon WOLTMANN 1866, S. 316.
- <sup>58</sup> Vgl. P. STINTZI, Art. »Heinrich II. der Heilige«; in: LCI, Bd. 6, Rom u. a. O. 1974, S. 479f. So auch auf einer Standesscheibe, die um 1519/20 nach einem Entwurf Hans Holbeins d. J. für Kloster Wettingen entstand; vgl. AK PAINTING ON LIGHT 2000/01, S. 300f, Kat. Nr. 143.
- <sup>59</sup> Vgl. etwa AK PAINTING ON LIGHT 2000/01, S. 304–309, Kat. Nr. 147–150 (Kabinettscheiben nach der gezeichneten Passion) und C. MÜLLER 1996, S. 118f, Kat. Nr. 175–177 (Entwürfe für Goldschmiedarbeiten).
- <sup>60</sup> Siehe S. 29, Anm. 16, S. 82, sowie C. MÜLLER 1997.
- <sup>61</sup> Siehe auch S. 167–171, 184.
- <sup>62</sup> Inv. Nr. 325; siehe auch S. 443f.  
Hans Holbein hatte Elsbeth Binzenstock, die Witwe des 1515 in Oberitalien gefallenen Baseler Lohgerbers Ulrich Schmid, genannt Schliffstein, nach seiner Niederlassung in Basel 1519/20 geheiratet (zu Elsbeth Holbein vgl. auch August BURCKHARDT, Hans Holbeins Ehefrau und ihr erster Ehemann Ulrich Schmid; in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 5 [1906], S. 420–429; SCHMID 1948, S. 131–133; E. Treu in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 210; BOERLIN 1991, S. 24).
- <sup>63</sup> Hatte HEGNER 1827, S. 110, das »Familienbildnis« noch in die Zeit vor der ersten englischen Reise des Künstlers, d. h. bald vor 1526, datiert (ebenso BOISSERÉE 1829, S. 163; WORNUM 1867, S. 129, 159), so vertrat erstmals WAAGEN 1845, S. 278, (ebenso KUGLER 1854, S. 519) unter Hinweis auf die »...breitere Auffassung der Formen, zumal der Hände, (und) die freiere Behandlung« eine Datierung ins Jahr 1529, nach des Künstlers Rückkehr nach Basel. Nachdem WOLTMANN 1866, S. 343, erstmals auf die durch die Beschneidung des Papierbildträgers verstümmelte Datierung »152[.]« hingewiesen hatte, vertrat die überwältigende Mehrheit der Holbein-Forscher eine Datierung auf 1528 (ausdrücklich für 1529 plädierten nur WOLTMANN 1866, S. 343; DERS. 1868, S. 198, 443; KUGLER 1867, S. 548, 553; JANITSCHKE 1890, S. 462f; GANZ 1912, S. XXXIV, 239; DE WYZEWA 1912, S. 464, 468; KOEGLER 1933, S. 70; BRUCE 1936, S. 76, 88).
- <sup>64</sup> Vgl. etwa MONCONYS 1666, S. 308; PATIN 1673, S. 156; DERS. 1676, o. S., Kat. Nr. 10; DERS. 1695, S. 124; VON SANDRART 1675, S. 249; DERS. 1679, S. 82.
- <sup>65</sup> So bereits HEGNER 1827, S. 112, und nach ihm die gesamte Forschung; am prononciertesten vielleicht HUGELSHOFER 1970/71, S. 6–8. LANGDON 1993, S. 50, erwog demgegenüber, »...the sober colours and emphasis on linear execution (seen in young Philip's profile) (were) perhaps concessions to what was acceptable in reformist Basle at the time...«.
- <sup>66</sup> Siehe S. 298–301, 455f.
- <sup>67</sup> Diese Auffassung vertraten SCHMID 1897, S. 227; SCHMIDT/CETTO 1940, S. XII, Kat. Nr. 13, S. XXXIII, Kat. Nr. 71; KLEMM 1980, S. 50; BOERLIN 1991, S. 24. Einen grünen oder blauen

Hintergrund vermuteten SCHMID 1930a, S. 69, sowie WAETZOLDT 1938, S. 57; während SCHMALENBACH 1946, S. 9, und VON EINEM 1954/56, S. 108, allgemein mit einem unifarbene(n) Fond rechneten.

GANZ 1912, S. 239, 252; DERS. 1950, S. 219, wies auf die seinerzeit in der Sammlung E. Trümpy in Glarus, heute in Privatbesitz befindliche Kopie hin, die einen Architekturhintergrund zeigt, den Ganz auch für das Baseler Original annehmen wollte; ebenso CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 344f; KNACKFUSS 1914, S. 116; STEIN 1929, S. 172; REINHARDT 1938, S. 16; ROWLANDS 1985, S. 135; WILSON 1996, S. 149f; BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 177.

Dem widersprach SCHMID 1930c, S. 119; DERS. 1945, S. 27f, mit dem Hinweis, daß sich die Kopie in Glarus bei der Hintergrundsarchitektur am Baseler Bildnis des blonden Knaben von Ambrosius Holbein orientiere und daher für das Baseler »Familienbild« keine Rückschlüsse zulasse; ebenso VON EINEM 1954/56, S. 108; E. Treu in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 210f; BOERLIN 1991, S. 24. Außerdem erschienen SCHMID 1945, S. 28, die Architekturformen auf der Kopie des »Familienbildes« »...im Jahre 1528 bei Hans Holbein bereits unmöglich«.

Noch BUCK 1999, S. 76, hielt es angesichts der frühen Wertschätzung von Holbein-Werken durch Kunstsammler für wenig wahrscheinlich, »...daß die Figuren aus einer komplexen, erhaltungswürdigen Komposition ausgeschnitten worden sind. Wahrscheinlich war der Hintergrund dunkel und konnte deshalb problemlos erneuert werden.«

65 Das gleiche gilt auch für den Durchblick unter dem ausgestreckten linken Arm der Katharina, da die Beschneidung des Papier-Bildträgers an der oberen Kontur ihres Ärmchens verläuft. Infolge der starken Verschattung der linken unteren Bildecke sind die Verhältnisse hier nicht eindeutig zu klären. Dies betrifft auch den über die rechte Schulter geworfenen Abschnitt des rosa Tuches; hier scheint der transparente Schleier noch über den blickdichten rosa Stoff gelegt zu sein. Doch wie dem auch sei – an keiner Stelle ergibt sich ein Befund, der die ursprüngliche schwarze Farbe des Hintergrundes in Frage stellen würde.

69 An Italienisches fühlte sich schon HEGNER 1827, S. 112f, mit Blick auf die Malweise erinnert: Das »Familienbild« »...wird für eines der schönsten Gemälde des Meisters in Basel gehalten; verdient auch, bloß als Malerei betrachtet, diese Ehre... Holbeins zarter Pinsel, der nicht bedeutendes vergaß, ist darin sichtbar, und man bewundert die Tizianische Wahrheit und Fülle des Fleisches... reines, gesundes, anmaßungsloses Leben zeichnet dieses Kunstwerk aus...« Noch STEIN 1929, S. 179, wollte im »...satten Goldton des Familienbildes« einen unmittelbaren Reflex auf venezianische Malerei sehen.

70 KOEGLER 1933, S. 70f; REINHARDT 1938, S. 16; ebenso SCHMALENBACH 1946, S. 9; PINDER 1951, S. 97; VON EINEM 1954/56, S. 116; GROHN 1955, S. 27; HALL 1959, S. 8; STRIEDER 1960, S. 242; BENESCH 1966, S. 167; sowie zuletzt BUCK 1999, S. 74–76, die auf Raffaels um 1506 entstandene Madonna mit dem Stieglitz, heute in den Uffizien in Florenz (vgl. Mina GREGORI, Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994, S. 167, Abb. 207), als typische Repräsentantin der Kompositionsform verwies, ohne allerdings dabei die Meinung zu vertreten, Holbein habe just dieses Bild gekannt und zum Ausgangspunkt seiner Komposition gemacht.

71 SCHMID 1930a, S. 69f (hier die Zitate), DERS. 1931b, S. 41f; DERS. 1948, S. 306, hatte erstmals die »...Unmittelbarkeit der Naturdarstellung« und die »...sorgfältig abgewogene Komposition« mit dem Spätwerk Leonardo da Vincis verglichen: »Eine Frau, die vieles tapfer ertragen mußte, ist hier von einem Künstler geschildert, der mit der Innigkeit des nordischen Naturgefühls etwas von der Größe zu verbinden wußte, die den großen Italienern eigen ist. Die Erscheinung hat etwas, das an Gnadenbilder erinnert. Persönliches und Künstlerisches wirkten also hier zusammen, um einen Höhepunkt in der Malerei Holbeins und in der deutschen Kunst zu erzielen.« Im selben Sinne auch KOEGLER 1933, S. 70f; WAETZOLDT 1938, S. 56; VON EINEM 1954/56, S. 116; GANTNER/REINLE 1956, S. 71; ÜBERWASSER 1960, O. S.; E. Treu in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 211; PIPER 1963, S. 742; BENESCH 1966, S. 167; POPE-HENNESSY 1966, S. 131f; SALVINI/GROHN 1971, S. 98; HÜTT 1973, S. 478; DERS. 1980, S. 8; VON DER OSTEN 1973, S. 248f; LANGDON 1993, S. 50.

ROWLANDS 1985, S. 76, erwog die Möglichkeit, Holbein könnte Leonardos Karton für die »Anna Selbdritt« auf seiner Frankreichreise im Jahre 1523/24 gesehen haben (vgl. André GREEN, Révelations de l'inachèvement. À propos du carton de Londres de Léonard de Vinci, Paris 1992): »It seems likely, however, that the idea arose from the changes that he was then making to the Meyer Madonna... and he painted his own family much more rapidly and freely than the members of the Meyer family...« (ebenso schon SCHMID 1948, S. 306). Zu Leonardos Gemälde der Anna Selbdritt im Louvre vgl. COX-REARICK 1995, S. 154–157, Kat. Nr. IV–6.

72 VON EINEM 1954/56, S. 107–120.

Stellvertretend sei verwiesen auf die Caritas-Darstellung aus einer Folge der Sieben Kardinaltugenden von Hans Burgkmair d. Ä.; vgl. Tilmann FALK (Hg.), Hans Burgkmair, the Elder, Hans Schäufelein, Lucas Cranach, the Elder (=Walter L. Strauss, The illustrated Bartsch, 11, formerly volume 7, part 2), New York 1980, S. 56, Kat. Nr. 50–III (216), sowie AK PAINTING ON LIGHT 2000/01, S. 201f, Kat. Nr. 77.

73 HUGELSHOFER 1970/71, S. 6, erkannte in der Darstellung der Elsbeth Holbein »...die Gesten einer Schutzmantel-Madonna« wieder.

74 So sah etwa BENESCH 1947, S. 67, im Baseler »Familienbild« »...a certain affinity to Grünewald«, ohne dies allerdings näher zu erläutern.

75 KLEMM 1980, S. 50–53.

76 HALL 1959, S. 8; POPE-HENNESSY 1966, S. 131 mit Anm. 32; SALVINI/GROHN 1971, S. 98; VON DER OSTEN 1973, S. 248; BOERLIN 1991, S. 24.

77 BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 177.

78 Siehe S. 325.

79 VON DER OSTEN 1973, S. 249; ähnlich schon REINHARDT 1938, S. 16, und erneut BOERLIN 1991, S. 24.

80 Der erste Autor, der die mangelnde Einheit der Komposition monierte und daraus Schlußfolgerungen ziehen wollte, war DAVIES 1903, S. 133f. Er mutmaßte, Holbein habe drei Einzelporträts erst nachträglich zum gegenwärtigen Bild zusammengefaßt. Abgesehen davon, daß das »Familienbild« auf einem einheitlichen, wenn auch papiernen Bildträger ausgeführt ist, würde diese Annahme aber natürlich nicht erklären, weshalb der Künstler seine angeblichen drei Einzelbildnisse nicht überzeugender in einen neuen Gesamtzusammenhang integriert haben sollte.

Kritisch über die mangelnde innere Geschlossenheit der Komposition hatte sich schon WORNUM 1867, S. 159, geäußert; im selben Sinne auch CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 345.

81 STEIN 1929, S. 168–179.

82 Vgl. Hans TIETZE, Erika TIETZE-CONRAT, Otto BENESCH, Karl GARZAROLLI-THURNLACKH, Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, 4), Wien 1933, S. 194, Kat. Nr. 44; Veronika BIRKE, Janine KERTÉSZ, Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis, Bd. 3, Wien u. a. O. 1995, S. 1664f, Inv. Nr. 3248.

83 STEIN 1929, S. 176.

Bereits DE WYZEWA 1912, S. 464, 468, hatte »Familienbild« und »Lais« als Ausdruck des dauerhaften Beziehungskonflikts zwischen Holbein und seiner Frau bzw. dem Modell der »Lais« – aus der Perspektive der Wyzewas der langjährigen Holbein-Geliebten Magdalena Offenburg – gesehen.

84 SCHMID 1930c, S. 119–121.

85 WAETZOLDT 1938, S. 56f; ebenso SCHMID 1945, S. 27; DERS. 1948, S. 305; BALDASS 1961, S. 94; HUGELSHOFER 1970/71, S. 8; und, mit einer gewissen Zurückhaltung, ÜBERWASSER 1960, O. S.; POPE-HENNESSY 1966, S. 131f.

86 PLÜSS 1958, S. 194.

87 Vgl. Dorothee KLEIN, St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna, Berlin 1933; Gisela KRAUT, Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Dissertation Marburg 1983, Worms 1986.

88 PLÜSS 1958, S. 195.

89 Von den bekannten Kopien des »Familienbildes« ist nur eine datiert. Sie wurde von KINKEL 1869, S. 171, publiziert und befand sich damals in der Sammlung Wessenberg in Konstanz. Vermutlich noch im 16. Jahrhundert entstanden, gab sie die Datierung zwar falsch, aber auch nur verstümmelt wieder – »153[.]« Ihr Verbleib ist unbekannt.

90 Das auf Pergament gemalte, doch nicht ausgeschnittene Bild mißt 90 x 64 cm und zeigte die Figuren vermutlich ursprünglich vor einem blauen Hintergrund, der heute schwarz übermalt ist. Es befand sich im 19. Jahrhundert in der Sammlung des Kölner Kunsthändlers Brasseur. Es wurde 2001/02 von Aurélie Nicolaus an der Hochschule für Restaurierung in Paris im Rahmen ihrer Diplomarbeit näher untersucht und restauriert. Ich bin Frau Nicolaus für nähere Angaben zu diesem Bild zu Dank verpflichtet.

91 Das Bild, über dessen Verbleib auch in Glarus nichts bekannt ist (freundliche Mitteilung von Sonja Mächler-Inmoos vom Kunsthaus Glarus vom 1. Juni 2004), mißt 45,3 x 42,5 cm. Siehe auch S. 337, Anm. 67.

92 Bei dieser Fassung ergänzte der Kopist übrigens die ausgestreckte Hand der Katharina frei und in recht klobiger Weise. Abgebildet ohne nähere Angaben in Andrew PETTEGREE, Holbein. Court painter of the Reformation; in: History today 48, Nr. 2 (1998), S. 28.

93 LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 3.

94 Siehe S. 27.

95 Vgl. AK ZÜRCHER KUNST NACH DER REFORMATION 1981, S. 53, Kat. Nr. 13. Erstmals wurde dieses Bildnis von STEIN 1929, S. 178, mit dem Holbeinschen »Familienbildnis« in Verbindung gebracht.

96 Vgl. AK ZÜRCHER KUNST NACH DER REFORMATION 1981, S. 62, Kat. Nr. 23.

97 PLÜSS 1958, S. 194f; ähnlich schon STEIN 1929, S. 175. SCHMID 1930c, S. 120f, äußerte sich ausführlich zu den Beweggründen für diese Maßnahme: Er habe zum einen den seiner Meinung nach etwa zwei Zentimeter großen Verlust am rechten Bildrand ausgleichen wollen, ferner oben und unten schwarze Leisten angefügt, »...damit das Viereck der Bildfläche gute Proportionen behalte«.

98 Gut erkennbar ist die horizontal ausgerichtete Struktur des Schöpfsiebes, mit deren Hilfe die beiden Bögen hergestellt worden sind.

99 Papierstruktur, Fugen und die Art der jeweiligen Verklebung werden vor allem im Streifenlicht gut erkennbar. Allerdings sind auch unter diesen Bedingungen Wasserzeichen nicht auszumachen.



Ursächlich nicht mit dem originalen Papier-, sondern nur mit dem sekundären Holz-  
bildträger in Verbindung zu bringen ist die leicht schräg verlaufende vertikale Linie, die  
durch Elsbeths verschattete Gesichtshälfte sowie durch Nasenspitze und Kinn ihres Soh-  
nes Philipp zieht – hier zeichnet sich eine Fuge im hölzernen Bildträger ab. Die gleiche  
Ursache hat auch ein Riß im Papier links, der durch Elsbeths rechten Ellbogen verläuft.  
Ein nachträglicher, A-förmiger Ausriß, der wieder niedergelegt worden ist, beeinträch-  
tigt außerdem Nase und Mundpartie der Mutter.

<sup>100</sup> Diesen Umstand teilte bereits BOERLIN 1991, S. 24, unter Hinweis auf die unpublizierten  
Ergebnisse einer Infrarot-Reflektographie-Untersuchung des Gemäldes mit.

<sup>101</sup> Vgl. Sheila FAIRBRASS, Keith HOLMES, The restoration of Hans Holbein's Cartoon of  
Henry VIII and Henry VII; in: *Conservator* 10 (1986), S. 12–16; BUCK 1997, S. 110.

Als eine Art »Farbskizze« hatte das Baseler »Familienbild« übrigens bereits DAVIES 1903,  
S. 134, bezeichnet; im selben Sinne auch SCHMID 1897, S. 227; DERS. 1930a, S. 69; DERS.  
1948, S. 305; CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 345; VON EINEM 1954/56, S. 109. PIPER 1963,  
S. 742, äußerte die Vermutung, »...that we have here what began by being a cartoon«.

<sup>102</sup> Wie oben beschrieben, wurde der Kopf des Sohnes dreifach unterzeichnet; blickte er  
zunächst geradeaus, so wurden Kopf und Blickrichtung in der zweiten Fassung leicht  
angehoben. Erst in der letzten Unterzeichnungsversion, die dann auch in Farbe ausge-  
führt worden ist, geht der Blick steil nach oben – nun allerdings so steil, daß sich der von  
Philipp fixierte Gegenstand sehr weit oben im linken Abschnitt der hypothetischen Fort-  
setzung des Gemäldes befunden haben müßte. Da indes der ursprüngliche Hintergrund  
über Katharina bzw. rechts von Elsbeth weggeschnitten ist, könnte sich schon hier, und  
nicht erst auf dem sich rechts anschließenden Gemäldeabschnitt, Holbeins Selbstbildnis  
befunden haben.

<sup>103</sup> Eben diese Anordnung macht es höchst unwahrscheinlich, daß dem Bildnis der Frau  
Holbein mit ihren Kindern eine religiöse Darstellung, wie beispielsweise die Muttergot-  
tes mit dem Christuskind, gegenüber gestanden haben könnte. Was immer man als  
Gegenüber erwägen wollte – die Darstellung müßte zweiteilig sein, zumindest aber zwei  
Blickpunkte besonders herausstellen, um die unterschiedlichen Blickrichtungen der Kin-  
der zu erklären.

<sup>104</sup> KLEMM 1980, S. 53, wollte demgegenüber »...die sakrale Bildform... in einer letzten Stei-  
gerung... mit natürlich gegenwärtigen Menschen erfüllt« sehen.

<sup>105</sup> BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 626–650; DIES. 1997, S. 13–34.

<sup>106</sup> Vgl. VON EINEM 1954/56, S. 110f.

<sup>107</sup> CHRISTOFFEL 1924, S. 68; ebenso WAETZOLDT 1938, S. 56; PINDER 1951, S. 96; VON EINEM  
1954/56, S. 110–113; HÜTT 1973, S. 478.

<sup>108</sup> Siehe auch S. 20f, 276.

<sup>109</sup> C. MÜLLER 1996, S. 106–108, Kat. Nr. 157.

<sup>110</sup> Vgl. Lesley LEWIS, The Thomas More Family Group Portraits after Holbein, Leominster  
1998.

<sup>111</sup> Vgl. hierzu zuletzt HINZ 1993, S. 69–96.

<sup>112</sup> Michele CARDARO (Hg.), Mantegna. La Camera degli Sposi, Mailand 1992, S. 70–125;  
Steffi RÖTTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 2: Die Blütezeit  
1470–1510, München 1997, S. 12–39.

<sup>113</sup> Wie HINZ 1993, S. 78, 93f, zu Recht betonte, ist im More-Familienbild die Hausgenossen-  
schaft des Humanisten als seine »Schule« ins Bild gesetzt, was mit den Anspielungen auf  
die religiöse Ikonographie gut überein geht. Zu Mores lebenslangem, intensiven Interesse  
an der intellektuellen Ausbildung und religiösen Praxis gerade auch der weiblichen Mit-  
glieder seiner Familie und seines weiteren Haushalts vgl. Richard DE MOLEN, Sir Thomas  
More as Pater familias; in: Erasmus of Rotterdam Society Yearbook 12 (1992), S. 87–110.  
Die besondere Stellung des Moreschen Familienbildes wird auch deutlich, wenn man im  
Vergleich Bernardino Licinios 1524 datiertes Gruppenbildnis einer bürgerlichen Familie,  
heute als Teil der Royal Collection in Hampton Court ausgestellt, oder die durchwegs frü-  
hestens aus den 1530er Jahren stammenden niederländischen bürgerlichen Familien-  
bildnisse betrachtet; vgl. hierzu zuletzt Victoria B. GREEP, Een beeld van het gezin. Func-  
tie en betekenis van het vroegmoderne gezinportret in de Nederlanden, Hilversum 1996,  
bes. S. 13–15 mit Abb. 3 zu Licinio bzw. S. 18–102 zu den niederländischen Beispielen.

<sup>114</sup> Vgl. etwa Werner BUSCH, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische  
Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, Hildesheim/New York 1977.

<sup>115</sup> Selbst ein Miniaturist aus dem Pariser »1520s Hours Workshop« (mit dem Holbein  
bekanntermaßen in engem Kontakt stand), der im Jahre 1532 die Dedikationsminiatur  
für die Franz I. von Frankreich gewidmete und von Antoine Macault besorgte Überset-  
zung der Antiquitates des Diodorus Siculus anfertigte, griff auf dieselben Kompositions-  
schemata zurück; vgl. COX-REARICK 1996, S. 11, Abb. 17.

<sup>116</sup> In dieser Deutlichkeit erinnert die Plazierung von Sir John geradezu an spätantike oder  
mittelalterliche Darstellungen des Herrschers mit einem Mitherrscher; man denke etwa  
an die Mehrfachdarstellungen der kaiserlichen Loge auf der Basis des im Jahre 390  
errichteten Theodosius-Obeliskens auf dem Hippodrom in Istanbul; vgl. Linda SAFRAN,  
Points of view: The Theodosian Obelisk base in context; in: Greek, Roman and Byzan-  
tine studies 34 (1993), S. 409–435, Tafeln 6–9.

<sup>117</sup> Eine wohlbestückte Schaukredenz findet sich beispielhaft auf Jean Bourdichons (um  
1475–1521) Miniaturdarstellung eines reichen Mannes, möglicherweise eine Art allego-

rische Darstellung des Reichtums, in der Zeichnungssammlung der École des Beaux-Arts  
in Paris; vgl. AK THE RENAISSANCE IN FRANCE. DRAWINGS FROM THE ÉCOLE DES BEAUX-  
ARTS, PARIS, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Cambridge, Mass., Fogg  
Art Museum, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994–95, S. 24, Kat. Nr. 9.

<sup>118</sup> Vgl. etwa den rechten Flügel des um 1515–20 entstandenen, namengebenden Tripty-  
chons des »Meisters der von Grootteschen Anbetung« mit der Königin von Saba vor  
Salomo; vgl. FRIEDLÄNDER/PAUWELS 1974, S. 70, Kat. Nr. 27, Tafel 36; AK GOLD, WEIHR-  
RAUCH UND MYRRHE 2001/02, Abb. auf S. 27. Hier wie in späteren Darstellungen kann sie  
als Hinweis auf gute Herrschaft dank eines wohlgeordneten Staates hinweisen bzw. als  
Mahnung an den Regierenden dienen, seine beschränkte Zeit zu nutzen; vgl. Hans KÖR-  
NER, Die Uhr in der Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts; in: Alte Uhren: Zeitmeß-  
geräte, wissenschaftliche Instrumente und Automaten 2, Nr. 2 (1979), S. 135–137, bzw.  
Ausst. Kat. ERDENGÖTTER. FÜRST UND HOFSTAAT IN DER FRÜHEN NEUZEIT IM SPIEGEL  
VON MARBURGER BIBLIOTHEKS- UND ARCHIVBESTÄNDEN, Marburg, Universitätsbiblio-  
thek, 1997, S. 4, 20, Kat. Nr. 15, Abb. 1 (Titelkupfer aus Antonio de Guevara, Der Fürsten  
und Potentaten Sterbekunst..., München 1599).

<sup>119</sup> So etwa in den entsprechenden »Virgo inter Virgines«-Darstellungen von 1489 bzw. von  
1509 vom Meister der Lucia-Legende in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique  
in Brüssel bzw. von Gerard David im Musée des Beaux-Arts in Rouen; vgl. AINSWORTH  
1998, S. 77, Abb. 80, bzw. S. 74f, Abb. 79.

<sup>120</sup> Vgl. etwa die Kölnischen Beispiele vom Älteren Meister der Heiligen Sippe bzw. vom Jün-  
geren Meister der Heiligen Sippe im Wallraf-Richartz-Museum, vgl. Frank Günter  
ZEHNDER, Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, 11),  
Köln 1990, S. 21–24, Kat. Nr. WRM 59, Abb. 1f, S. 292–302, Kat. Nr. WRM 165, Abb. 199.  
Bereits VON EINEM 1954/56, S. 112, hatte neben dem Vorbild von Mantegnas Fresko in der  
»Camera degli Sposi« bei der Gestaltung der Frauengruppe rechts vorn »...an ein Thema  
der Sakralkunst, an das Bildschema der heiligen Sippe« gedacht. Louis L. MARTZ,  
Thomas More. The search for the inner man, New Haven/London 1990, S. 8, vertrat gar die  
Auffassung, das Gemälde »...presents the group as a devotional service is about to  
begin«.

<sup>121</sup> So finden sich Betpult, Bücher und Blumenvase beispielsweise auf der zweiteiligen Ver-  
kündigungsdarstellung Gerard Davids aus dem 1506 entstandenen Polyptychon für die  
Klosterkirche im ligurischen Cervara, die sich heute im Metropolitan Museum of Art in  
New York befindet; vgl. AINSWORTH 1998, S. 180f, Abb. 174f. Ein Kerzenständer begegnet  
etwa auf Jan de Beers um 1520 entstandener Verkündigung im Museo Thyssen-Borne-  
misza in Madrid, vgl. FRIEDLÄNDER/PAUWELS 1974, S. 69, Kat. Nr. 25, Tafel 21. Gieß- und  
Waschutensilien schließlich gehören seit dem Genter Altar (vgl. FRIEDLÄNDER 1967,  
Tafel 15) zum festen Inventar zahlreicher Verkündigungsdarstellungen.

<sup>122</sup> So beispielsweise in Davids eigenhändiger Replik der Cervara-Verkündigung in der Ein-  
zeltafel im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt; vgl. AINSWORTH 1998, S. 192, Abb. 182.

<sup>123</sup> C. MÜLLER 1996, S. 106, vermutete, das Instrument sei an dieser Stelle an der Wand auf-  
gehängt zu denken; da es allerdings in den Gemäldekopien dort nicht auftaucht, scheint  
es sich hier eher um eine Skizze für das anschließend auf dem Büffet links plazierte  
Musikinstrument zu handeln.

<sup>124</sup> Eine weitere Korrektur, allerdings in schwarzer Tusche und deshalb vielleicht schon im  
Zuge der ersten Phase der Entstehung der Zeichnung ausgeführt, betrifft Mores Adop-  
tivtochter Margret Giggs; Gestikulierte sie zunächst mit beiden Händen in Richtung des  
unbewegten Sir John, so ist ihr nun ein geöffnetes Buch in die (an sich unveränderte)  
linke Hand gelegt, auf das der ausgestreckte Zeigefinger ihrer Rechten jetzt zu weisen  
scheint.

<sup>125</sup> Stellvertretend sei verwiesen auf den linken Flügel des um 1515–20 entstandenen  
namengebenden Triptychons des »Meisters der von Grootteschen Anbetung« mit der  
Darstellung König Davids und der drei Helden; vgl. FRIEDLÄNDER/PAUWELS 1974, S. 70,  
Kat. Nr. 27, Tafel 36; AK GOLD, WEIHRRAUCH UND MYRRHE 2001/02, Abb. auf S. 24, 31.

<sup>126</sup> So etwa SCHMID 1930a, S. 69f; DERS. 1945, S. 27; DERS. 1948, S. 305f; E. Treu in AK DIE  
MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 210f; KLEMM 1980, S. 50; REINHARDT 1982,  
S. 270.

<sup>127</sup> Bei VAN MANDER 1604, fol. 221r, begegnet erstmals die Mär von Holbeins jähzorniger  
und bössartiger Ehefrau, die ihren Gatten außer Landes getrieben habe; vgl. MIEDEMA  
1994–96, Bd. 1, S. 142f, DERS. 1996, Bd. 3, S. 114.

Im selben Sinne äußerten sich anschließend etwa HEGNER 1827, S. 110–112; WAAGEN  
1845, S. 277f; KUGLER 1854, S. 519; DERS. 1867, S. 548; HIS-HEUSLER 1866, S. 363; WOLT-  
MANN 1866, S. 343–348; DERS. 1874, S. 356f; WORNUM 1867, S. 160–162; DAVIES 1903,  
S. 134f; CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 345, und selbst noch HALL 1959, S. 7–9; BENESCH  
1966, S. 167–169; VON DER OSTEN 1973, S. 248f; LANGDON 1993, S. 17, 50, sowie WILSON  
1996, S. 149f, 259.

<sup>128</sup> Oscar GANS, Fritz HOLLWICH, Ein Fall von Blepharitis, Blepharochalase und Schielen aus  
dem Jahre 152(8?) (Die Augen der Frau Elisabeth Holbein-Bintzenstock); in: *Hautarzt* 17  
(1966), S. 320f.

<sup>129</sup> So jüngst etwa BUCK 1999, S. 76.

<sup>130</sup> SCHMALENBACH 1946, S. 11.

- <sup>131</sup> SCHMALENBACH 1946, S. 11.  
Vier Kinder einer vornehmen Familie mit einer Frau – eher wohl der Amme als der Mutter – auf einer Bank in einem Interieur zeigt eine Holbein zugeschriebene Zeichnung im British Museum in London, die wohl zu Beginn des zweiten englischen Aufenthalts des Künstlers entstanden sein dürfte; vgl. AK THE AGE OF DÜRER AND HOLBEIN 1988, S. 230f, Kat. Nr. 198. Auch hier griff Holbein auf Kompositionsschemata in der Art der thronenden Madonna mit Engeln oder der Caritas zurück, ohne jedoch den Grad an psychologischer Intensität und persönlicher Bezugnahme zu erreichen wie im Baseler »Familienbild«.
- <sup>132a</sup> Inv. Nr. 324; siehe auch S. 442f.
- <sup>132</sup> Siehe S. 162, 171–178, 456–458.
- <sup>133</sup> Siehe S. 443.
- <sup>134</sup> So erstmals von GANZ 1912, S. 239, beobachtet. Derartige Kapselbilder eigneten sich besonders gut für die Versendung an Freunde und Verehrer und nobilitierten durch die formale Analogie zur antiken oder Renaissance-Medaille den Dargestellten zusätzlich; vgl. auch DÜLBERG 1990, S. 41, 93–98.
- <sup>135</sup> Vgl. DÜLBERG 1990, S. 276.
- <sup>136</sup> Vgl. DÜLBERG 1990, S. 272f; WOLFSON 1992, S. 83–86, Kat. Nr. 26. Die lateinische Inschrift im Kapseldeckel lautet: »QVI CERNIS TANTVM NON, VIVA MELANTHONIS ORA, / HOLBINVS RARA DEXTERITATE DEDIT.« (Der du die Gesichtszüge Melanchthons erblickst, als wären sie beinahe lebendig: Holbein hat sie mit außergewöhnlicher Geschicklichkeit geschaffen). Sie stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von dem englischen Humanisten John Leland; vgl. FOISTER 2002, S. 132f, 143. Zu Lelands Beziehungen zu Holbein siehe auch S. 26, 33, Anm. 123.  
CHAMBERLAIN 1902, S. 68, sowie VAN DER BOOM 1948, S. 38, 40–42, hatten im Melanchthon gar das unmittelbare Gegenstück zum Baseler Erasmus »im Rund« sehen wollen.
- <sup>137</sup> Über die ursprüngliche Dekoration des verlorenen Kapseldeckels des Baseler Erasmus läßt sich nur spekulieren.  
GÖTZ 1932, S. 128, vermutete, die Deckelinnenseite sei mit der Darstellung des Terminus, der Devise des Erasmus, geschmückt gewesen. LANDOLT 1991, S. 153, Anm. 194, erwog die Möglichkeit, »... dass, ähnlich wie bei Holbeins... Kapselbild mit Philipp Melanchthon in Hannover... nur ein zwischen Ranken eingebetteter Wahlspruch den Deckel schmückte. Diese Variante gewinnt insofern an Wahrscheinlichkeit, als das 1557 entstandene, aus dem Museum Faesch in die Öffentliche Kunstsammlung (Inv. Nr. 41) gelangte Kapselbild des Hieronymus Froben ebenfalls eine Inschrift zwischen zwei Ranken auf dem Deckel zeigt. Das Rundbildnis des Erasmus, das sich 1557 noch im Besitz Frobens befand, war für Froben wahrscheinlich das Vorbild für sein eigenes Kapselbild. Es stimmt auch in den Massen mit jenem überein.« (ebenso E. Landolt in AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 179f, Kat. Nr. E 3, 262; zum Baseler Kapselbildnis des Hieronymus Froben von 1557 vgl. DÜLBERG 1990, S. 270, Kat. Nr. 264).
- <sup>138</sup> Vgl. auch die Interpretation bei GRONERT 1996, S. 115f: »Die Basler Fassung zeigt... ein deutlich breiteres unteres Lid [als die gleichfalls zu Anfang der 1530er Jahre entstandene Fassung in der Lehman Collection im Metropolitan Museum of Art in New York; JS], so daß ein Zusammenknäufen bzw. Schließen der Augen assoziiert wird, worin man ebenso ein Indiz für hohe Konzentration wie für das Alter des Gelehrten erkennen mag. Der Eindruck einer über das bloße Organ der Augen hinausgehenden, im Blick selbst liegenden Konzentration wird zudem über die ausgeprägten Augenhöhlen vermittelt: In der Form eines waagerechten Ovals, unterstützt durch das hervortretende Jochbein, bündeln sie den Blick auf der linken Gesichtseite, während die daran anschließenden feinen weißen Haare die Konzentration des Blickes geradezu vektorieell auszusenden scheinen... Holbein bringt... die Handlung der Reflexivität selbst zur Darstellung: Erasmus geht in der Tätigkeit des Denkens auf. Das Gesicht strahlt dabei nicht zuletzt vermittelt des fahlen Inkarnates – bei dem sich, trotz der Schattierungen der zahlreichen dunkleren Falten und Furchen, nicht mit Gewißheit sagen läßt, ob es sich um eine Beleuchtung durch eine außerbildliche Lichtquelle handelt – anschauliche Spiritualität aus... Holbeins Rundbildnis (bringt) per se einen »homo pro se« hervor...«.
- <sup>139</sup> Dies geht aus einem Schreiben des Bonifacius Amerbach an seinen Sohn Basilius vom 30. Dezember 1557 hervor (Basel, Öffentliche Bibliothek, Ms. G II 14, 205). Darin teilt Bonifacius mit, er habe das im Besitz von Froben befindliche Kapselbild (»in pixide«) für seinen Humanistenfreund Duaren kopieren lassen; vgl. Alfred HARTMANN, Basilea latina. Lateinische Texte zur Zeit- und Kulturgeschichte der Stadt Basel im 15. und 16. Jahrhundert, Basel 1931, S. 163, Anm. 17; DERS. 1957, S. 28. Beat Rudolf JENNY, Jakob Clausers unvollendetes Porträt des italienischen Refugianten Vincenzo Maggi (ca. 1488–1564) im Amerbach-Kabinett. Veranlaßt es eine Korrektur im Personenkommentar zum Opus epistolarum Erasmi? in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 91 (1991), S. 68, brachte als ausführenden Künstler für die Kopie Jakob Clauser in die Diskussion, der verschiedentlich für Amerbach auch als Kunstagent bei Ankäufen tätig wurde; vgl. auch AMERBACHKORRESPONDENZ 1995, Bd. 10.2, S. 569, Anm. 33, 36. Diese Kopie wiederum glaubte N. VAN DER BLOM, Habent sua fata tabellae. Over een

- kopie naar Holbein's »Erasmus im Rund«, 1557/58 in Basel vervaardigd, waarschijnlijk 1662 aan Constantijn Huygens geschonken, 1862 door Rotterdam verworven; in: Rotterdams Jaarboekje (1996), S. 212–214, in dem Rotterdamer Bildchen wiedererkennen zu können.
- <sup>140</sup> So erstmals Alfred SCHARF, A catalogue of pictures and drawings from the collection of Sir Thomas Merton, F.R.S., at Stubbings House, Maidenhead, London 1950, S. 62, in seiner Bearbeitung der Kopie des Frobens-Bildnisses in der Sammlung Sir Thomas Merton, Stubbings House, Maidenhead Thicket; ebenso GANZ 1950, S. 219, Kat. Nr. 54, Abb. 96; BRUNZ 1968, S. 150f; SALVINI/GROHN 1971, S. 99; BODAR 1989, S. 31; GRONERT 1996, S. 110.  
Landolt in AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 180, sowie LANDOLT 1991, S. 153, Anm. 194 (hier das nachfolgende Zitat), erwogen die Möglichkeit, daß das Bildnis erst im Jahre 1584 in das Amerbach-Kabinett kam, »... als Basilius Amerbach den Vertrag für die Übernahme der Offizin Froben durch die Bischofs wie auch denjenigen über die Auseinandersetzung innerhalb der Familie Frobens ausarbeitete.«  
REINHARDT 1977, S. 253f; DERS. 1979, S. 546f; DERS. 1981, S. 64f; DERS. 1982, S. 264, erwog die Möglichkeit, daß Hieronymus Froben das Rundbild in Vorbereitung des Holzschnitt-Porträts des Erasmus »im Rund« bei Holbein in Auftrag gegeben haben könnte, das erstmals in den 1533 bei Froben erschienen »Adagia« des Rotterdammers Verwendung fand (vgl. C. MÜLLER 1997, S. 170, 301f, Kat. Nr. 110).
- <sup>141</sup> Vgl. die den bibliographischen Angaben zum Gemälde angehängten Datierungsvorschläge, S. 442f.
- <sup>142</sup> SCHMID 1930a, S. 66f (hier das Zitat); DERS. 1945, S. 30.
- <sup>143</sup> GANZ 1936, S. 266, Anm. 13; DERS. 1950, S. 222.
- <sup>144</sup> Vgl. LUCIA FORNARI SCHIANCHI, LUISA VIOLA, Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana, Mailand 1998, S. 36, Kat. Nr. 158.  
Und wie Hans Reinhardt festgestellt hat, scheint das Baseler Rundbild auch »... schon 1531 in der Wittenberger Universitätsmatrikel bekannt« gewesen zu sein, denn es umgibt dort zusammen mit den Rundbildnissen Luthers, Melanchthons und Rudolf Agricolas das Wappen des Rektors des Jahres 1532, Ulrich Schilling von Cannstadt; vgl. Hans REINHARDT, Cranach und Holbein; in: Akten des Kolloquiums zur Baseler Cranach-Ausstellung 1974, Basel 1977, S. 30; DERS. 1979a, S. 545; DERS. 1981, S. 59. Vgl. auch Werner SCHADE, Cranachs Bildnisse von wittenbergischen, brandenburgischen und italienischen Humanisten; in: Dieter Koepplin, Tilman Falk, Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Basel 1974, Bd. 1, S. 258, Abb. 122, Bd. 2, S. 459, Kat. Nr. 306.
- <sup>145</sup> Siehe S. 167–190.
- <sup>146</sup> Siehe S. 23.
- <sup>147</sup> Vgl. SCHMID 1948, S. 311–316.
- <sup>148</sup> GAUTHIEZ 1907, S. 107, und TIETZE-CONRAT 1920, S. 13, wollten statt dessen im Baseler Rundbild eine »Wiederauflage« des Bildnisses in Parma von 1530 sehen.
- <sup>149</sup> STERLING 1998, S. 55–60, Kat. Nr. 11.  
GIESE 1935, S. 270, sah im Erasmus »im Rund« »...perhaps only a study for the »Grey-stoke« portrait now in the Metropolitan [Museum of Art, New York; JS]«.
- <sup>150</sup> Als formale Anregung für das Rundbild sah erstmals STEIN 1929, S. 208f, Lucas Cranachs d. Ä. Rundbild des 42jährigen Luther, heute gleichfalls im Kunstmuseum Basel (vgl. Max J. FRIEDLÄNDER, Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Stuttgart 1989, S. 108, Kat. Nr. 187; DÜLBERG 1990, S. 274, Kat. Nr. 270), das Holbein nachweislich gekannt haben muß, diente es ihm doch als Ausgangspunkt für sein um 1532 entworfenes Lutherbildnis im Holzschnitt (vgl. C. MÜLLER 1997, S. 171, 302, Kat. Nr. 111). Dieser Annahme schlossen sich auch BENESCH 1966, S. 169, und GRONERT 1996, S. 112–115, an. BODAR 1989, S. 31, schließlich vermutete, daß Holbein sich bei dem Baseler Rundbild vor allem von Quentin Massys' Bildnis-Medaille des Erasmus von 1519 habe inspirieren lassen.
- <sup>151</sup> STERLING 1998, S. 56, Abb. 11.1.
- <sup>152</sup> STERLING 1998, S. 58, Abb. 11.2.
- <sup>153</sup> Nußbaum (?), rund, 14 cm (Bildträger), 9,7 cm (Malfläche); vgl. AK SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN 2001/02, S. 471f, Kat. 287.
- <sup>154</sup> Holz, rund, 14,2 cm (Bildträger); vgl. DÜLBERG 1990, S. 276f, Kat. Nr. 276, Abb. 645f.
- <sup>155</sup> Zu den unmittelbaren Kopien des Erasmus »im Rund« siehe S. 443.
- <sup>156</sup> KLEMM 1980, S. 58.  
Demgegenüber hatten ROWLANDS 1985, S. 78, und BOERLIN 1991, S. 25, eine Ausführung des Baseler Rundbildes auf der Grundlage einer verlorenen Porträtzeichnung vermutet.
- <sup>157</sup> SCHMID 1924, S. 347; DERS. 1930a, S. 67 (hier das Zitat); DERS. 1948, S. 312; ebenso REINHARDT 1981, S. 65; DERS. 1982, S. 264; E. Landolt in AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 179.
- <sup>158</sup> Das Gemälde ist bereits gegen Ende der 1980er Jahre von P. Berkes, dem Gemälderestaurator des Baseler Kunstmuseums, infrarotreflektographisch untersucht worden. Die (unpublizierten) Ergebnisse wurden von AINSWORTH 1990, S. 177, Anm. 30, – allerdings nur beschreibend – mitgeteilt.

## Holbein als Tafelmaler in Basel: Ausblick und Fazit

Vermutlich im Frühling des Jahres 1532 machte sich Hans Holbein erneut auf den Weg nach England. Wiederum war er mit Empfehlungsschreiben des Erasmus ausgestattet, die Bonifacius Amerbach vermittelt hatte. »Er saß dann jedoch über einen Monat in Antwerpen und wäre länger geblieben, wenn er Dumme gefunden hätte. In England hat er die getäuscht, denen er empfohlen war.«<sup>1</sup> Erasmus' boshaft-mißmutige, an Amerbach adressierte Beschwerde verdeutlicht zweierlei: Zum einen scheint Holbein bereits in Antwerpen versucht zu haben, neue Auftraggeber zu finden.<sup>2</sup> Angesichts der großen Anzahl einheimischer Maler scheint ihm dies aber nicht gelungen zu sein, so daß er es vorzog, nach London weiterzureisen, wo er als Künstler bereits eingeführt war und wo sich vielleicht eine lukrative Tätigkeit als Maler am Hofe Heinrichs VIII. ergeben mochte. Zum anderen zeigt Erasmus' Beschwerde, daß unser Künstler mit feinem Gespür für die Opportunität seiner Kontakte in England zu Personen auf Distanz gegangen sein muß, die ihn zwar bei seinem ersten Aufenthalt gefördert hatten, mittlerweile aber aus dem Kreis der Mächtigen und Einflußreichen ausgeschieden waren. An erster Stelle wird man hierbei an Thomas More denken dürfen, der wohl auch der Adressat eines der von Erasmus verfaßten, neuerlichen Empfehlungsschreiben gewesen sein mag.<sup>3</sup> More trat von seinem Amt als Lordkanzler Heinrichs VIII. am 16. Mai 1532 zurück und machte dadurch seine Ablehnung der königlichen Ehe- wie Kirchenpolitik unübersehbar, ein in den Augen des Monarchen unverzeihlicher Fehler, den More im Jahre 1535 mit dem Gang zum Schafott büßen mußte. Da das früheste erhaltene Gemälde aus der Zeit von Holbeins zweitem englischen Aufenthalt bereits vom 26. Juli 1532 datiert – das Porträt des sogenannten »Hans von Antwerpen« in der Royal Collection auf Windsor Castle –,<sup>4</sup> wird der Künstler just um den Termin des spektakulären Amtsverzichts des Lordkanzlers in London angekommen sein.

Wie sich Holbein in diesen Monaten More gegenüber tatsächlich verhalten hat, ist nicht überliefert. Unübersehbar ist indes, daß es ihm – kaum erneut in England – bereits gelungen sein muß, mit dem neuen Favoriten Heinrichs VIII., Thomas Cromwell, in engeren Kontakt zu treten. Dessen allerdings nur in schlechtem Erhaltungszustand überliefertes Bildnis in der Frick Collection in New York (Abb. 275) entstand entweder noch 1532 oder aber spätestens im Folgejahr, da der Dargestellte in dem vor ihm auf dem Tisch liegenden Schreiben als »Master of the Jewell House« angesprochen wird.<sup>5</sup> Dieses Amt übte er, beginnend am 12. April 1532, für genau ein Jahr aus, und wurde dann mit der Leitung des Schatzamtes betraut. Parallel zu Cromwells Aufstieg vollzog sich auch Holbeins Karriere als Hofmaler Heinrichs VIII., wobei es dem Künstler gelang, den Sturz Cromwells im Jahre 1540 unbeschadet zu überstehen. Wie zuvor schon More wurde auch dessen Nachfolger als Lordkanzler ein Opfer der königlichen Heiratspolitik; er stürzte über die von ihm eingefädelt, aber gänzlich glücklose Eheschließung Heinrichs VIII. mit Anna von Kleve, deren Bildnis Holbein in Vorbereitung der Eheverhandlungen bekanntlich ausgeführt hatte (Abb. 12).<sup>6</sup> Holbeins ersten Kontakt zu Cromwell mag übrigens John Godsalve hergestellt haben, den der Künstler bereits im Jahre 1528 zusammen mit seinem Vater Thomas porträtiert hatte

(Tafel 70) und dessen Bildnis (Abb. 226) er nun erneut anfertigen sollte.<sup>7</sup> John Godsalve stand seit dem Jahr von Holbeins neuerlichem Erscheinen in London als Sekretär im Dienst Cromwells. Da zu seinen Pflichten unter anderem die Kontrolle des Zolls auf den Import ausländischer Seidenstoffe gehörte, könnte Godsalve die Bekanntschaft des Malers auch mit den wohlhabenden Kaufleuten am Londoner Stahlhof vermittelt haben. Sie sollten – zahlenmäßig – zu Holbeins wichtigsten Auftraggebern zu Anfang des zweiten Englandaufenthalts werden.

Doch daneben gelang es dem Maler, sich die Bildnisaufträge der französischen Sondergesandten zu sichern, die Franz I. in den Jahren 1533 bzw. 1534 an den englischen Hof schickte: Sowohl das lebensgroße Doppelporträt von Jean de Dinteville und Georges de Selve (Abb. 276), das ohne jegliches Vorbild in der europäischen Bildniskunst dasteht und in seiner inhaltlichen Ausdeutung die Forschung bis heute kontrovers beschäftigt,<sup>8</sup> als auch das monumentale Porträt des Charles de Solier, Sieur de Morette (Abb. 21),<sup>9</sup> das sich am Muster von Jean Fouquets bzw. Jean Clouets Bildnissen der französischen Könige Karl VII. und Franz I. orientiert,<sup>10</sup> muß in London für Aufsehen gesorgt haben. Diese prestigeträchtigen Aufträge dürften geholfen haben, den Weg zu jenem Ziel zu ebnen, das Holbein wohl schon bei seiner ersten Reise an den Hof Franz I. von Frankreich 1523/24 vor Augen gehabt haben wird: ein Hofamt. Spätestens im Jahre 1536 wurde Hans Holbein dann tatsächlich Hofmaler König Heinrichs VIII. von England.<sup>11</sup>



275 Hans Holbein d.J. (?), Thomas Cromwell, New York, Frick Collection



276 Hans Holbein d. J., Doppelbildnis der französischen Gesandten Jean de Dinteville und Georges de Selve, London, National Gallery

Mit den zu Beginn des zweiten englischen Aufenthalts entstehenden Bildnissen knüpfte Holbein vor allem an jene Werke an, die er zwischen 1526 und 1528 in London geschaffen hatte. Für die Gestaltung eines gänzlich privaten, ja intimen Porträts in der Art der zwischenzeitig in Basel geschaffenen Darstellung seiner Frau mit den beiden Kindern (Tafel 75) fehlte ebenso die Gelegenheit wie für die Ausführung monumentaler religiöser Gemälde in der Art der Orgelflügel (Abb. 243–244, Tafel 74).<sup>12</sup> Was bis dahin in Basel nur eine Aufgabe unter mehreren anderen gewesen war, sollte fortan Holbeins fast exklusiv betriebene Hauptaufgabe als Tafelmaler sein: das repräsentative Porträt. Das in der zweiten Jahreshälfte 1532 entstandene Berliner Bildnis des Stahlhof-

Kaufmanns Georg Gisze (Abb. 277)<sup>13</sup> bleibt ohne die Kenntnis des Kratzer-Porträt (Tafel 71) von 1528 unverständlich – allerdings wohl auch ohne den nochmaligen Eindruck niederländischer Bildnisse in der Art von Jan Gossaert und Bernard van Orley, denen Holbein auf der Durchreise in Antwerpen begegnet sein wird. Wie Kratzer ist auch Gisze hinter seinem schräg ins Bild gestellten Arbeitstisch dargestellt, auf dem sein »Handwerkszeug« ausgebreitet ist; Petschaft und Feder bei Gisze entsprechen in Form und Plazierung fast genau Spitzeisen und Schere bei Kratzer, selbst das mit Grau abgetönte Inkarnat findet sich in beiden Gemälden. Die reiche Ausstattung der holzverkleideten Raumecke, in der Gisze erscheint, entspricht nun nicht nur dem Kratzer-Porträt, son-



277 Hans Holbein d. J., Bildnis des Georg Gisze, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

den auch zeitgenössischen niederländischen Bildnissen, bei denen Briefe, Urkunden und Manuskripte ebenso wie weitere für den Dargestellten wichtige Utensilien auf Regalbrettern aufgetürmt bzw. hinter Wandleisten gesteckt erscheinen. Der üppigen Inszenierung des reichen Handelsmannes Gisze entspricht die feinmalerische Delikatesse der Ausführung, bei der insbesondere die gläserne Vase mit dem Nelken- und Rosmarinstrauß erneut die Erinnerung an niederländische Vorbilder heraufbeschwört.<sup>14</sup>

Neben der Opulenz und Detailfreude des Gisze-Porträts findet sich 1532 jedoch auch die nüchterne Kargheit des Bildnisses des Hermann (?) Wedigh (Abb. 278), heute im Metropolitan Museum of Art in New York.<sup>15</sup> Ob der hier Dargestellte sich die üppige Ausgestaltung seines Porträts nicht leisten konnte oder wollte, ist angesichts fehlender biographischer Informationen nicht zu entscheiden; die Bildgestaltung mit der tuchbedeckten Tischkante und dem darauf abgelegten Buch kann indes unmittelbar an ein Werk in der Art des Godsalve-Doppelbildnisses (Tafel 70) von 1528 anknüpfen. Beim New Yorker Bildnis taucht übrigens zum ersten Mal die fortan für Holbein-Bildnisse so kennzeichnende monochrome, meist türkisfarbige Hintergrundfolie auf, auf der zu beiden Seiten des Kopfes in goldenen Lettern das Entstehungsjahr und die Altersangabe des Dargestellten vermerkt ist.<sup>16</sup> Diese in ihrer Einfachheit an Embleme oder Wappen erinnernde Gestaltung<sup>17</sup> setzte sich im weiteren Verlauf von Holbeins englischer Porträttätigkeit allgemein durch.

So findet sich denn auch nur in den ersten Jahren nach 1532 eine Hintergrundgestaltung, die bereits in der Baseler Zeit wiederholt (und über das Bildnisfach hinausgehend) bei Holbein Verwendung gefunden hatte: die teils an einen Weinstock, teils an ein Feigengewächs erinnernde Ranke vor monochromem blaugrünen Farbfond. Im Anschluß an die Guildford-Porträts (Tafel 68–69) und das gleichfalls während des ersten

englischen Aufenthalts ausgeführte Bildnis der Anne Lovell mit Eichhörnchen und Star (Tafel 72) erscheint dieses Motiv auch bei dem 1533 entstandenen Bildnis des Derich Born und beim undatierten Porträt des William Reskimer, beide heute in der Royal Collection auf Windsor Castle.<sup>18</sup>

Sehen wir von den wenigen spektakulären ganzfigurigen bzw. fast lebensgroßen Porträts wie den »Gesandten« von 1533 (Abb. 276) und der Christina von Dänemark von 1538 (Abb. 11) bzw. dem 1534 entstandenen Morette (Abb. 21) ab, so handelt es sich bei der überwältigenden Mehrzahl der überlieferten Gemälde aus Holbeins zweiter englischen Zeit um wenig mehr als um Varianten eines ansonsten kaum mehr veränderten Bildnistyps. Die zu beobachtenden Variationen dürften dabei primär dem Geschmack bzw. Stand des jeweiligen Auftraggebers geschuldet sein. Vor allem aber zeigen diese Werke – diesmal einschließlich der ganzfigurigen Arbeiten – keine bemerkenswerten Schwankungen mehr, was ihre Stilsprache angeht: Bereits während seines ersten Englandaufenthalts hatte Hans Holbein zu seiner unverwechselbaren Gestaltungsweise gefunden. Diese beruhte letztlich auf der Synthese der von Andrea Solario angeregten feinmalerischen, emailhaft-buntenfarbenen wirkenden Gestaltung mit der etwas breiteren Malweise und der zurückgenommenen Farbigkeit der zeitgenössischen niederländischen Malerei.

»Stilpluralismus« begegnen wir im Holbein-Ceuvre – wenn überhaupt – in seinen Anfängen in der zweiten Hälfte der 1510er Jahre, was angesichts des jugendlichen Alters des Künstlers nicht überraschen wird. Es dürfte allerdings hinlänglich deutlich geworden sein, daß ein Gutteil der in die-



278 Hans Holbein d. J., Bildnis des Hermann (?) Wedigh, New York, Metropolitan Museum of Art

ser Zeit entstandenen Werke, die man traditionell mit Hans Holbein d.J. in Verbindung gebracht hat, in ihrer Zuschreibung zumindest unsicher sind. Was die 1520er Jahre anbetrifft, so hat die Feststellung, daß zusammen mit der Baseler Tafel der Venus mit dem Amorknaben (*Tafel 54*) eine Reihe weiterer Gemälde aus dem Kanon der scheinbar gesicherten Holbein-Werke auszuschneiden ist, die Vorstellung der stilistischen, aber auch der qualitativen Bandbreite des eigenhändigen Holbein-Ceuvres deutlich geklärt. Holbeins verbleibendes Baseler Werk als Tafelmaler erscheint angesichts dieser neuen Erkenntnisse homogener, auch in seiner Entwicklungsabfolge verständlicher. Hierzu trägt nicht zuletzt seine stärkere Einbettung in die zeitgenössische, teilweise aber auch ältere Kunstproduktion in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden bei. Holbein war ohne Frage ein international orientierter Künstler, der in hohem Maße an den Entwicklungen in benachbarten Kunstzentren Interesse zeigte. Wie für beinahe jeden Künstler des frühen 16. Jahrhunderts spielte dabei die italienische Kunst auch für Holbein eine dominante Rolle, war er doch bereits an seinem Geburtsort Augsburg in einer durch italienische Vorbilder und Anregungen intensiv geprägten künstlerischen Atmosphäre aufgewachsen. Doch reduziert man Holbein in unzulässiger Weise, fokussiert man bei Betrachtung insbesondere seines Baseler Werks zu früh und zu stark auf Italien: Italienische Kunst aus erster Hand lernte unser Maler offenbar erst über den Umweg Frankreich während seines dortigen Aufenthalts 1523/24 kennen. Nicht zuletzt diese Erkenntnis erlaubt nun auch, bisher in ihrer Datierung unsicheren Hauptwerken wie den Baseler »Passionsflügeln« (*Tafel 42–50*) oder den Freiburger »Oberried-Flügeln« (*Tafel 36–41*) innerhalb des Ceuvres einen eindeutigen Platz zuzuweisen. Es bedarf also weder der Annahme einer Überrestaurierung der Baseler Passionsszenen durch Nikolaus Grooth im 18. Jahrhundert noch einer teilweisen Ausführung der Freiburger Stifterfiguren durch den älteren Hans Holbein, um diese Gemälde als das zu erkennen, was sie sind: gut erhaltene und überaus charakteristische Arbeiten Hans Holbeins aus der Mitte der 1520er Jahre.

Der Nachweis der Rezeption von Werken Andrea Solarios und solchen der Künstler des Pariser »1520s Hours Workshop«, denen Holbein in Frankreich begegnet war, in den »Passions-« und den »Oberried-Flügeln« ist natürlich nur ein – wenn auch wesentliches – Argument für deren zeitliche Einordnung. Ebenso wichtig sind die ergänzenden gemäldetechnologischen Beobachtungen und, im Falle der »Passionsflügel«, die neu aufgefundenen archivalischen Informationen. Angesichts des großen Eindrucks, den Solarios Gemälde auf Holbein während seiner Frankreichreise gemacht haben müssen (löst dies doch einen unübersehbaren Wandel in der maltechnischen und koloristischen Gestaltung seiner Werke aus), erscheint es durchaus denkbar, daß es Hans Holbein nach seiner Rückkehr nach Basel 1524 verlockt hat, italienische Kunst auch an ihrem Entstehungsort zu studieren. Die bemerkenswerten Analogien seiner »Darmstädter Madonna« (*Tafel 61*) mit Antonio della Gaias Schutzmantelmadonna in Ascona (*Abb. 208*) könnten hierfür ebenso sprechen wie der Wortlaut des Entwurfs der Bestallungsurkunde vom 16. Oktober 1538, mit dem der Rat der Stadt Basel Holbein die dauerhafte Rückkehr aus London an den Oberrhein schmackhaft machen wollte.<sup>19</sup> Unter den Ländern und Orten, an denen der Rat dem Maler fortan gestatten wollte, seine Kunst feilzubieten, wird neben Frankreich, England und den Niederlanden ausdrücklich auch »Meylannd« genannt, was darauf hindeutet, daß Holbein in der Vergangenheit auch dort gewesen war. Wann dies indes gewesen sein könnte, bleibt ungewiß; sicherlich aber nicht vor der Mitte der 1520er Jahre.

Nimmt man das in den Baseler Jahren entstandene tafelmalerische Werk Hans Holbeins d.J., wie wir es in dieser Untersuchung vorgestellt haben, abschließend nochmals in den Blick, so ergibt sich das Bild eines außergewöhnlich produktiven Künstlers. Diese Charakterisierung betrifft sicherlich zum geringsten Teil die quantitative Seite seines Schaffens, dürfte durch die Folgen des Bildersturms doch nur ein Teil des ehemals Vorhandenen überliefert sein. Außergewöhnlich produktiv erscheint vor allem Holbeins Umgang mit der Bildtradition wie mit der zeitgenössischen Kunstproduktion, gleich in welcher Gattung und gleich welcher Herkunft.

Bei der Bewältigung neuer Bildaufgaben, seien sie von seinen Auftraggebern gestellt wie beim Gruppenporträt des More-Haushalts (*Abb. 5, 209*) oder aus eigenem Antrieb entwickelt wie beim Bildnis seiner eigenen Familie (*Tafel 75*), nutzte Holbein ebenso selektiv wie souverän bestehende ikonographische Bildformeln, um mit diesen auch ein Stück der ursprünglichen Aussage in seine neue, eigenständige Bilderfindung zu verpflanzen – der Begriff der »Säkularisierung«, wie er vor allem für die Kunst des 18. Jahrhunderts eingeführt ist, drängt sich auf.<sup>20</sup> Daneben begegnet indes auch des öfteren die formale Übernahme, die offenkundig ohne inhaltliche Befrachtung auskommt; so konnte der von Solarios Salome (*Tafel 52*) inspirierte Frauenkopf bei der »Lais Corinthiaca« (*Tafel 53*) ebenso Verwendung finden wie bei der »Darmstädter Madonna« (*Tafel 61, 62*). Mit schlafwandlerisch anmutender Sicherheit nutzte der Künstler die jeweilige Adaption, gelegentlich mit einer gehörigen Portion Ironie wie bei der Unterzeichnung des Ursus in der »Solothurner Madonna« (*Abb. 104*) oder dem auffälligen Blick der Kunigunde auf den Orgelflügel (*Tafel 74*) gewürzt.

Konnte Hans Holbein seine Kunst mühelos dem jeweils gewünschten Format anpassen – seine Bilderfindungen überzeugen im Kleinformat der Buchillustration ebenso wie im Monumentalmaß der Wandmalerei, selbst mittelformatige Werke wie die Solothurner oder Darmstädter Madonnenbilder wirken monumentaler als ihre tatsächlichen Abmessungen es erwarten lassen –, so bereitete es ihm auch keinerlei Schwierigkeiten, kleinformatige Vorlagen, etwa solche aus der Buchmalerei oder dem Holzschnitt, ins Große zu transformieren: Die Übernahmen von Motiven aus Werken der Werkstatt der »1520s Hours« in den »Oberried-Flügeln« sind hierfür beredete Beispiele.

Gerade Holbeins Kontakte mit den niederländischen und französischen Künstlern dieser Pariser Werkstatt können übrigens schlaglichtartig die Intensität des künstlerischen Austauschs im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts verdeutlichen: Holbein nutzte nicht nur Anregungen, die er aus Paris erhielt, in seinen eigenen Werken, sondern seine Arbeiten dienten ihrerseits wiederholt als Ausgangspunkt für die Produktion des »1520s Hours Workshop«. Dabei funktionierte diese Pariser Künstlergruppe, nicht zuletzt dank ihrer engen personellen Verbindungen nach Antwerpen, dem anderen großen nordalpinen Kunstzentrum, als Umschlagplatz unterschiedlichster Vorlagen und Vorstellungen, die von niederländischen und französischen, aber ebenso von deutschen und italienischen Künstlern herrührten. So konnten ursprünglich beispielsweise aus Deutschland oder Italien stammende Anregungen, mehrfach adaptiert und transformiert, schließlich wieder an ihrem Ausgangspunkt ankommen.<sup>21</sup> Im Austausch mit dieser wahrhaft internationalen Kunstszene gestaltete auch Hans Holbein d.J. im Verlauf der 1520er Jahre sein unverwechselbares Schaffen – und konnte daher auch spätestens seit der Mitte des Jahrzehnts mühelos unterschiedlichste Kundenkreise quer durch Europa für sich gewinnen.

- <sup>1</sup> Siehe S. 23.
- <sup>2</sup> Da sich Erasmus bereits über den Umstand von Holbeins einmonatigem Verweilen an der Schelde erregte, könnte dies darauf hindeuten, daß er ihm nicht nur Empfehlungsschreiben für englische Empfänger ausgestellt hatte, sondern ihn zugleich auch als Boten weiterer, Erasmus wichtiger Post eingesetzt hatte, die nun nur verspätet ihre Adressaten erreichte. Daß Holbein tatsächlich gelegentlich auch Post übermittelte, zeigt das Schreiben Rudolf Gwalthers an Heinrich Bullinger vom 12. September 1538; siehe S. 25.
- <sup>3</sup> Wichtige andere Förderer während Holbeins erstem Engländeraufenthalt wie Erzbischof William Warham oder Sir Henry Guildford starben im Verlauf des Jahres 1532: Warham verschied am 22. August, das genaue Todesdatum Guildfords ist nicht bekannt.
- <sup>4</sup> Vgl. ROWLANDS 1985, S. 81, 95f, 136f, Kat. Nr. 36.
- <sup>5</sup> Vgl. ROWLANDS 1985, S. 90, 137f, Kat. Nr. 40. Die Authentizität des Gemäldes in der Frick Collection ist nicht unumstritten. Pentimenti sprechen indes gegen seine Einschätzung als Kopie.
- <sup>6</sup> Siehe S. 25.
- <sup>7</sup> Siehe auch S. 291–294.
- <sup>8</sup> Vgl. etwa AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997/98; NORTH 2002.
- <sup>9</sup> Vgl. ROWLANDS 1985, S. 87, 114, 141f, Kat. Nr. 53; Harald MARX, Das Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Hans Holbein dem Jüngeren; in: ZAK 55 (1998), S. 263–280.
- <sup>10</sup> Zu Fouquet vgl. AK JEAN FOUQUET. PEINTRE ET ENLUMINEUR DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE. Sous la direction de François Avril, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003, S. 101–110, Kat. Nr. 4; zu Clouet vgl. AK FRANÇOIS IER PAR CLOUET, Katalog von Cécile Scaillièrez (Les dossiers du Musée du Louvre, 50), Paris, Musée du Louvre, 1996.
- <sup>11</sup> Siehe auch S. 23 sowie S. 32, Anm. 96.
- <sup>12</sup> Zu dem einzigen Gemälde mit religiöser Thematik, das sich aus Holbeins zweiter englischen Zeit erhalten hat, der allegorischen Darstellung von »Gesetz und Gnade« in der National Gallery of Scotland in Edinburgh, siehe S. 202f mit Abb. 150.
- <sup>13</sup> Vgl. ROWLANDS 1985, S. 82f, 137, Kat. Nr. 38.
- <sup>14</sup> Siehe S. 294.
- <sup>15</sup> Vgl. ROWLANDS 1985, S. 137, Kat. Nr. 37.
- <sup>16</sup> Das Auftauchen dieser so überaus charakteristischen Hintergrundgestaltung bei dem undatierten Bildnis des Sir Brian Tuke, heute in der National Gallery of Art in Washington (vgl. ROWLANDS 1985, S. 144f, Kat. Nr. 64), ist u. E. auch ein sicheres Indiz für die Entstehung dieses Gemäldes während Holbeins zweiten (und nicht bereits während des ersten) englischen Aufenthalts.
- <sup>17</sup> Nicht umsonst findet sie sich auch auf dem kleinen Gemälde mit dem »Terminus« im Cleveland Museum of Art; vgl. ROWLANDS 1985, S. 136, Kat. Nr. 35 sowie S. 190, Anm. 135.
- <sup>18</sup> Vgl. ROWLANDS 1985, S. 83, 139, Kat. Nr. 44 (Born), S. 137, Kat. Nr. 39 (Reskimer). Auf der Vorderkante der Steinbrüstung, auf die sich Born stützt, erscheint eine eingemeißelte Inschrift, deren Vergleich von Natur und Kunst an den Text des Amerbach-Bildnisses erinnert; siehe S. 141, Anm. 10. Das Reskimer-Porträt wiederum verbindet mit dem Londoner Damenbildnis mit den beiden Tieren übrigens auch die Darstellung der merkwürdig stützend emporgehaltenen Hand, bei der Dame die Linke, bei Reskimer die Rechte; siehe S. 300.
- <sup>19</sup> Siehe S. 25f.
- <sup>20</sup> Vgl. etwa Werner BUSCH, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, Hildesheim/New York 1977.
- <sup>21</sup> Das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt richtet zu diesem Themenkomplex vom 10.–12. Juni 2005 eine internationale Tagung aus: »Pariser Künstlerwerkstätten und der französische Hof als Drehscheibe des internationalen künstlerischen Austauschs im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts«. Die Beiträge sind zur Veröffentlichung – voraussichtlich im Jahre 2006 – vorgesehen.

## Exkurs 1:

### Die Madonna mit Kind von 1514 im Baseler Kunstmuseum

Die Ungewißheit um die künstlerischen Anfänge Hans Holbeins d. J. hat die kunsthistorische Forschung seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert nicht nur Zuflucht zu den scheinbaren Sicherheiten altehrwürdiger »Holbein-Mythen« nehmen lassen. Sie hat sie auch immer wieder dazu verleitet, in schönstem Wunschdenken auch äußerst fragwürdige »Evidenz« sogleich als Beweis für ihre jeweiligen Annahmen zu präsentieren. Selbst dann, wenn sich die eigentliche »Beweisführung« längst als irrig erwiesen hatte, wurden die daraus gezogenen Schlußfolgerungen häufig unkritisch beibehalten. Ein Paradebeispiel für das Arbeiten mit vorgefaßten Meinungen ist ein nur schlecht erhaltenes, inschriftlich ins Jahr 1514 datiertes, doch nicht signiertes Madonnenbild im Baseler Kunstmuseum (Abb. 279),<sup>1</sup> das zunächst als frühestes erhaltenes Werk Hans Holbeins d. J. betrachtet worden ist, und das nunmehr überwiegend als »Erstling« seines Bruders Ambrosius gilt. Dennoch gibt es auch heute noch Anhänger der traditionellen Attribution.

Hinter einer steinernen Brüstung, hinterfangen von einem Fenster, dessen seitliche Einfassungen ebenso wie der Sturz von Putten belebt wird, erscheint Maria mit dem Kind in Halbfigur vor hellblauem Grund. Maria sitzt leicht nach links gewandt und hat den nackten Christusknaben vor sich auf den Schoß gesetzt, um ihm die Brust zu geben, wie ihr teilweise geöffnetes Kleid anzeigt. Das muntere Kind hat sich indes von der Mutter abgewandt und blickt aufmerksam, als habe es just die Anwe-



279 Konstanzer (?) Meister im Umkreis des Matthäus Gutrecht d.J., Madonna mit Kind, Basel, Kunstmuseum

senheit des Betrachters bemerkt, neugierig zu diesem aus dem Bilde heraus. Die Beinchen tapsig übereinanderlegend und spielerisch die Zehen bewegend, greift es mit der Linken zum Arm der Mutter. Während diese mit ihrer linken Hand den Oberkörper ihres Sohnes stützt, hat sie ihre Rechte an dessen Kinn geführt, als wolle sie das Kind behutsam wieder zur Brust zurückführen, wobei sie mit geneigtem Kopf mütterlich zu ihm niederblickt. Maria trägt ein reich plissiertes Kleid aus dünnem, weißem Stoff, das an Kragen und Ärmeln mit goldener Zierstickerei versehen ist. Die Ärmel sind in der Mitte der Oberarme durch eine Zierborte eng umschlossen, darüber und darunter aber stark gebauscht; an den Unterarmen schließlich weiten sich die Ärmel zu stoffreichen Trichtern. Ein dunkelblauer Mantel fällt über den Schultern herab und liegt auf den Knien. Mariens lange, hellbraune und leicht gelockte Haare quellen unter einer mit dunklen Steinen und Perlen besetzten Bügelkrone hervor.

Die Maria und Kind hinterfangende Fensterrahmung ist aus hellem Marmor gearbeitet; die seitlichen Pilasterspiegel und -kapitellkörper sind demgegenüber wie der Architravbalken aus schwarzem Stein. Von diesem hebt sich eine nackte Puttenschar wirkungsvoll ab. Je zwei der kindlichen Engelsgestalten turnen in dem eigentlich flächenbezogen gedachten Grottesk-Dekor der Pilasterspiegel und halten gestielte Inschrifttäfelchen der Gottesmutter entgegen, die heute indes bis auf wenige, unleserliche Buchstabenreste leer sind.<sup>2</sup> Drei weitere Putten befestigen eine grüne Blattgirlande über der Madonna: Ein Putto sitzt in der Mitte des Fenstersturzes, je einer vor den beiden Pilasterkapitellen. Sechs weitere Putti bevölkern das obere Fenstergesims und hantieren mit den Passionswerkzeugen, die sie zugleich von ihrem luftigen Aufenthaltsort aus nach unten in Richtung Christuskind vorweisen.<sup>3</sup> Zu Seiten des Hauptes Mariens hängt an einem weißen Band je ein von einem Blattkranz gerahmter Wappenschild von der Girlande herab. Das heraldisch rechte zeigt ein goldenes Kreuz auf blauem Grund, das heraldisch linke auf rot-silber geteiltem Schild zwei gekreuzte Lilienszepter in gewechselter Farbe. Auf der Brüstung schließlich steht in Großbuchstaben die Maria verherrlichende Inschrift: »QVE VIRGO PEPERIT VIRGO Q[VE] PERMANET LACTAVIT PROPRIIS VBERIBVS QVE PORTANTEMQ[VE] GEREBAT VLNIS PRONA TRFMENTIBVS M D XIII.« (Sie, die als Jungfrau gebar und Jungfrau blieb, nährte Gott mit ihrer eignen Brust und trug ihn mit zitternden Armen über alle Fährnisse. 1514).<sup>4</sup>

Bei seiner Entdeckung gegen Ende des 19. Jahrhunderts schien die Einordnung des Madonnenbildes keinerlei Probleme zu bereiten, trug es doch das Monogramm »HH«. So wurde es als das früheste erhaltene Werk Hans Holbeins d. J. freudig begrüßt. Aber bereits »...bei der ersten, oberflächlichen Restauration« nach der Erwerbung des Bildes durch die Öffentliche Kunstsammlung im Jahre 1876 wurde das Monogramm als falsch erkannt und entfernt<sup>5</sup> – was der Betrachtung des Gemäldes als Holbein-Werk indes keinen Abbruch tat. Denn als Arthur B. Chamberlain im frühen 20. Jahrhundert auf dem unteren der beiden Inschrifttäfelchen links erneut ein Monogramm, diesmal das des älteren Holbein-Bruders Ambrosius, »entdeckte«, konnten zwar nur die wenigsten Holbein-Forscher seine Lesart nachvollziehen,<sup>6</sup> doch die Baseler Ma-





280 Werkstatt des Matthäus Gutrecht d.J., Heilige Katharina, Chorgewölbe der Pfarrkirche in Elgg

donna galt ihnen dennoch mehrheitlich als frühestes Gemälde des Ambrosius.<sup>7</sup>

Seitdem bei der Reinigung des Bildes die ursprünglichen, später aber übermalten Wappenmotive wieder freigelegt worden waren, bestand Einvernehmen über den Auftraggeber und den mutmaßlichen Entstehungsort des Madonnenbildes. Die Originalwappen ließen sich als die der Geschlechter von Botzheim und Ycher von Beringen identifizieren, das Madonnenbild daher mit dem kunstliebenden Konstanzer Kanoniker und Humanisten Johann von Botzheim (um 1480-1535) in Verbindung bringen, der u. a. auch mit Erasmus von Rotterdam in Kontakt gestanden hatte.<sup>8</sup> Botzheim also sollte – wahlweise – Hans oder Ambrosius Holbein mit der Ausführung seines Madonnenbildes beauftragt haben, als einer von diesen (oder auch beide gemeinsam) im Jahre 1514 auf ihrer Wanderung von Augsburg nach Basel durch Konstanz gezogen seien. An diese Annahme anknüpfend, wurde man bekanntlich auch bald bei der Suche nach weiteren Werken der Brüder fündig, die diese im darauffolgenden Jahr auf ihrem weiteren Weg nach Basel in Stein am Rhein geschaffen haben sollten.<sup>9</sup>

Auf die richtige Fährte bei der Suche nach dem tatsächlichen Schöpfer des Baseler Madonnenbildes ist erst kürzlich Bernd Konrad gestoßen.<sup>10</sup> Bei der Überprüfung der Zuschreibung mehrerer Wandbilder im Festsaal des St. Georgenklosters in Stein am Rhein an Ambrosius Holbein wies



281 Werkstatt des Matthäus Gutrecht d.J., Heilige Barbara, Chorgewölbe der Pfarrkirche in Elgg

Konrad auf die Ausmalung des Chorgewölbes der Pfarrkirche von Elgg bei Winterthur hin, die nachweislich in den Jahren zwischen 1512 und 1514 entstanden ist.<sup>11</sup> Unter den hier dargestellten Heiligenfiguren (Abb. 280–281) finden sich enge stilistische, aber auch kostümkundliche Parallelen zu den Ambrosius Holbein zugeschriebenen Frauenfiguren in Stein am Rhein (Abb. 45–46), vor allem aber zur Baseler Madonna von 1514. Die Übereinstimmungen betreffen die Bildung der voluminösen Figuren mit ihren großflächigen Gesichtern, die von einer gewölbten Stirn, großen Augen, leicht aufgeworfener Nasenspitze, kleinem Mund, kugeligem Kinn und am Hals von einem deutlichen Doppelkinnansatz charakterisiert werden. Eng verwandt sind auch die weit dekolletierten Gewänder aus reich plissiertem, weißem Stoff, der an den Ärmeln mehrfach gebauscht und durch Zierbänder wieder eng zusammengeführt wird, oder die von der Krone kaum gebändigte lockige Haarflut, die über die Schultern herabfällt. Wie Konrad zeigen konnte, dürften alle drei genannten Werke bzw. Werkkomplexe Arbeiten der Werkstatt des im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts in Konstanz tätigen Matthäus Gutrecht d.J. († 1533/34) gewesen sein; im Falle des Baseler Marienbildes sah Konrad einen nicht näher identifizierbaren Mitarbeiter Gutrechts an der Arbeit. Daß es sich bei diesem Mitarbeiter aber weder um Ambrosius noch um Hans Holbein d. J. gehandelt haben kann, das belegt der dokumentierte Entstehungszeitraum der Elgger Gewölbemalereien – vor 1514, gar

schon 1512, wird keiner der beiden Holbein-Brüder Augsburg verlassen haben.

Wird man also einerseits in der 1514 im Auftrag des Konstanzer Kanonikers Johann von Botzheim entstandenen Madonnentafel, die so wenig Ähnlichkeiten mit den späteren Werken der Holbein-Brüder aufweist, mit Konrad das Werk eines mutmaßlich in Konstanz ansässigen Künstlers aus dem Gutrecht-Kreis sehen können, kann man andererseits Konrads gleichzeitig vorgetragenem Vorschlag, in Stein am Rhein sei im Ver-

lauf des Jahres 1515 die ganze Holbein-Sippe – Vater und beide Söhne – tätig geworden, nicht folgen:<sup>12</sup> Die motivischen Vergleiche mit Werken des älteren und jüngeren Hans Holbein sind bei weitem zu allgemein, um überzeugen zu können.<sup>13</sup> Wann Ambrosius und Hans Holbein d. J. in Basel angekommen sind, ob sie gemeinsam gereist sind, welche Reiseroute sie von Augsburg an den Oberrhein eingeschlagen haben – zu diesen Fragen kann weder die Botzheim-Madonna von 1514 noch die Ausmalung des Georgenklosters in Stein am Rhein Auskunft geben.

<sup>1</sup> Siehe S. 73–76 und 425f.

<sup>2</sup> Allein auf dem Tafelchen links oben ist in Resten zu lesen »B[...] VBERA. QVE / .S[...]«.

<sup>3</sup> Von links nach rechts: Leiter und Essigschwamm, Rutenbündel und Geißel, Nägel und Hammer, Kreuz, Geißelsäule und Dornenkrone, Lanze und Palmzweig.

<sup>4</sup> Die letzte I-Ziffer ist zwar deutlich tiefer gesetzt als die übrige Datumsangabe, scheint aber mit dem Rest der Inschrift in einem Zuge geschrieben worden zu sein.

<sup>5</sup> BASEL 1894, S. 31f.

<sup>6</sup> CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 34. Noch GANZ 1950, S. 199, meinte, »...auf einem der von den Engeln gehaltenen Tafelchen... die Buchstaben RA-CA und ein Monogramm... entziffern zu können«. P.-H. Boerlin in AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 122, deutete die Buchstaben plausibel als Reste von Lobpreisungen Mariens.

<sup>7</sup> Siehe S. 425f die den bibliographischen Angaben angehängten Zuschreibungsvorschläge. Zur Unterstützung der jeweiligen Zuschreibung an Hans bzw. an Ambrosius Holbein wurden weitere, mit dem einen oder dem anderen Bruder in Verbindung gebrachte Arbeiten herangezogen, die aber in ihrer Zuschreibung ähnlich problematisch wie die Baseler Madonnentafel selbst sind. So wollte etwa GANZ 1937, S. 23, in einer im Baseler Kupferstichkabinett bewahrten Silberstiftzeichnung, Inv. Nr. 1662.204, die er als eigenhändiges Werk des jüngeren Hans betrachtete, sogar dessen »Studie« für das Baseler Madonnenbild von 1514 sehen. Inzwischen gilt diese Zeichnung allerdings als Werk Hans Holbeins d. Ä. (vgl. FALK 1979, S. 86, Kat. Nr. 185, der das Baseler Gemälde allerdings als Werk des Ambrosius betrachtete; er folgte hierin GROSSMANN 1951b, S. 111, der indes Zeichnung und Gemälde dem älteren der beiden Holbein-Brüder zugewiesen hatte). KOEGLER 1922, S. 160; DERS. 1924a, S. 327f (hier das Zitat); DERS. 1924b, S. 49–51, wiederum verglich das Christuskind des Baseler Gemäldes mit der Ambrosius zugeschriebenen Silberstiftzeichnung eines Kindes »mit ähnlich übermäßig entwickeltem Hinterkopf« im British Museum in London (vgl. ROWLANDS/BARTRUM 1993, S. 136, Kat. Nr. 297, Tafel 194).

<sup>8</sup> Zu Erasmus' Beschreibung der Kunstsammlung des Johann von Botzheim, in der die Baseler Madonnentafel allerdings nicht vorkommt, vgl. Erwin PANOFSKY, Erasmus and the visual arts; in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), S. 206.

Die ursprünglichen Wappen waren bis zu ihrer Freilegung durch zwei andere übermalt. NEMARGENDORFF 1897, S. 417, identifizierte diese als »Wappen von Kur-Trier und dem der Freiherren von Venningen (mit falscher Tinktur)«.

<sup>9</sup> Siehe S. 76f.

Allein WÜTHRICH 1969/72, S. 777, widersprach diesem allgemeinen Konsens, als er im Gefolge seiner Neuzuschreibung des Züricher »Holbein-Tisches« an Hans Herbst diesem auch das Baseler Madonnenbild zuweisen wollte. Doch wenn ihm in der Frage des Tischblatts die Forschung auch weitestgehend gefolgt ist, fand er mit Blick auf seine Einschätzung des Marienbildes keine Anhänger.

<sup>10</sup> KONRAD 1990, S. 257; DERS. 1992a, S. 77f, 84, 90, 92f, 99; DERS. 1992b, S. 83–85.

<sup>11</sup> Hans Martin GUBLER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. VII: Der Bezirk Winterthur, Südlicher Teil (Die Kunstdenkmäler der Schweiz)*, Basel 1986, S. 327–331.

<sup>12</sup> KONRAD 1992a, S. 92f, 98f.

<sup>13</sup> Man betrachte etwa den Vergleich zwischen einer Figur im Wandbild der Ausstattung von Romulus und Remus in der unteren Abtstube mit dem Hans Holbein d. Ä. zugeschriebenen Bildnis eines Mannes aus der Augsburger Patrizierfamilie Weiss von 1515 im Frankfurter Stadel, der die Mitarbeit des älteren Holbein in Stein am Rhein belegen soll; vgl. KONRAD 1992a, S. 93, Abb. 4f.

Die Zuweisung von Figuren an den jüngeren Holbein stützt sich allein auf den Vergleich mit der von Christian Müller erstmals Hans Holbein d. J. zugeschriebenen Nachzeichnung des Ecce-Homo-Kupferstichs nach Lucas van Leyden im Baseler Kabinett (vgl. C. MÜLLER 1989, S. 113f; DERS. 1996, S. 68, Kat. Nr. 94). Ausgerechnet Ambrosius' angeblicher Anteil im Georgenkloster bleibt, in Konrads eigenen Worten (S. 99) »merkwürdig schemenhaft«, nämlich nicht nachweisbar.

## Exkurs 2:

### Zwei Totenschädel in einer Nische und das Froben-Signet

Zwei Werke im Baseler »Holbein-Bestand« stehen für sich – die Tafel mit zwei Totenschädeln in einer Nische (*Tafel 4*) und das auf feiner Leinwand gemalte Signet des Verlegers Froben (*Abb. 282*). Beide Bilder haben nur wenige Vergleichsstücke im gesicherten Holbein-Ceuvre. Sie lassen sich zwar schon im späten 16. bzw. im frühen 17. Jahrhundert im Amerbach-Kabinett nachweisen,<sup>1</sup> doch stammen die ersten konkreten Zuschreibungen an einen bestimmten Künstler aus noch späterer Zeit: So werden die Totenschädel erstmals nach 1651 von Remigius Faesch als Werk des Ambrosius Holbein bezeichnet,<sup>2</sup> während Johannes Frobens Druckerzeichen überhaupt erst im Jahre 1876 von Alfred Woltmann auf Ambrosius getauft worden ist.<sup>3</sup> Doch die jeweilige Zuschreibung ist bis heute umstritten,<sup>4</sup> wenn die Stücke nicht insgesamt von der Forschung mit Stillschweigen übergegangen werden.

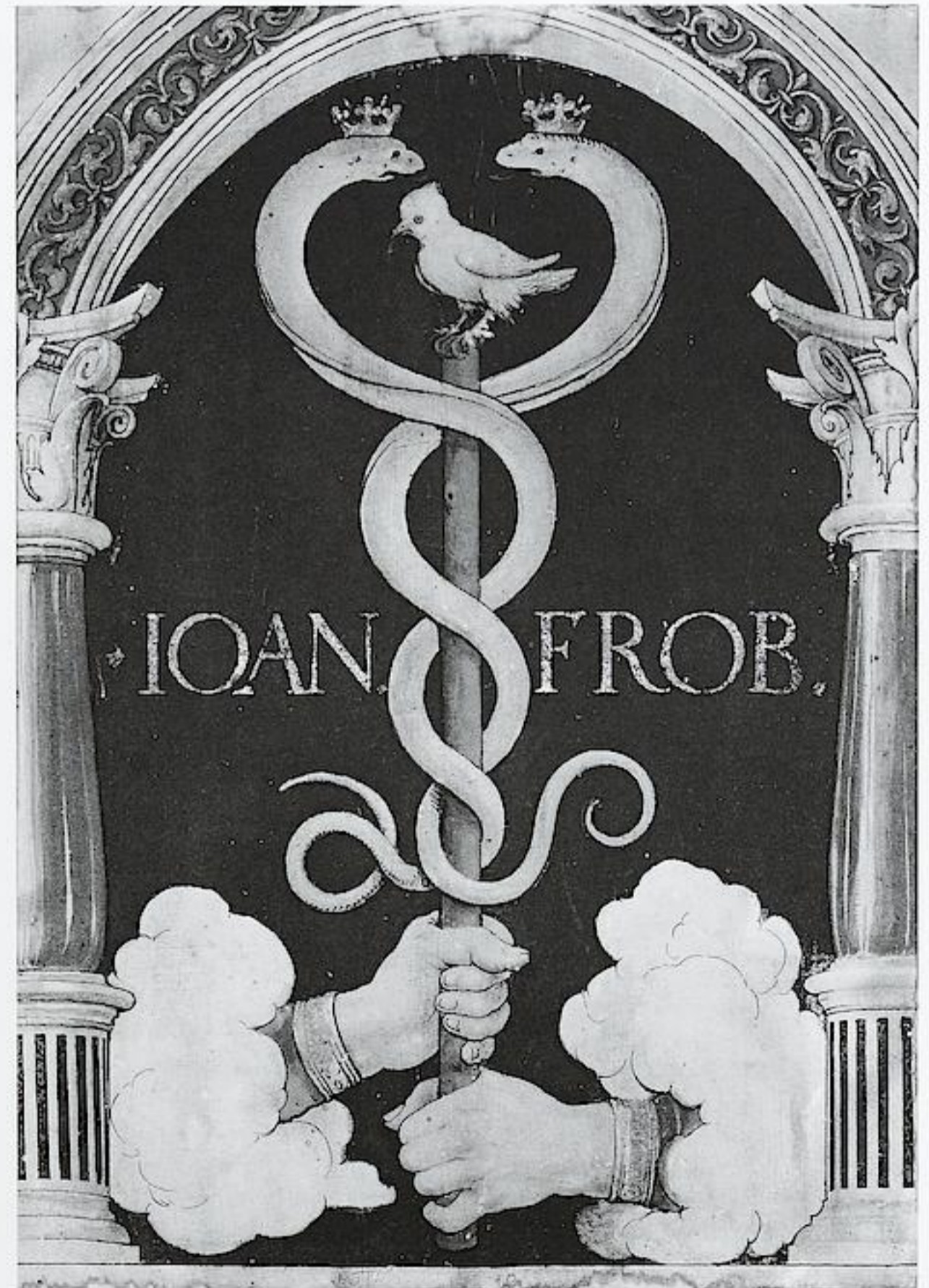
Schon im 19. Jahrhundert vermutete man, daß die Tafel mit den Totenschädeln (*Tafel 4*) ursprünglich zu einem größeren Ensemble gehört habe; so wollte Woltmann sie mit den beiden Ambrosius Holbein zugeschriebenen Knabenbildnissen (*Tafel 2–3*) zu einem Bildnisdiptychon rekonstruieren.<sup>5</sup> Doch aus formalen wie stilistischen Gründen wurde die Zuschreibung an Ambrosius und die Verbindung mit den Knabenbildnissen wiederholt in Frage gestellt.<sup>6</sup> An einer ursprünglich geplanten Verbindung des Bildes mit PorträtDarstellungen wurde indes auch weiterhin festgehalten. So wollte Anna Maria Cetto, die nun allerdings für Hans Holbein d. J. als Urheber plädierte, in dem Täfelchen die Außenseite des Flügels eines Hausaltärs sehen. Dieses habe – in niederländischer Tradition – auf den Außenseiten das *Memento mori*-Motiv der Totenschädel und das Wappen der Auftraggeber, auf den Flügelinnenseiten die Stifterporträts und auf dem Mittelbild ein religiöses Motiv gezeigt.<sup>7</sup> Da das Baseler Gemälde auf der Rückseite »geschliffen ist und einige Präparierungsspuren aufweist« (tatsächlich ist das Bild wie zahlreiche andere Baseler Bilder des »Holbein-Bestands« rückseitig grundiert, ohne daß daraus eine geplante Bemalung sicher abgeleitet werden kann), vermutete Cetto, das hypothetische Triptychon sei wegen der heraufziehenden Reformation nie ausgeführt worden und die Totenschädel daher als Einzelbild zurückgeblieben. Angelika Dülberg schließlich variierte Cettos Vorschlag dahingehend, daß sie in den »Totenschädeln« den Schieberdeckel eines ansonsten verlorenen Bildnisses vermutete.<sup>8</sup>

Nachdem Paul Ganz erstmals uneingeschränkt für den jüngeren Hans plädiert hatte, hat sich auch die jüngere Forschung überwiegend, wenn auch nicht ausschließlich für diesen ausgesprochen.<sup>9</sup> Hans Reinhardt und jüngst Christian Müller haben diese Zuschreibung mit handschriftlich-technischen, aber auch gestalterischen Beobachtungen zu untermauern versucht. So wies Reinhardt darauf hin:

»Wie die anderen Meister, die auf farbig getöntes Papier zeichneten, verwendet auch Holbein (bei den frühen Hell-Dunkel-Zeichnungen; JS) zur Modellierung in Weiß feine Schraffen. Die Schattenpartien dagegen behandelt er wie der Vater mit schwarzer Lavierung. Es ist aber interessant zu beobachten, daß er von 1520 ab die Schraffierung aufgibt und auch die Weißhöhungen mit dem Pinsel aufträgt. Die Zeichnung der Heiligen Familie und die Totenköpfe der Baseler Kunstsammlung sind Beispiele des sich vorbereitenden Übergangs.«<sup>10</sup>

Müller betonte daneben die »skulpturenhafte Dimension«, die die »Totenschädel« mit dem gleichfalls um 1520 datierten Diptychon mit Christus im Elend und Maria als Schmerzensmutter (*Tafel 25–26*) teilten, und erörterte den möglichen Bildsinn:

»...der Blick von links nach rechts (hebt hier) die perspektivischen Verzerrungen besonders des rechten Schädels und der Fensternische auf. Das Fensterkreuz erscheint dann genau zwischen den Schädeln und als direkte Fortsetzung des nach vorne ragenden Knochens... Das Fenster könnte hier gedeutet werden als Grenzbereich des Übergangs zwischen Leben und Tod, die Kreuzform als ein religiöses Zeichen der Erlösung der Seele, die durch den Kreuzestod Christi zu Gott gelangt... Die rechteckige Form des Fensters könnte ein Hinweis auf die »heidnische« bzw. weltliche Form der Grabnische, die rundbogige »romanische« Fensteröffnung ein Hinweis auf das himmlische Jerusalem sein... Das Sujet läßt den Vergleich des Bildes mit dem Fenster anklingen, den schon Alberti als Erklärungsmodell für perspektivisch gestaltete Bilder anführte. Damit verbunden ist die Relation von Innen und Außen, die hier umgekehrt erscheint: Das Fenster ist vergittert, verschlossen. Das Bild öffnet sich nach »innen«, zum



282 Hans Holbein d. J. (?), Druckerzeichen des Johannes Froben, Basel, Kunstmuseum

Betrachter hin, so wie der Knochen ihm, über die Kante der Laibung hinaus, entgegenragt. Der rechte Schädel wird als geschlossener Körper gezeigt, der linke mit all seinen dunklen Öffnungen, bis hin zu den Zahn-lücken, in die der Betrachter schauen kann. Es wird also eine Mehrsichtigkeit geschaffen durch die Verdoppelung eines Objektes im Bild. Und schließlich sind Schädel und Knochen, aus denen das Leben gewichen ist, die von Fleisch und Farbe »befreit« sind, Skulpturen par excellence. Die Strukturen der beschriebenen Werke Holbeins [Totenschädel und Diptychon mit Christus im Elend und Schmerzensmutter; JS] kann als ein Spiel mit den Gattungen Malerei und Bildhauerei aufgefaßt werden, das den Betrachter aktiviert und einen Erkenntnisprozeß in Gang setzt. Skulpturen besitzen eine größere Präsenz als Gemälde und erscheinen zugleich ästhetisch differenzierter als diese. Wenn Holbein die Grenzen zwischen Malerei und Skulptur in der beschriebenen Weise über-spielte, bedeutet dies also, daß mit dem skulptural vergegenwärtigten und sich farblich zurücknehmenden Bild eine »höhere« Realität erfahrbar gemacht werden sollte.<sup>11</sup>

Müllers Beobachtungen und die darauf abgeleiteten Überlegungen liefern zweifellos die stärksten Argumente für eine Zuschreibung des Baseler Tafelbildes mit den beiden Totenschädeln an Hans Holbein d. J. Dennoch bleibt ein Rest an Unsicherheit, der – wie bei »H. Holbeins ersten arbeiten« – vor allem dem Fehlen jeden direkten Vergleichsmaterials geschuldet ist.

Ähnlich ist die Situation auch bei dem auf Leinwand ausgeführten Druckerzeichen des Johann Froben (Abb. 282).<sup>12</sup> Bei seiner ersten kunsthistorischen Einordnung durch Woltmann noch Ambrosius Holbein zugeschrieben, gilt das Froben-Signet der Mehrzahl der Autoren, die sich seither überhaupt mit ihm beschäftigt haben, als Werk des jüngeren Hans.<sup>13</sup> Da die Darstellung des Leinwandbildes mit der Variante jener Drucker-marke übereinstimmt, die Johann Froben erstmals 1523 verwendete, dürfte auch das Gemälde um diese Zeit entstanden sein. Verschiedentlich ist es als Entwurf für das Signet angesprochen worden,<sup>14</sup> gelegentlich auch als Vorlage für ein Glasfenster<sup>15</sup> oder allgemein als Dekoration für Frobens Arbeitsräume.<sup>16</sup>

<sup>1</sup> Die Totenschädel werden erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Ein klein hültzin täfelin doruf Zwei todenkopf mit gefelchten farben«; vgl. LANDOLT 1991, S. 146, Anm. 42.

Das Froben-Signet befand sich bis Juni 1585 im Besitz der Baseler Drucker- und Verlegerfamilie Froben. Im Jahre 1585 wurde es von Aurelius Erasmus Froben (1539–87), Enkel des Johann Froben, für ein Darlehen in Höhe von 2 Franken an Basilius Amerbach verpfändet. Als Pfandbesitz wurde es in dessen Inventar von 1585/87 nicht aufgenommen; erst Basilius' Neffe Johann Ludwig Iselin (1559–1612) übernahm es endgültig für das Amerbach-Kabinett. Erstmals Erwähnung fand das Bild indes erst in dem 1614 angelegten Nachlaßinventar Iselins: »In dem anderen Kasten, oben ein grosse Schub-laden, daruf ein frobenisch Wappen, Vnd andere sachen.«; vgl. LANDOLT 1991, S. 302, Anm. 21.

<sup>2</sup> FESCH 1628ff, pag. 35r, führte die Totenschädel als Werk des Ambrosius Holbein auf, nachdem er das Bild im Jahre 1651 bei einem Besuch des Amerbach-Kabinetts gesehen hatte: »Manum Ambrosii vidimus in d. Musæo [Amerbach-Kabinett; JS], in tabella qua duo capita sceleta expressit ad cancelleos ferreos, mira industria.«

PATIN 1676, o. S., Kat. Nr. 15, und hieran anschließend auch VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71; VERTUE/WALPOLE 1786, S. 19; WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 75, sahen in den Totenschädeln erstmals ein Werk Hans Holbeins d. J. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts galten sie gar als Arbeit des Niklaus Manuel Deutsch (um 1484–1530); vgl. BECK 1775, S. 5, Kat. Nr. 43.

<sup>3</sup> WOLTMANN 1876, S. 93, Kat. Nr. 12.

<sup>4</sup> Siehe S. 425 und 445 die den bibliographischen Angaben angehängten Zuschreibungs- und Datierungsvorschläge.

<sup>5</sup> WOLTMANN 1866, S. 189; DERS. 1868, S. 441; DERS. 1874, S. 134; DERS. 1876, S. 92, Kat. Nr. 4; ebenso WORNUM 1867, S. 28, 77; WESSLEY 1877, S. 66; WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 461; BASEL 1894, S. 35f; HIS 1908b, S. 72; GLASER 1912, S. 472; CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 60; WAETZOLDT 1938, S. 61, sowie GANZ 1950, S. 211, Kat. Nr. 29, und SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 353f, die die Totenschädel allerdings Hans Holbein d. J. bzw. seiner Werkstatt zuschreiben wollten.

Bereits WAAGEN 1845, S. 282, hatte in den »Totenköpfen« den Teil eines Altarbildes sehen wollen.

<sup>6</sup> So stellte HES 1911, S. 123f, die Zuschreibung der Totenschädel, die ihn »stilistisch gar nicht an Ambrosius« gemahnten, an Ambrosius in Frage. Auch SCHMID 1930a, S. 33, war

sich der traditionellen Ambrosius-Zuschreibung nicht sicher: »Schon im 17. Jahrhundert dem Ambrosius zugeschrieben, vielleicht dennoch von dem Bruder Hans Holbein d. J. Die prachtvolle Modellierung ist fast zu energisch für Ambrosius.«

<sup>7</sup> Anna Maria CETTO, Die Baseler Holbein-Tafel mit den zwei Schädeln; in: ZAK 18 (1958), S. 182–186. Grundsätzlich zustimmend auch Kathleen COHEN, Metamorphosis of a death symbol. The Transi Tomb in the late Middle Ages and the Renaissance, Berkeley u.a. O. 1973, S. 86, Anm. 9; ROWLANDS 1985, S. 229, Kat. Nr. R. 9; BOERLIN 1991, S. 17, 20, Kat. Nr. 29; C. MÜLLER 1998a, S. 83, 87f.

<sup>8</sup> DÜLBERG 1990, S. 298, Kat. Nr. 345.

<sup>9</sup> GANZ 1950, S. 196f, Kat. Nr. 167.

<sup>10</sup> REINHARDT 1978, S. 212.

<sup>11</sup> C. MÜLLER 1998a, S. 83, 87f; DERS. 2001, S. 17, 28f.

<sup>12</sup> GANZ 1950, S. 246, Kat. Nr. 155, erläuterte erstmals die Ikonographie des Druckerzeichens näher: »Der Komposition liegt der Vers 16 des 10. Kapitels des Evangeliums Matthäi zugrunde: »Siehe, ich sende euch wie Schafe unter die Wölfe, darum seid klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben«, verbunden mit dem antiken Symbol des Handels, dem Merkurstab.«

Wie DAVITT ASMUS 1990, Amor vincit omnia. Erasmus in Parma oder Europa in termini nostri; in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 34 (1990), S. 310, zeigen konnte, orientierte sich Froben bei der Gestaltung seines Signets offenbar an dem des berühmten Aldus Manutius in Venedig. Die Baseler Motivkombination wurde übrigens von Erasmus von Rotterdam unter den zahlreichen Devisen zu dem Adagium »festina lente« (Eile mit Weile) in der Adagia-Ausgabe von 1526 erwähnt; vgl. AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 180, 199f, Kat. Nr. F 18.

<sup>13</sup> Siehe S. 445 die den Literaturtiteln angefügten Angaben.

<sup>14</sup> Emil MAJOR, Baseler Horologienbücher mit Holzschnitten von Hans Holbein d. J.; in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4 (1911), S. 77, Anm. 1; Hugh William DAVIES, Devices of the early printers, 1457–1560. Their history and development with a chapter on portrait figures of printers, London 1935, S. 652.

<sup>15</sup> SCHMID 1948, S. 117, 152; AK ERASMUS EN ZIJN TIJD 1969, Bd. 1, o. S., Kat. Nr. 187. Bereits Emil MAJOR, Baseler Horologienbücher mit Holzschnitten von Hans Holbein d. J.; in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4 (1911), S. 77, Anm. 1, hatte eine Entstehung als Entwurf für Glasmalerei nicht ausschließen wollen.

<sup>16</sup> So GANZ 1937, S. 77, Kat. Nr. 462, und ROWLANDS 1985, S. 128, Kat. Nr. 12.

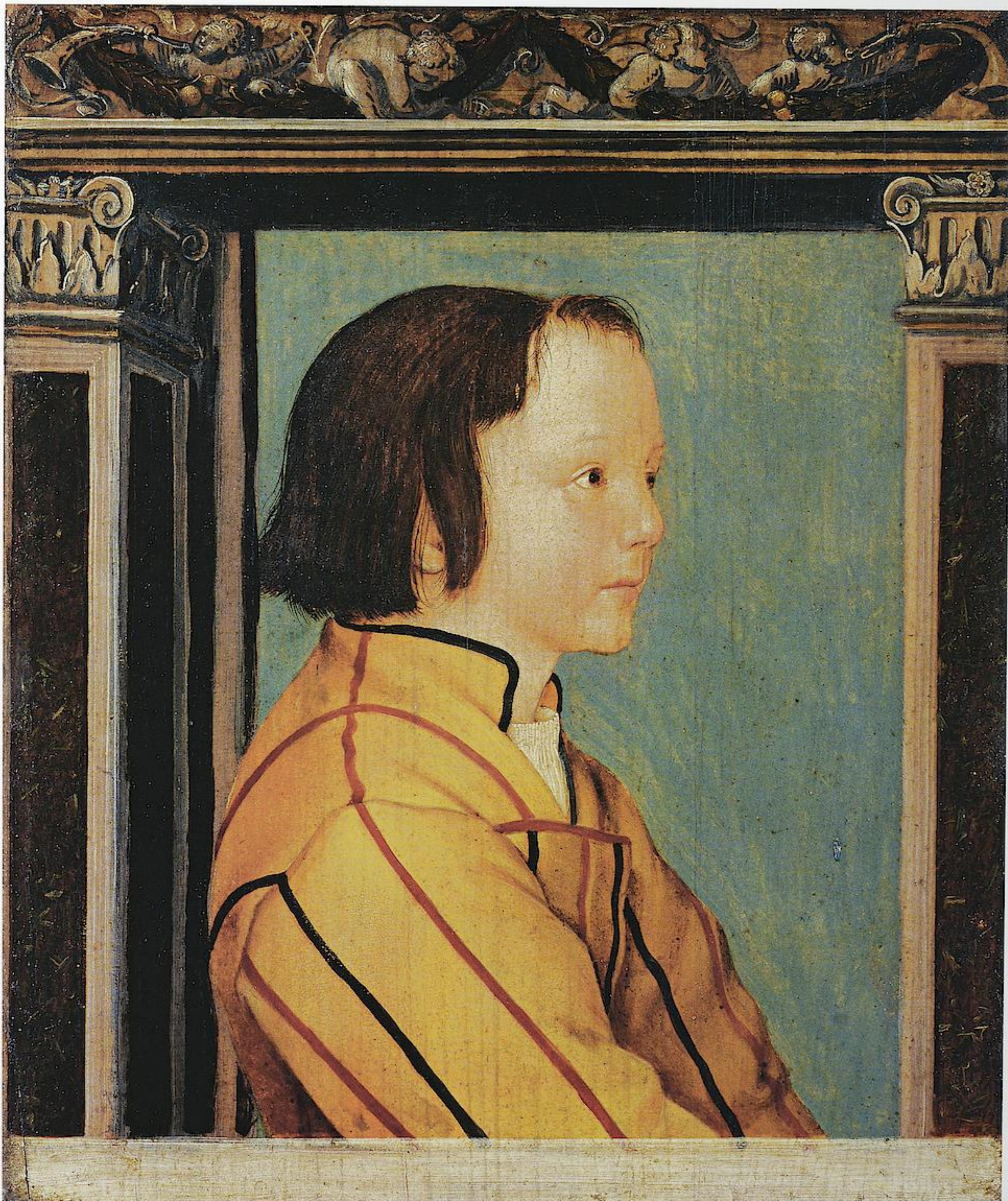
# Tafeln







1 Ambrosius Holbein, Christus als Fürbitter vor Gottvater, Basel, Kunstmuseum



2 Ambrosius Holbein, Bildnis eines dunkelhaarigen Knaben, Basel, Kunstmuseum





3 Ambrosius Holbein, Bildnis eines blonden Knaben, Basel, Kunstmuseum



4 Hans Holbein d.J. (?), Zwei Totenschädel in einer Fensternische, Basel, Kunstmuseum



5 Ambrosius Holbein, Bildnis eines blonden Knaben, Ausschnitt: Bogen, Basel, Kunstmuseum



6 Ambrosius Holbein, Bildnis eines dunkelhaarigen Knaben, Ausschnitt: Architrav, Basel, Kunstmuseum



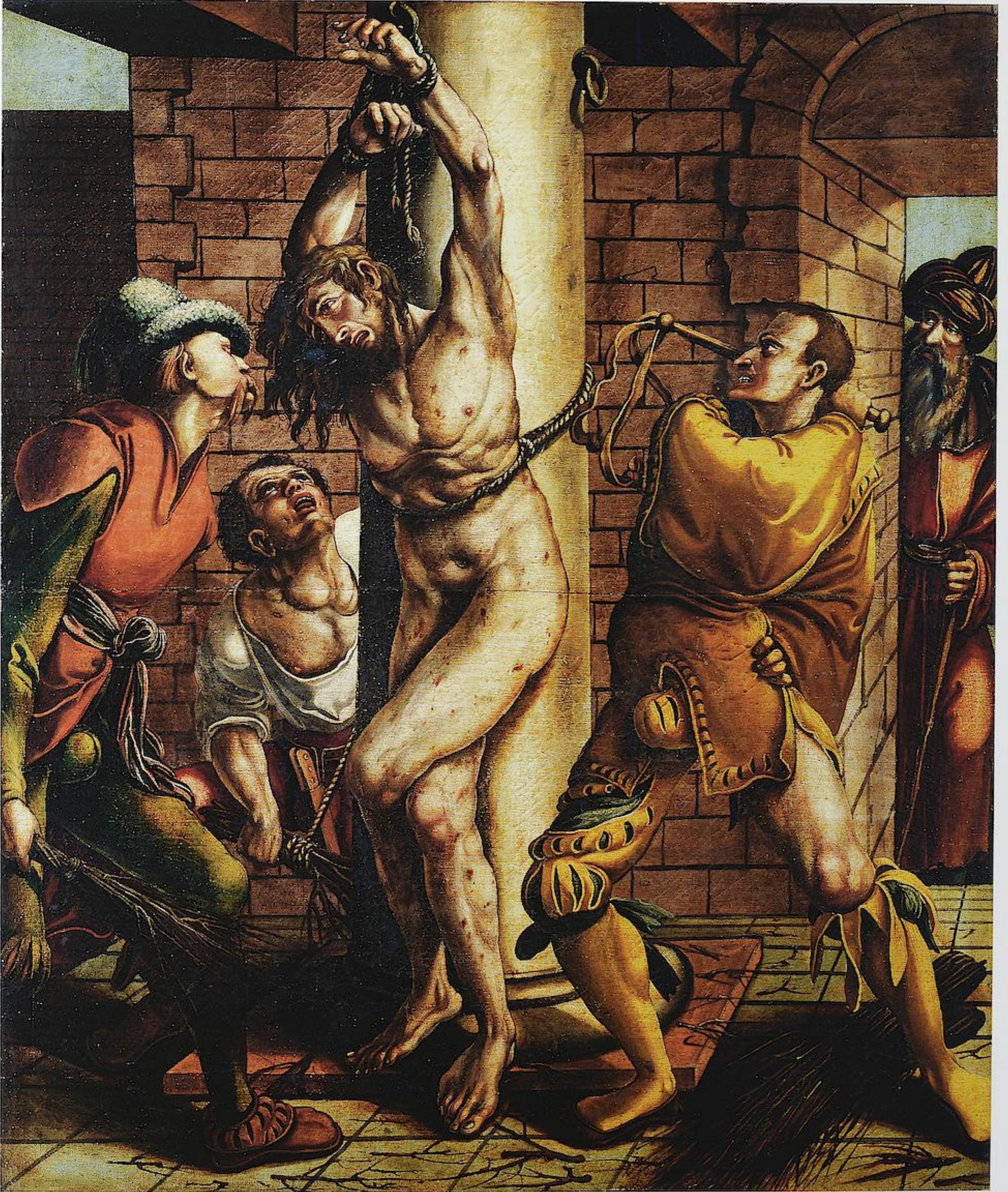
7 Unbekannter Baseler Meister, Abendmahl aus der »Leinwand-Passion«, Basel, Kunstmuseum  
8 Unbekannter Baseler Meister, Gebet am Ölberg aus der »Leinwand-Passion«, Basel, Kunstmuseum





9 Unbekannter Baseler Meister, Gefangennahme Christi aus der »Leinwand-Passion«, Basel, Kunstmuseum  
 10 Unbekannter Baseler Meister, Pilati Handwaschung aus der »Leinwand-Passion«, Basel, Kunstmuseum





11 Hans Holbein d.J. (?), Geißelung Christi aus der »Leinwand-Passion«, Basel, Kunstmuseum



12 Hans Herbst, »Holbein-Tisch«, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



13 Hans Herbst, Kreuztragung Christi, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



14 Werkstatt des Hans Herbst, Dornenkrönung Christi, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle





15 Hans Herbst, Bildnis eines jungen Mannes, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Wer Jemandt hie Der gern welt lernen Dütſch ſchriben und läſen  
 vß dem aller kürzisten grundt Den Jeman erdencken kan Do durch  
 ein jeder der vor nit ein büchſtaben kan Der mag kürzlich und bald  
 begriffen ein grundt do durch er mag von jm ſelbs lernen ſin ſchuld  
 uff ſchribē und läſen und wer es nit gelernen kan so ungeſchickt  
 were Den will ich vñ nit und vergeben gelert haben und ganz nit  
 von jm zū lon nemen er ſig wer er well burger oder hantwercks ge-  
 ſellen frouwen und juncfrouwen wer ſin bedarff der kün har in der  
 wirt drüwlich gelert vñ ein zimlichen lon. Aber die junge knabē  
 und meitlin noch den frouwaſten wie gewonheit iſt . 1 5 1 6 .



16 Ambrosius Holbein, Schulmeisterschild, Kinderschule, Basel, Kunstmuseum  
 17 Hans Holbein d.J. (?), Schulmeisterschild, Gesellenschule, Basel, Kunstmuseum

Wer jemand hie der gern welt lernen dütſch ſchriben und läſen vß dem aller  
 kürzisten grundt den Jeman Erdencken kan do durch ein jeder der vor nit ein  
 büchſtaben kan der mag kürzlich und bald begriffen ein grundt do durch er  
 mag von jm ſelber lernen ſin ſchuld uff ſchriben und läſen und wer es  
 nit gelernen kan so ungeſchickt were Den will ich vñ nit und ver-  
 geben gelert haben und ganz nit von jm zū lon nemen er ſig  
 wer er well burger Ouch handtwercks geſellen frouwen und ju-  
 nckfrouwen wer ſin bedarff Der kün har in der wirt drüwlich  
 gelert vñ ein zimlichen lon. Aber die jungen knaben und meit-  
 lin noch den frouwaſten wie gewonheit iſt . Anno . m cccc xvi





18 Hans Holbein d.J. (?), Sündenfall, Basel, Kunstmuseum



19 Hans Holbein d.J. (?), Brustbild einer gekrönten weiblichen Heiligen, Basel, Kunstmuseum



20 Hans Holbein d.J. (?), Brustbild eines männlichen Heiligen, Basel, Kunstmuseum



21 Hans Holbein d.J., Doppelbildnis, Bildnis des Jacob Meyer zum Hasen, Basel, Kunstmuseum



22 Hans Holbein d. J., Doppelbildnis, Bildnis der Dorothea Kannengießer, Basel, Kunstmuseum



23 Hans Holbein d. J., Bildnis des Benedikt von Hertenstein, New York, Metropolitan Museum of Art





PICTA LICET FACIES VI  
VAE NON CEDO SED INSTAR  
SVM DOMINI IVSTIS NO  
BILE LINEOLIS  
OCTO IS DUM PERAGIT  
PIETH, SIC GNAVITER IN ME  
ED QVOD NATVRAE EST,  
EXPRIMIT ARTIS OPVS.

BON. AMOR BACCHIVM.  
IO. HOLBEIN. DE PINGEBAT.  
A. M. D. XIX. PRID. EID. OCT. BR.

24 Hans Holbein d. J., Bildnis des Bonifacius Amerbach, Basel, Kunstmuseum



25 Hans Holbein d.J., Diptychon, Christus im Elend, Basel, Kunstmuseum



26 Hans Holbein d.J., Diptychon, Maria als Schmerzensmutter, Basel, Kunstmuseum



27 Hans Holbein d.J., Bildnis des schreibenden Erasmus, Basel, Kunstmuseum

28 Hans Holbein d.J., Bildnis des schreibenden Erasmus, Paris, Musée du Louvre



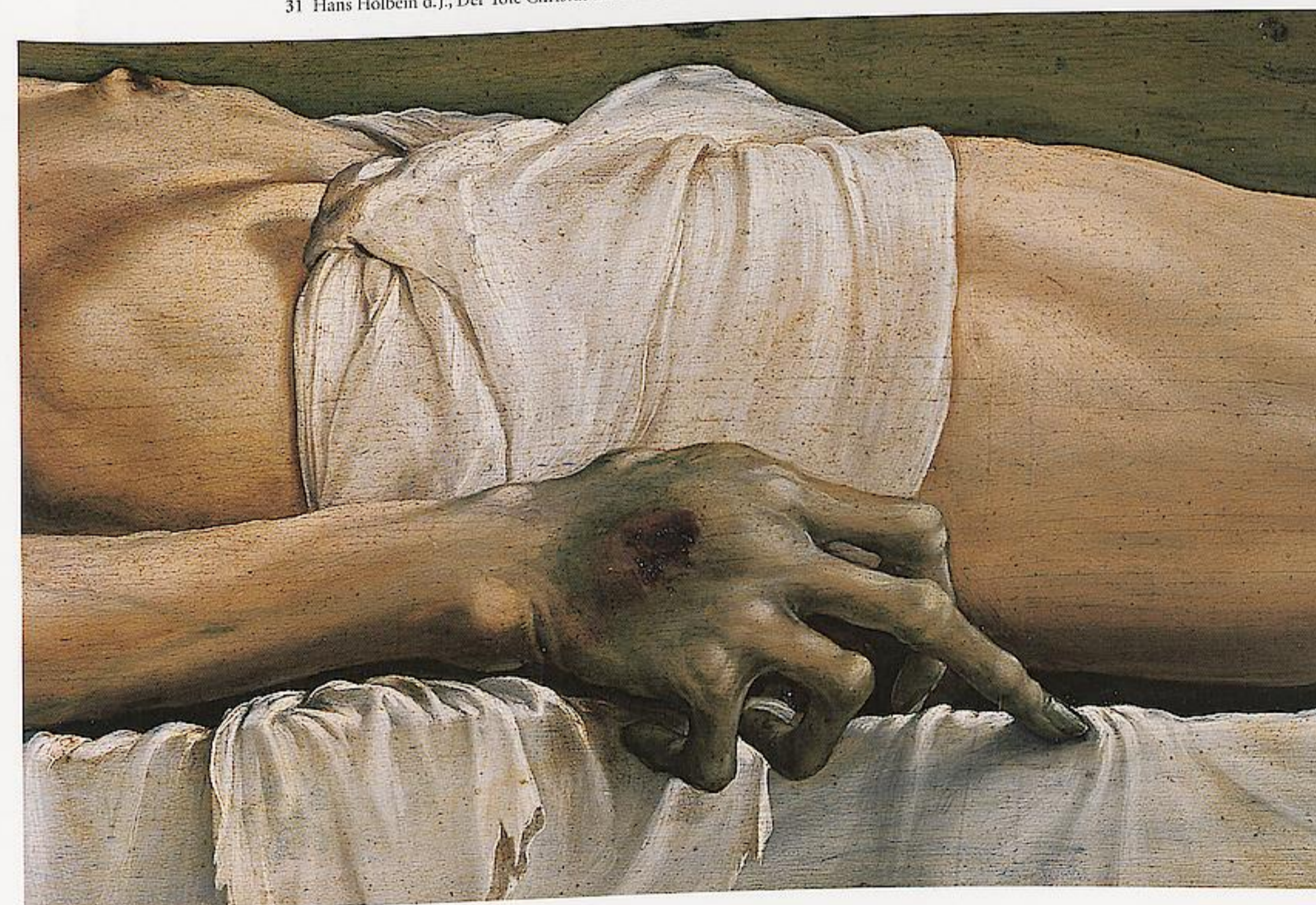


29 Hans Holbein d.J., Der Tote Christus im Grab, Basel, Kunstmuseum

30 Hans Holbein d.J., Der Tote Christus im Grab, Ausschnitt: Kopf Christi, Basel, Kunstmuseum



31 Hans Holbein d.J., Der Tote Christus im Grab, Ausschnitt: rechte Hand Christi, Basel, Kunstmuseum





32 Hans Holbein d.J., »Solothurner Madonna«, Solothurn, Kunstmuseum



33 Hans Holbein d.J., »Solothurner  
Madonna«, Ausschnitt: Heiliger Ursus,  
Solothurn, Kunstmuseum





34 Hans Holbein d.J., »Solothurner Madonna«, Ausschnitt: Madonna und Kind, Solothurn, Kunstmuseum



35 Hans Holbein d. J., Bildnis des Erasmus »mit dem Renaissancepilaster«, Privatbesitz (als Leihgabe in der National Gallery, London)



36 Hans Holbein d. J., »Oberried-Flügel«, linker Flügel,  
Freiburg, Münster, Universitätskapelle



37 Hans Holbein d.J., »Oberried-Flügel«, rechter Flügel,  
Freiburg, Münster, Universitätskapelle



38 Hans Holbein d. J., »Oberried-Flügel«, Ausschnitt: Stifter, Freiburg, Münster, Universitätskapelle

39 Hans Holbein d. J., »Oberried-Flügel«, Ausschnitt: Stifterinnen, Freiburg, Münster, Universitätskapelle





40 Hans Holbein d.J., »Oberried-Flügel«, Ausschnitt: Geburt Christi, Freiburg, Münster, Universitätskapelle



41 Hans Holbein d. J., »Oberried-Flügel«, Ausschnitt: Anbetung der Könige, Freiburg, Münster, Universitätskapelle

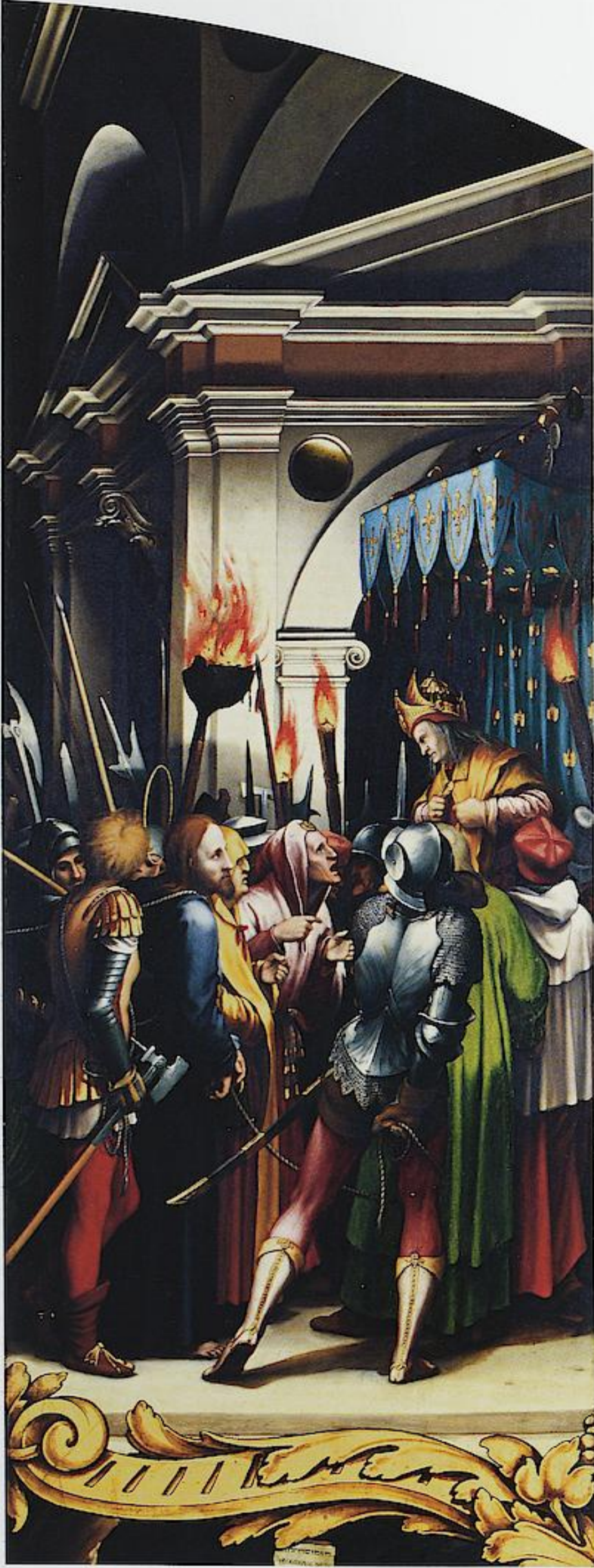


42 Hans Holbein d.J., »Passionsflügel«, Basel, Kunstmuseum





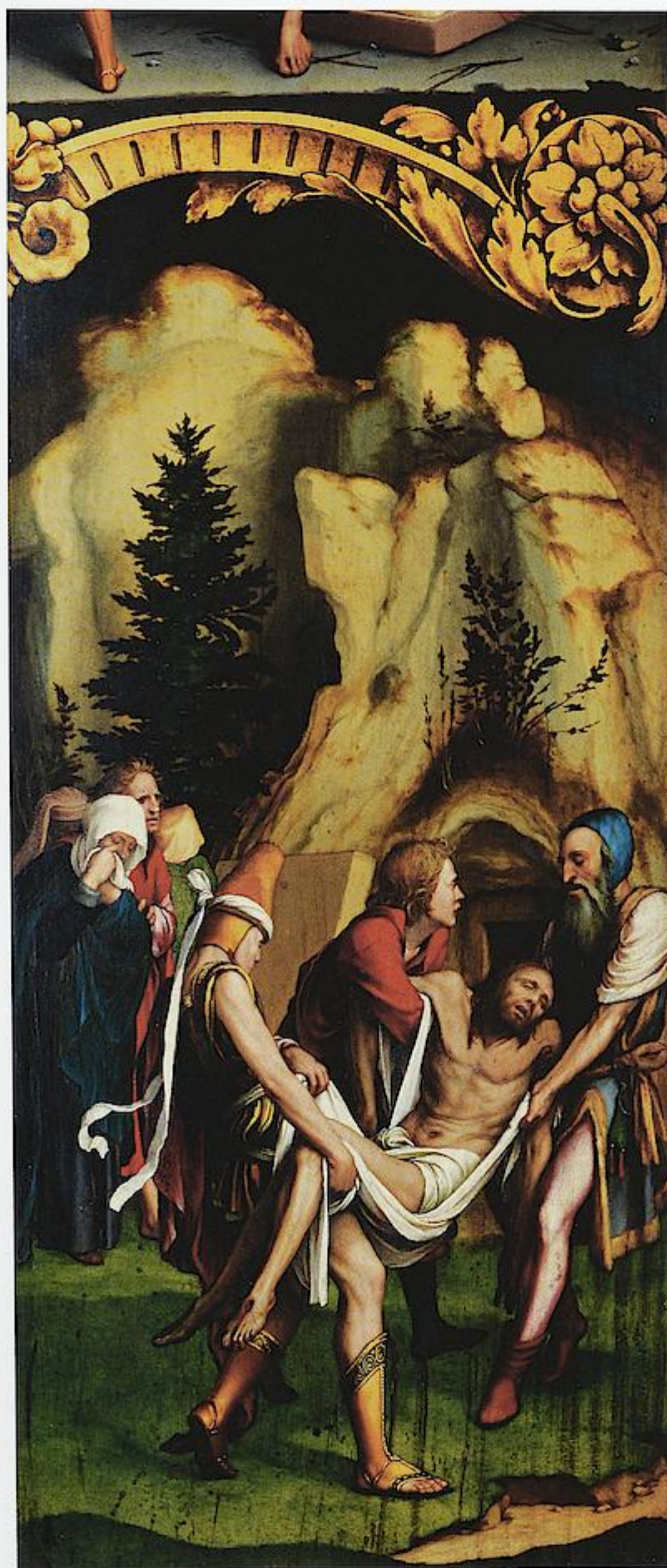
43–44 Hans Holbein d. J., »Passionsflügel«, Gebet am Ölberg und Gefangennahme Christi, Basel, Kunstmuseum



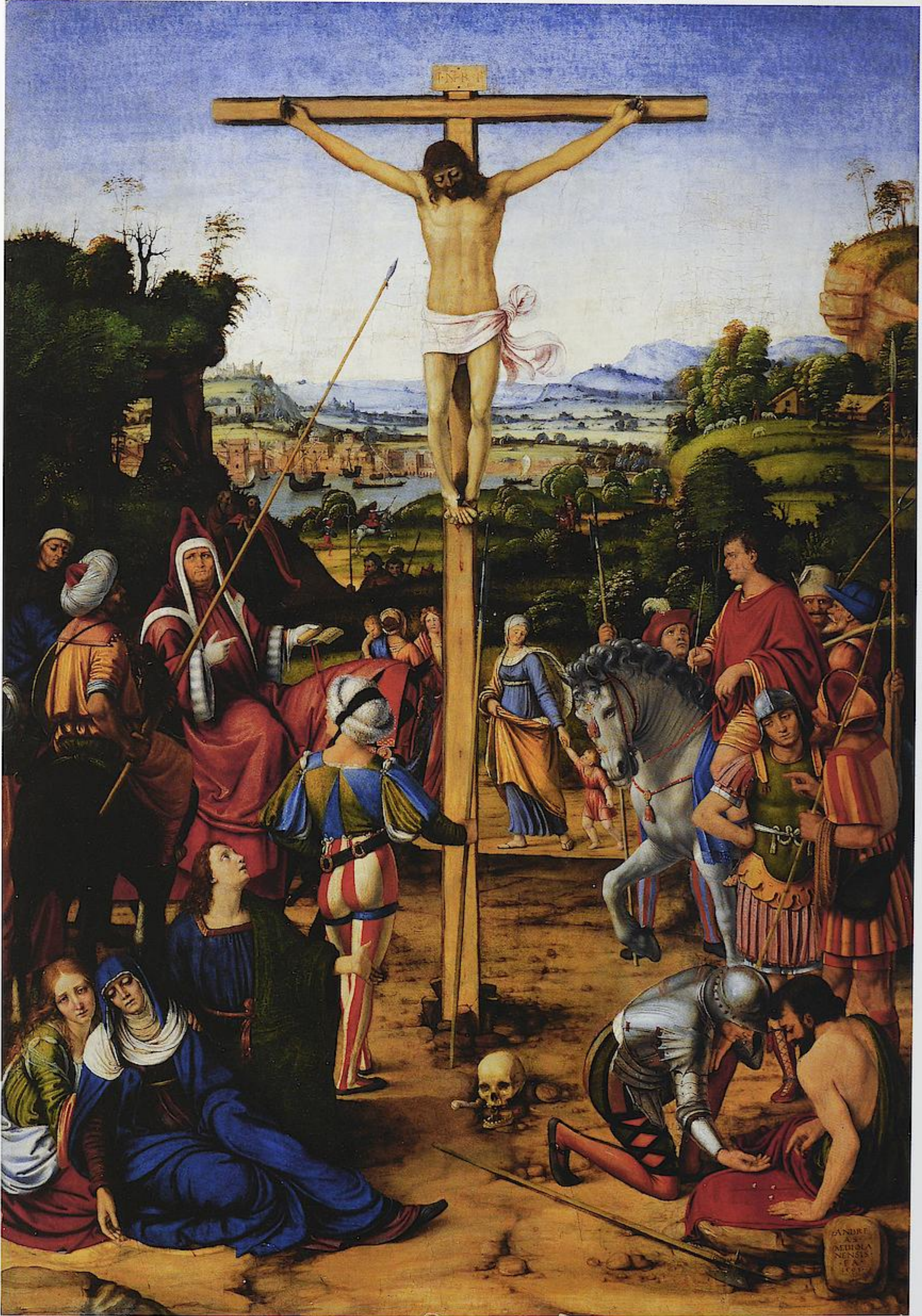
45–46 Hans Holbein d.J., »Passionsflügel«, Christus vor dem Hohepriester und Geißelung Christi, Basel, Kunstmuseum



47–48 Hans Holbein d. J., »Passionsflügel«, Verspottung und Kreuztragung Christi, Basel, Kunstmuseum



49–50 Hans Holbein d. J., »Passionsflügel«, Kreuzigung und Grabtragung Christi, Basel, Kunstmuseum



51 Andrea Solario, Kreuzigung Christi, Paris, Musée du Louvre



52 Andrea Solario, Salome empfängt das Haupt Johannes des Täufers, New York, Metropolitan Museum of Art



53 Hans Holbein d.J., »Lais Corinthiaca«, Basel, Kunstmuseum



54 »Venus-Maler«, Venus und Amor, Basel, Kunstmuseum





55 »Venus-Maler«, Bildnis einer Bürgersfrau, Den Haag, Mauritshuis



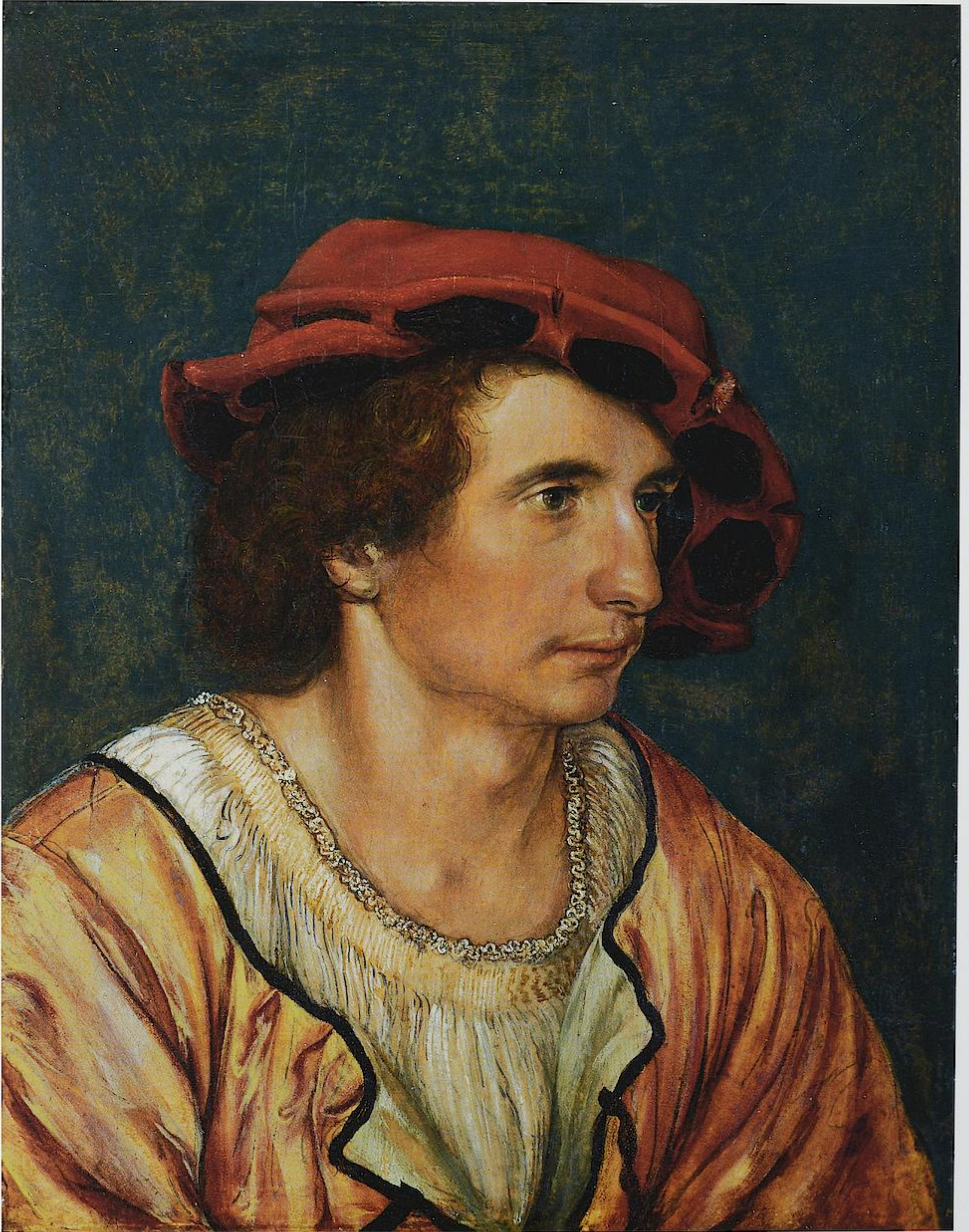
56 »Venus-Maler«, Bildnis einer jungen Frau, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



57 Hans Holbein d.J. und der »Venus-Maler«, Abendmahl, Basel, Kunstmuseum



58 »Venus-Maler« (?), Der Heilige Georg, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle  
59 »Venus-Maler« (?), Die Heilige Ursula, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



60 »Venus-Maler« (?), Bildnis eines jungen Mannes mit rotem Barett, Washington, National Gallery of Art



61 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Hessische Hausstiftung (als Leihgabe im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt)



62 Hans Holbein d. J., »Darmstädter Madonna«, Ausschnitt: Maria mit Kind, Hessische Hausstiftung



63 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Ausschnitt: Meyer und die beiden Knaben, Hessische Hausstiftung





64 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Ausschnitt: Meyer zum Hasen, Hessische Hausstiftung



65 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna«, Ausschnitt: Frauengruppe, Hessische Hausstiftung



66 Hans Holbein d.J., Bildnis des Thomas More, New York, Frick Collection



67 Hans Holbein d.J., Bildnis des William Warham, Paris, Musée du Louvre



68 Hans Holbein d.J., Bildnis des Sir Henry Guildford, Windsor Castle, Royal Collection



69 Hans Holbein d.J., Bildnis der Mary Wotton, Lady Guildford, Saint Louis, Saint Louis Art Museum



70 Hans Holbein d. J., Bildnis des Thomas Godsalve mit seinem Sohn John, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie



71 Hans Holbein d.J., Bildnis des Nikolaus Kratzer, Paris, Musée du Louvre





72 Hans Holbein d. J., Bildnis einer Dame mit Eichhörnchen und Star (Anne Lovell), London, National Gallery



73 Hans Holbein d.J., »Noli me tangere«, London, Hampton Court, Royal Collection



74 Hans Holbein d.J., Orgelflügel, Die Heiligen Kunigunde und Heinrich (nach der jüngsten Restaurierung), Basel, Kunstmuseum



75 Hans Holbein d.J., Bildnis der Familie des Künstlers, Basel, Kunstmuseum



76 Hans Holbein d.J., Bildnis der Familie des Künstlers, Ausschnitt: Elsbeth und Katharina, Basel, Kunstmuseum



77 Hans Holbein d.J., Bildnis der Familie des Künstlers, Ausschnitt: Philipp, Basel, Kunstmuseum



78 Hans Holbein d.J., Bildnis des Erasmus »im Rund«, Basel, Kunstmuseum

# Katalog der behandelten Werke



Die Katalogeintragungen sind alphabetisch nach dem heutigen Standort des jeweiligen Gemäldes angeordnet; sofern es mehrere Werke mit gleichem Standort gibt, sind diese nach der Inventarnummerierung gruppiert. Der Aufbau jeder einzelnen Katalognummer folgt einem einheitlichen Schema: »Materieller Bestand«, »Gemäldehistorischer Befund«, »Dokumentierte restauratorische Eingriffe« (sofern vorhanden), »Provenienz«, »Kopien« (sofern bekannt), »Archivalisches« (sofern vorhanden), »Literatur«.

Sofern die Nennung des originalen oder sekundären Bildträgers die lateinische Bezeichnung der Holzart einschließt, so beruht diese auf einer holzbiologischen Untersuchung. Diese Untersuchungen wurden in der Mehrzahl von Prof. Dr. Peter Klein, Holzbiologisches Institut der Universität Hamburg, durchgeführt. So wurden mit Ausnahme des Toten Christus im Grabe, des Erasmus-Bildnisses »im Rund« und der Abendmahlstafel sämtliche auf Holz gemalten oder nachträglich auf Holz aufgezogenen Baseler Gemälde im Februar 2000 von Peter Klein untersucht; sein auch in der Gemäldeabteilung des Kunstmuseums Basel vorliegender Untersuchungsbericht datiert vom 11. Mai 2000. Im Falle des Frauenbildnisses im Den Haager Mauritshuis wurde die Bestimmung der Holzart durch Dr. Ute Sass-Klaassen, Nederlands Centrum voor Dendrochronologie/Stichting RING, Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek (ROB), Amersfoort, vorgenommen (Untersuchungsbericht vom 29. März 1999 in der Bildakte des Mauritshuis), im Falle des Darmstädter Jünglingsbildnisses durch Dr. Dietger Grosser, Institut für Holzforschung, Universität München, im Falle des Washingtoner Männerbildnisses durch Scientific Research Department der National Gallery of Art.

Bei den bei den Baseler Tafelbildern nachgewiesenen Holzarten Linde (*Tilia spec.*), Tanne (*Abies alba*) und Fichte (*Picea spec.*) ist bei Tanne und Fichte eine dendrochronologische Untersuchung grundsätzlich möglich; sie wurde allerdings nur bei den undatierten Tafelbildern erwogen (den beiden Knabenbildnissen und den Köpfen eines jugendlichen Heiligen und einer jungen gekrönten Heiligen) und aus konservatorischen Gründen letztlich nur bei dem Gemäldefragment mit dem Kopf einer jungen gekrönten Heiligen durchgeführt.

## BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 292

### Ambrosius Holbein, *Christus leistet Fürbitte bei Gottvater*

Siehe S. 71, Tafel 1

**Materieller Bestand:** Lindenholz (*Tilia spec.*), 36,5 x 30,5 x 0,5 cm.

Malkanten allseits erhalten.

Rückseite hellgrünlich-weiß grundiert, in den vier Ecken nachträglich bis auf das Holz abgearbeitet; Grundiergrate allseits erhalten; in roter Kreide zweifach »17«, Klebezettel »234«, »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL 1941 Nr. 292 (Amerbachkabinett) Ambrosius Holbein Christus als Fürbitter vor Gott Vater«; »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL Nr. 292 Ambrosius Holbein Christus als Fürbitter.«

**Gemäldehistorischer Befund:** Das Gemälde ist vollständig mit einem flüssigen Unterzeichnungsmedium und Pinsel unterzeichnet; die rasch und sicher ausgeführten Formangaben sind rein linear und verzichten gänzlich auf Schraffuren zur Kennzeichnung des Oberflächenreliefs oder der Lichtführung. Die Malerei befolgt die Vorgaben der Unterzeichnung weitestgehend, nur die Ausrichtung einzelner Puttenköpfe hat sich verändert; die linearen Umrisse der Wolken werden indes in der Malerei nicht wiederholt, doch scheinen sie an vielen Stellen durch den altersbedingten Deckkraftverlust der Farben durch.

**Dokumentierte restauratorische Eingriffe:** Das Bild wies verschiedentlich konservatorische Probleme auf und wurde wiederholt restauratorischen Eingriffen unter-

zogen; vgl. JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1907 (1908); BERICHT ÜBER DAS JAHR 1945 (1941/45); CADORIN 1959/60; siehe auch S. 51.

**Provenienz:** Erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Ein krütztegeter Christus in welchem Albrecht Dürer nachgemacht durch Ambrosi Holbein sambt Got dem vater vnd vil engeln, mit olfarben vf holtz.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 8. Ein geCrützig Christus in Wolkhen von Albrecht Dürer nachgemacht durch Ambros: holbein, sambt Gott dem Vatter und vielen Engeln, mit ölfarben vff holtz.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

**Literatur:** [Das Bild gilt allgemein als Werk des Ambrosius Holbein; abweichende Zuschreibungen sind nachfolgend vermerkt.] BECK 1775, S. 2, Kat. Nr. 7 • BASEL 1833, S. 5, Kat. Nr. 27 [Sigmund Holbein] • WAAGEN 1845, S. 280 • PASSAVANT 1846, S. 184 [Dürer-Nachahmer] • BASEL 1849, S. 14, Kat. Nr. 14 • BASEL 1850, S. 14, Kat. Nr. 14 • BASEL 1852, S. 14, Kat. Nr. 14 • BASEL 1856, S. 16, Kat. Nr. 14 • G. K. NAGLER, Die Monogrammistin und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abkürzung desselben &c. bedient haben, Bd. 1, München/Leipzig 1858, S. 328 [Sigmund Holbein] • BASEL 1860, S. 20, Kat. Nr. 37 • HIS-HEUSLER 1866, S. 351 • WOLTMANN 1866, S. 188, 321\* • KUGLER 1867, S. 450 • WORNUM 1867, S. 77 • WOLTMANN 1868, S. 441 • BASEL 1868, S. 31, Kat. Nr. 37 • BASEL 1870, S. 31, Kat. Nr. 37 • BASEL 1873, S. 31, Kat. Nr. 37 • WOLTMANN 1874, S. 133f • WOLTMANN 1876, S. 92, Kat. Nr. 1 • WESSELY 1877, S. 66 • BASEL 1879, S. 29f, Kat. Nr. 37 • HIS 1880b, S. 724 • BASEL 1881, S. 31, Kat. Nr. 37 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 461 • OTTE 1884, S. 694 • BASEL 1884, S. 31, Kat. Nr. 37 • BASEL 1889, S. 32, Kat. Nr. 22 • BASEL 1891, S. 32, Kat. Nr. 22 • BASEL 1894, S. 35, Kat. Nr. 22 • HIS 1903, S. 242 • BASEL 1904, S. 14, Kat. Nr. 22 • HUEFFER 1905, S. 32 • GANZ/MAJOR 1907, S. 41 • KOEGLER 1907, S. 108f • BASEL 1907, S. 47, Kat. Nr. 292 • HIS 1908a, S. 72 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1907; in: Öffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 4 (1908), S. 13 • BASEL 1908, S. 64, Kat. Nr. 292 • BASEL 1910, S. 64, Kat. Nr. 292 • HES 1911, S. 100–103 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 60 • KOEGLER 1922, S. 160 • GANZ 1924, S. 93 • KOEGLER 1924a, S. 328 • KOEGLER 1924b, S. 52–54 • BASEL 1926, S. 53f, Kat. Nr. 292 • SCHMID 1930a, S. 32 • SCHMID 1931a, S. 45 • SCHMID 1936, S. 65 • FISCHER 1937, S. 310 • SCHILLING 1937, S. V • WAETZOLDT 1938, S. 25 • SCHMID 1944, S. 65 • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1945; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1941/45, S. 230 • BASEL 1946, S. 27 • SCHILLING 1954, S. 6 • BASEL 1957, S. 78 • ROTH 1959, S. 318 • CADORIN 1959/60, S. 65 • STRIEDER 1960, S. 242 • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 115f, Kat. Nr. 80 • GROHN 1966/76, S. 174 • REINHARDT 1972, S. 513 • HÜTT 1973, S. 476 • TRACHSLER 1981, S. 68 • BOERLIN 1991, S. 16, Kat. Nr. 19 • LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 11, S. 177 • FOISTER 1996b, S. 666 • WILSON 1996, S. 39 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 236, Kat. Nr. A. H. 3

## BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 293

### Ambrosius Holbein, *Bildnis des Malers Hans Herbst* (1470–1550)

Siehe S. 102, Abb. 63

**Materieller Bestand:** Papier, auf Lindenholz (*Tilia spec.*) aufgeklebt, 39,5 x 26,5 cm. Der originale Papierträger weist vor allem an der rechten oberen und der linken unteren Ecke großflächige Verluste auf, die auf dem Holzbildträger ergänzt sind; dieser sekundäre Holzbildträger wurde nachträglich ungedünnt parkettiert. Bezeichnet auf den beiden gemalten Tafelchen oben links und rechts »I. 5. 16.« bzw. »B[...].« Nachträglich unten an der Balustrade bezeichnet »IOANNES HERBSTER PICTOR OPORINI PATER«.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Das Herbst-Bildnis ist mit einem Pinsel und einem dünnflüssigen Zeichnungsmittel unterzeichnet. Die Architektur ist zumindest in den Großformen wie Bogenkontur und -profilen unterzeichnet, ebenso an der Brüstung vorne. Eine Unterzeichnung ist demgegenüber bei dem linken Putto nicht sicher nachweisbar. Linear unterzeichnet ist auch Herbsts rotes Barett, ebenso das Gesicht mit Gesichts- und Nasenkontur, die Augen mit den Tränensäcken. Auf seiner rechten Schulter ist ein über den Kittelkragen hinausragender Hemdkragen unterzeichnet, nicht aber in Farbe ausgeführt worden.

Wohl erst während der Farbausführung wurde der im Bogenrund sichtbare Hintergrund wesentlich verändert: Der heutige türkisfarbene Himmel überdeckt eine schon in Farbe ausgeführte herbstliche Berglandschaft. Links hinter dem Dargestellten ragte ein kahler Baum in den Himmel, rechts erhob sich ein steil nach rechts oben ansteigender Fels, an dem und vor dem verkrüppeltes, gleichfalls blattloses Buschwerk wuchs.

Da die Farbe der seitlichen Rahmenarchitektur das Türkis des Hintergrundes beschneidet, wie am rechten Pfeilerkontur gut zu erkennen ist, ist die Architektureinfassung erst nach der Neukonzeption des Hintergrundes ausgeführt worden. Da die feinmalerisch ausgeführten Haupt- und Barthaare Herbsts ihrerseits teilweise auf dem Türkis des Hintergrundes liegen, kann die heutige Hintergrundgestaltung keine sekundäre Zutat von anderer Hand sein.

Das teilweise durch Ausrisse aus dem Papierbildträger beschädigte Herbst-Bildnis wurde nachträglich auf einen hölzernen Bildträger aufgeklebt. Die verlorenen Partien, insbesondere die rechte obere Ecke mit dem Putto und dem Kapitell, wurden in Analogie zur originalen linken Bildpartie ergänzt. Die Ergänzung rechts oben ist auf dem sekundären Bildträger unterzeichnet, wie besonders gut an dem lilienförmig stilisierten mittig platzierten Kapitellabschluss deutlich wird; ebenso an dem Girlandenende in der Rechten des Putto, das größer unterzeichnet als in Farbe ausgeführt wurde. Es handelt sich auch hier um eine vermutlich mit Pinsel und flüssigem Zeichnungsmittel ausgeführte, rein lineare Unterzeichnung. Eine umlaufende schwarze Einfassung, die teilweise auf dem originalen Papierbildträger, teilweise auf dem sekundären Holzbildträger verläuft, schloss diesen frühen »restauratorischen« Eingriff in die Substanz des Herbst-Bildnisses ab.

Die Ergänzung ist ihrerseits durch Überreinigung beeinträchtigt, wie insbesondere am Verlust der Inschrift auf dem Täfelchen rechts oben deutlich wird. Die Datierung »1. 5. 16.« und das »B.« auf den beiden Täfelchen im Bereich des originalen Papierbildträgers sind ursprünglich, lediglich die zweite Ziffer der Jahreszahl ist retuschiert, nicht aber verändert.

Die Malerei liegt unter einem ungleich reduzierten, stark vergilbten jüngeren Firnis, der das Erscheinungsbild des Herbst-Bildnisses stark beeinträchtigt.

*Provenienz:* 1713 vermutlich im Besitz der Familie Zwinger in Basel, als das heute in Basel befindliche Bildnis oder eine andere Fassung von Johann Rudolf Huber d. Ä. (1668–1748) in Aquarell ohne die Einrahmung mit ihren Inschriften für das Ahnen-Album des Baseler Arztes Theodor Zwinger (1658–1724) in Basel kopiert wurde (KOEGLER 1923, 1924); 1792 in der Sammlung des Malers und Kunsthändlers Jean-Baptiste Pierre Lebrun (1748–1813) in Paris; vor 1853 in der Sammlung J. Bayntun in Turin; am 8./9. April 1853 auf der Versteigerung der Sammlung J. Bayntun bei Christie's in London als Herbst-Bildnis von Hans Holbein d. J. von dem Kunsthändler William (?) Farrer für £ 84 ersteigert (CATALOGUE RAISONNÉ DES TABLEAUX DITS DE CABINET DE LA COLLECTION BAYNTUN 1853, GOWER 1885), von Farrer 1854 für £ 110 an den Kunstsammler Thomas Baring (1799–1873), London, verkauft; im Erbgang 1873 an Barings Neffen, Viscount Thomas George Baring of Lee, Lord of Northbrook, London, Hamilton Place 4; von diesem 1899 an die Gottfried Keller-Stiftung verkauft; als Depositum der Gottfried Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel (DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960).

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Der BERICHT ÜBER DAS JAHR 1945 (1941/45) vermeldete »Kleine Absplitterungen, besonders im Rahmenornament festgelegt und getönt.« Im Zusammenhang mit der Baseler Holbein-Ausstellung des Jahres 1960 wurde auch das Herbst-Bildnis gereinigt. Boerlin im AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL (1960) beschrieb erstmals ausführlich den Umfang der Verluste der Originalmalerei: »Am linken Rand, über der Schulter, ist der Säulenschaft bis zum Ansatz des Kapitells weggerissen; am rechten Rand, von

der Mitte aufwärts, die rechte Hälfte des Säulenschaftes, das ganze Kapitell, ein Teil des Pfeilerkapitells, der ganze Putto und die rechte Hälfte des rechten Inschrifttäfelchens. Das Papier wurde daher, wohl noch im 16. Jahrhundert, auf Holz aufgezo-gen, und die fehlenden Teile ergänzte man, wobei der Putto nicht mehr gemalt, sondern mit der Feder gezeichnet wurde.« Außerdem sei die letzte Ziffer der Datumsangabe »nicht original«.

*Kopien:* KOEGLER (1923, 1924) wies darauf hin, daß das heute in Basel befindliche Herbst-Bildnis (oder eine andere Fassung bzw. Kopie) von Johann Rudolf Huber d. Ä. (1668–1748) in Aquarell ohne die Einrahmung mit ihren Inschriften für das Ahnen-Album des Baseler Arztes Theodor Zwinger (1658–1724) in Basel kopiert wurde.

*Literatur:* Jean-Baptiste Pierre LEBRUN, Galerie des Peintres Flamands, Hollandais et Allemands; Ouvrage enrichi de Deux Cent une Planches gravées d'après les meilleurs Tableaux de ces Maitres, par les plus habiles Artistes de France, de Hollande et d'Allemagne: Avec Un Texte explicatif pouvant servir à faire reconnaître leur genre et leur manière, et faire prononcer sur le mérite et la valeur de leurs productions; des Notes instructives sur la vie de plusieurs Peintres dont aucun Auteur n'avait parlé; et une Table alphabétique des Noms des Maitres, la plus complète et la plus étendue qui ait paru jusqu'à ce jour, Bd. 1, Paris 1792, S. 4, Tafel gegenüber 1 [Hubert und Jan van Eyck] • Verst. Kat. CATALOGUE RAISONNÉ DES TABLEAUX DITS DE CABINET DE LA COLLECTION BAYNTUN, dont la vente aura lieu les vendredi, 8, et samedi, 9 avril, par le ministère de Messrs. Christie & Mason, dans leur Galerie, No. 8, King Street, St. James's Square, London 1853, S. 40f, Los-Nr. 190 • WAAGEN 1857, S. 97 [HHJ] • WAAGEN 1862, S. 260 [HHJ] • NAGLER 1863, S. 960 [HHJ] • Gustav Friedrich WAAGEN, Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunst-sammlungen, München 1864, S. 131 [HHJ] • HIS-HEUSLER 1866, S. 351 [HHJ] • WOLTMANN 1866, S. 204 [HHJ] • WORNUM 1867, S. 105f, 139 [HHJ] • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 205 [HHJ] • WOLTMANN 1868, S. 460 [HHJ] • MÜNTZ 1869, S. 374 [HHJ] • HIS 1870, S. 117 [HHJ] • W. SCHMIDT 1870, S. 215 [HHJ] • WOLTMANN 1871, S. 87 [HHJ] • WORNUM 1871, S. 8f [HHJ] • VON ZAHN 1873, S. 197f [AH?] • WOLTMANN 1874, S. 132 [HHJ] • WOLTMANN 1876, S. 137f, Kat. Nr. 203 [HHJ] • MANTZ 1879, S. 26, 188 [HHJ] • MÜNTZ 1879, S. 95 [HHJ] • HIS 1880a, S. 716 [HHJ] • STEPHENS 1880, S. 128 [HHJ] • AK EXHIBITION OF WORKS BY THE OLD MASTERS, AND BY DECEASED MASTERS OF THE BRITISH SCHOOL. INCLUDING A SPECIAL COLLECTION OF WORKS BY HOLBEIN AND HIS SCHOOL. WINTER EXHIBITION, ELEVENTH YEAR. MDCCCLXXX, London 1880, S. 40, Kat. Nr. 191 [HHJ] • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 463 [HHJ] • Ronald GOWER, The Northbrook Gallery. An illustrated descriptive and historic account of the collection of the Earl of Northbrook, G. C. S. I., London 1885, S. 22f, Tafel XV [HHJ] • BURCKHARDT 1886, S. 5 [HHJ] • HIS 1886, S. VII [HHJ] • W. H. James WEALE, Jean Paul RICHTER, A descriptive catalogue of the collection of pictures belonging to the Earl of Northbrook. The Dutch, Flemish, and French schools; the Italian and Spanish schools, London/Sidney 1889, S. 21, Kat. Nr. 22 [HHJ] • JANITSCHKE 1890, S. 446 [HHJ] • HIS 1891, S. 60 [HHJ] • SCHMID 1892, S. 31f [HHJ] • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 6, Kat. Nr. 11 [HHJ] • Carl BRUN, Bericht an das Tit. Departement des Innern der Schweiz. Eidgenossenschaft über die Thätigkeit der Eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung im Jahre 1899, S. 9f [AH?] • CHAMBERLAIN 1902, S. 4, 67 [HHJ] • DAVIES 1903, S. 99 [AH] • HIS 1903, S. 245f [AH] • FORTESCUE 1904, S. 17, 67 [AH] • BASEL 1904, S. 13, Kat. Nr. 21a [AH] • GANZ 1905, S. 129 [AH] • GAUTHIEZ 1907, S. 15, 27 [HHJ] • BASEL 1907, S. 48, Kat. Nr. 293 [AH] • HIS 1908a, S. 73 [AH] • BASEL 1908, S. 64, Kat. Nr. 293 [AH] • FRÖLICHER 1909, S. 6, Anm. 12, S. 14f [unbekannter Meister aus dem Holbein-Kreis] • BASEL 1910, S. 64f, Kat. Nr. 293 [AH] • André GIRODIE, Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XVe siècle, Paris o. J. (1911), S. 165, 167 [AH] • HES 1911, S. 8, 144–146 [Hans Herbst] • MEISSNER 1911, S. 24 [HHJ] • GANZ 1912, S. XIIIf, 251 [AH] • GLASER 1912, S. 472 [AH?] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 39, 50, 60f [AH] • GRAVES 1913, S. 537 • KNACKFUSS 1914, S. 6 [AH] • GANZ 1921, S. 215 [AH?] • AK GEMÄLDE UND SKULPTUREN, 1430–1530. SCHWEIZ UND ANGRENZENDE GEBIETE. AUSFÜHRLICHER KATALOG DER AUSSTELLUNG IM ZÜRCHER KUNSTHAUS, Katalog von W. Wartmann, Zürich, Kunsthaus, September/

November 1921, S. 19f, Kat. Nr. 81 [AH] • KOEGLER 1922, S. 160 [AH] • Max J. FRIEDLÄNDER, Die Leihausstellung in Zürich; in: Kunstchronik und Kunstmarkt 57, N. E. 33 (1921/22), Nr. 7, S. 124 [HHJ] • KOEGLER 1923, S. 451 [AH] • CHRISTOFFEL 1924, S. 47f [Hans Herbst?] • GANZ 1924, S. 96f, Tafel 55 »Meister aus der Holbeingruppe von 1516 (dem Ambrosius Holbein zugeschrieben)« • KOEGLER 1924a, S. 327f [AH] • KOEGLER 1924b, S. 52, 54–58 [AH] • BASEL 1926, S. 54, Kat. Nr. 293 [AH] • STEIN 1929, S. 14f [keine Angabe des ausführenden Künstlers, sicher nicht HHJ] • COHN 1930, S. 45f [AH] • SCHMID 1930a, S. 12, 32f [AH] • SCHMID 1930b, S. 146 [AH] • COGNAT 1931, S. 6 [HHJ] • SCHMID 1931a, S. 51, 56 [AH] • KOEGLER 1933, S. 57 [AH] • SCHMID 1936, S. 66 [AH] • FISCHER 1937, S. 321 [AH] • SCHILLING 1937, S. IV [AH] • WAETZOLDT 1938, S. 25 [AH] • G. SCHMIDT/ CETTO 1940, S. XXXI, Kat. Nr. 65 [AH] • SCHMID 1941/42b, S. 250 [AH] • LEROY 1943, S. 65 [AH und HHJ] • Heinrich Alfred SCHMID, Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein aus den Jahren 1515/1516, Frauenfeld <sup>2</sup>1944, S. 65 [AH] • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1945; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1941/45, S. 230 [AH] • BASEL 1946, S. 27 [AH] • SCHMID 1948, S. 49f, 118 [AH] • GANZ 1954, S. 78 [HHÄ] • SCHILLING 1954, S. 6 [AH] • GROHN 1955, S. 11 [AH] • GANTNER/REINLE 1956, S. 73 [AH] • G. SCHMIDT 1957/58, S. 99f [HHÄ] • BASEL 1957, S. 79 [AH] • REINHARDT 1960b, S. 26 [HHÄ?] • STRIEDER 1960, S. 242 »ein kürzlich entdecktes B (scheint) die Familie Holbein überhaupt auszuschließen« • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 127–130, Kat. Nr. 89 [AH?] • Rudolf RIGGENBACH, Die Wandbilder des Klingentals; in: Maurer 1961, S. 126, Anm. 1 [AH] • Hans REINHARDT, Beiträge zum Werke Hans Holbeins aus dem Historischen Museum Basel; in: Historisches Museum [Basel]. Jahresberichte (1965), S. 32 [AH] • Alfred STANGE, Hans Herbst – ein vergessener Basler Maler; in: Weltkunst 35, Nr. 24 (1965), S. 1197 [AH] • BENESCH 1966, S. 156 [AH] • WÜTHRICH 1966 [ohne Zuschreibung] • GROHN 1966/76, S. 171, 174 [AH oder HHJ] • WÜTHRICH 1969, S. 591 [AH] • WÜTHRICH 1969/72, S. 777 [HHJ?] • SALVINI/GROHN 1971, S. 87, Kat. Nr. 13 [HHJ?] • REINHARDT 1972, S. 513 [AH] • HÜTT 1973, S. 475 [AH-Zuschreibung »sehr zweifelhaft«] • Lucas WÜTHRICH, Quellen zur Biographie des Malers Hans Herbst (1470–1552); in: ZAK 35 (1978), S. 180 (AH zugeschrieben) • STRONG 1979, S. 20, Kat. Nr. 13 [HHJ oder AH] • BOERLIN 1982, S. 36f [AH] • REINHARDT 1982, S. 256 [AH] • REINHARDT 1983, S. 136f [AH] • ROWLANDS 1985, S. 22 [AH] • WÜTHRICH 1990, S. 182f, 198, Anm. 33 [AH?] • BAER 1993, S. 182f [AH] • KLINGER/HÖTTNER 1998, S. 248f, Kat. Nr. A. H. 10 [AH]

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 294

Ambrosius Holbein, *Bildnis eines im Dreiviertelprofil nach links gewandten blonden Knaben*

Siehe S. 71–73, Tafel 3

*Materieller Bestand:* Tannenholz (*Abies alba*), 33,5 x 27,0 x 0,6 cm.

Malkanten allseits erhalten.

Bildträger rückseitig oben und unten abgefast und sekundär schwarz überstrichen, wobei die Farbe allseits über die darunter klar erkennbaren ursprünglichen Mal- bzw. Grundierkanten zieht; an der oberen Tafelkante mittig eine Druckstelle mit Holzverlust, die wohl auf eine frühe Aufhängung hindeutet; Klebezettel »238«, »294«, in Bleistift »35«.

Brett II: 7,5 cm unten breit.

*Gemälde-technologischer Befund:* Siehe S. 72f.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 51.

*Provenienz:* Siehe »Bildnis eines im Profil nach rechts gewandten Knaben«, Inv. Nr. 295.

*Literatur:* Siehe »Bildnis eines im Profil nach rechts gewandten Knaben«, Inv. Nr. 295.

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 295

Ambrosius Holbein, *Bildnis eines im Profil nach rechts gewandten dunkelhaarigen Knaben*

Siehe S. 71–73, Tafel 2

*Materieller Bestand:* Fichtenholz (*Picea spec.*), 33,5 x 28,0 x 0,7 cm.

Malkanten allseits erhalten; die helle Grundierung ist teilweise auf den unbemalten Holzrand gequollen; auf der Malkante sitzt teilweise schwarze Farbe, vermutlich vom Anstrich eines sekundären Rahmens.

Bildträger rückseitig oben und unten abgefast und sekundär schwarz überstrichen, wobei die Farbe allseits über die darunter klar erkennbaren ursprünglichen Mal- bzw. Grundierkanten zieht; an der oberen Tafelkante mittig eine Druckstelle mit Holzverlust, die wohl auf eine frühe Aufhängung hindeutet; Klebezettel »239«, »295«.

*Gemälde-technologischer Befund:* Siehe S. 72f.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 51.

*Provenienz:* Erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Item Zwei kneblin mit gelben kleidern vf holt mit Ölfarben, Ambrosi Holbein.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 24. et 25. Zwey Knäblin in Gälben Kleidern, vff Holtz mit ölfarben, Amb: Holb.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Literatur:* FAESCH 1628ff, pag. 36r, Kat. Nr. XXf [HHJ]; in der nachfolgenden Literatur durchgängig AH zugeschrieben • BECK 1775, S. 4, Kat. Nr. 24f • BASEL 1833, S. 5, Kat. Nr. 28f • WAAGEN 1845, S. 280 • PASSAVANT 1846, S. 185 • KUGLER 1847, S. 292 • BASEL 1849, S. 14, Kat. Nr. 15f • BASEL 1850, S. 14, Kat. Nr. 15f • BASEL 1852, S. 14, Kat. Nr. 15f • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 15f • G. K. NAGLER, Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbréviation desselben &c. bedient haben, Bd. 1, München/Leipzig 1858, S. 328 • BASEL 1860, S. 20, Kat. Nr. 38f • HIS-HEUSLER 1866, S. 351 • WOLTMANN 1866, S. 188f, 321, Anm. \* • KUGLER 1867, S. 556 • WORNUM 1867, S. 77 • WOLTMANN 1868, S. 441 • BASEL 1868, S. 31, Kat. Nr. 38f • BASEL 1870, S. 31, Kat. Nr. 38f • VON ZAHN 1873, S. 197 • BASEL 1873, S. 31, Kat. Nr. 38f • WOLTMANN 1874, S. 134 • WOLTMANN 1876, S. 92, Kat. Nr. 2f • WESSELY 1877, S. 66 • BASEL 1879, S. 30, Kat. Nr. 38f • HIS 1880b, S. 724 • BASEL 1881, S. 31, Kat. Nr. 38f • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 461 • OTTE 1884, S. 694 • BASEL 1884, S. 31, Kat. Nr. 38f • BASEL 1889, S. 32, Kat. Nr. 23f • BASEL 1891, S. 32, Kat. Nr. 23f • BASEL 1894, S. 35, Kat. Nr. 23f • HIS 1903, S. 242 • BASEL 1904, S. 14, Kat. Nr. 23f • GANZ/MAJOR 1907, S. 42 • BASEL 1907, S. 48, Kat. Nr. 294f • HIS 1908a, S. 72 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1907; in: Öffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. E. 4 (1908), S. 13 • BASEL 1908, S. 65, Kat. Nr. 294f • FRÖLICHER 1909, S. 11f • BASEL 1910, S. 65, Kat. Nr. 294f • HES 1911, S. 116–118, 121–124 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 34, 51, 59f, 63 • KNACKFUSS 1914, S. 6 • Max J. FRIEDLÄNDER, Die Versteigerung der Sammlung Rodrigues; in: Kunstchronik und Kunstmarkt, N. E. 32, Nr. 45/46 (1921), S. 833 • GANZ 1921, S. 215 • Verst. Kat. CATALOGUE D'UNE VENTE IMPORTANTE DE DESSINS ANCIENS. COLLECTION R... [RODRIGUES], DE PARIS. PRINCIPALEMENT DES ÉCOLES DES PAYS-BAS ET DE L'ALLEMAGNE. AVEC UNE DIVISION DE PORTRAITS PAR LAGNEAU. UN DESSIN DE FILIPPO LIPPI. MINIATURES SUR VELIN, ETC. Vente à Amsterdam 12–13 Juillet 1921 dans... Frederik Muller & Cie., S. 10, Los-Nr. 44 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL ÜBER DAS JAHR 1921; in: Öffentl. Kunst-Sammlung Basel. Jahres-Bericht, N. E. 18 (1921), S. 8, 12 • KOEGLER 1922, S. 159f, 184 • CHRISTOFFEL 1924, S. 78 • GANZ 1924, S. 95f, Tafel 59 • KOEGLER 1924a, S. 328f • KOEGLER 1924b, S. 59–63 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL ÜBER DAS JAHR 1925; in: Öffentl. Kunst-Sammlung Basel. Jahres-Bericht, N. E. 22 (1925), S. 7 • BASEL 1926, S. 54, Kat. Nr. 294f • Walter HUGELSHOFER, Schweizer Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts (Die Meisterzeichnung, I), Freiburg i. Br. 1928, S. 39 • STEIN 1929, S. 33 • SCHMID 1930a, S. 12, 33 • SCHMID 1931a, S. 52, 56, 60f • Hans TIETZE, Erika TIETZE-CONRAT, Otto BENESCH, Karl GARZAROLLI-THURNLACKH, Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus (Beschreibender Katalog der Hand-

zeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, 4), Wien 1933, S. 42 • SCHMID 1936, S. 66 • FISCHER 1937, S. 312 • SCHILLING 1937, S. V, XIII • WAETZOLDT 1938, S. 25 • G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. X, Kat. Nr. 11, S. XXXII, Kat. Nr. 67 • SCHMID 1944, S. 65 • BASEL 1946, S. 27 • SCHMID 1948, S. 49f • Paul BOERLIN, Ambrosius Holbein, Bildnis eines Knaben mit braunem Haar; in: Alte Meister. Eine Sammlung von Reproduktionen alter Meisterwerke, Basel/Zürich o. J. [1953], unpaginiert • SCHILLING 1954, S. 6 • GROHN 1955, S. 11 • GANTNER/REINLE 1956, S. 73f • SCHMIDT 1957/58, S. 97, 101f • BASEL 1957, S. 79 • ROTH 1959, S. 318 • STRIEDER 1960, S. 242 • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 117f, Kat. Nr. 83 • BENESCH 1966, S. 156 • GROHN 1966/76, S. 171, 174 • HUGELSHOFER 1969, S. 148 • Hanspeter LANDOLT, 100 Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett, Basel 1972, unpaginiert, Kat. Nr. 69 • REINHARDT 1972, S. 513 • HÜTT 1973, S. 476 • VON DER OSTEN 1973, S. 110 • DEUCHLER/RÖTHLISBERGER/LÜTHY 1975, S. 69 • BOERLIN 1982, S. 37 • AK KÖPFE DER LUTHERZEIT, Hamburger Kunsthalle, 1983, S. 176, Kat. Nr. 74 • ROWLANDS 1985, S. 22 • BOERLIN 1991, S. 17, Kat. Nr. 20f • LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 2, S. 145, Anm. 25, S. 178 • BAER 1993, S. 181f • FOISTER 1996b, S. 666 • C. MÜLLER 1996, S. 45 [um 1516] • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 337 [um 1516] • KLINGER/HÖTTNER 1998, S. 242–244, Kat. Nr. A. H. 7f

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 299

Hans Holbein d. J. (?), *Totenschädel*

Siehe S. 351f, Tafel 4

*Materieller Bestand:* Lindenholz (*Tilia spec.*), 33,0 x 25,0 x 0,5 cm.

Malerei zieht allseits bis zu den Tafelkanten; schwarze Begrenzung wohl sekundär rückseitig weißgraue Grundierung, z. T. tropfenförmig verdickt aufgetragen, z. T. berieben.

*Gemälde-technologischer Befund:* Das Gemälde ist mit Pinsel und flüssigem Zeichenmedium linear unterzeichnet. Dies betrifft sowohl die Fensterarchitektur als auch die Totenschädel, wo die Unterzeichnung vor allem dort gut erkennbar wird, wo die Malerei und vor allem die abschließenden schwarzen Konturlinien von den Vorgaben der Unterzeichnung abweichen (etwa an den Schädelkalotten oder an den Augenhöhlen des rechten der beiden Totenköpfe).

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 51.

*Provenienz:* Erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Ein klein höltzin täfelin doruf Zwei todtenkopf mit gefälschten farben.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 43. Ein Klein höltzen Täfelin, darauff Zween Todten Köpf mit gefälschten farben.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Literatur:* FAESCH 1628ff, pag. 35r [AH] • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 15 [HHJ] • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71 [HHJ] • BECK 1775, S. 5, Kat. Nr. 43 [Niklas Manuel Deutsch] • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 119 [HHJ] • BASEL 1833, S. 6, Kat. Nr. 41 [»Unbekannter Meister«] • WAAGEN 1845, S. 282 [unbekannter Künstler] • BASEL 1849, S. 14, Kat. Nr. 17 [AH] • BASEL 1850, S. 14, Kat. Nr. 17 [AH] • BASEL 1852, S. 14, Kat. Nr. 17 [AH] • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 17 [AH] • BASEL 1860, S. 20, Kat. Nr. 40 [AH] • WOLTMANN 1866, S. 189 [AH] • WORNUM 1867, S. 28, 77 [AH] • WOLTMANN 1868, S. 441 [AH] • BASEL 1868, S. 31, Kat. Nr. 40 [AH] • BASEL 1870, S. 31, Kat. Nr. 40 [AH] • BASEL 1873, S. 31, Kat. Nr. 40 [AH] • WOLTMANN 1874, S. 134 [AH] • WOLTMANN 1876, S. 92, Kat. Nr. 4 [AH] • WESSELY 1877, S. 66 [AH] • BASEL 1879, S. 30, Kat. Nr. 40 [AH] • BASEL 1881, S. 31, Kat. Nr. 40 [AH] • BASEL 1884, S. 31, Kat. Nr. 40 [AH] • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 461 [AH] • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 75 [HHJ] • BASEL 1889, S. 32, Kat. Nr. 25 [AH] • BASEL 1891, S. 32, Kat. Nr. 25 [AH] • BASEL 1894, S. 35f, Kat. Nr. 25 [AH] • BASEL 1904, S. 14, Kat. Nr. 25 [AH] • GANZ/MAJOR 1907, S. 43 • BASEL 1907, S. 49, Kat. Nr. 299 [AH?] • HIS 1908a, S. 72 [AH] • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1907; in: Öffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 4 (1908), S. 13 [AH] • BASEL 1908, S. 66, Kat. Nr. 299 [AH?] • BASEL 1910, S. 66, Kat. Nr. 299 [AH] • HES 1911, S. 123f [AH?] • GLASER 1912, S. 472 [AH] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 60 [AH] • KOEGLER 1922, S. 164 [AH?] • KOEGLER

1924a, S. 329 [nicht AH] • BASEL 1926, S. 55, Kat. Nr. 299 [AH] • SCHMID 1930a, S. 33 [AH oder HHJ] • WAETZOLDT 1938, S. 61 [AH] • BASEL 1946, S. 29 [AH] • GANZ 1950, S. 211, Kat. Nr. 29 [HHJ] • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 353f [Holbein-Werkstatt] • BASEL 1957, S. 78 [AH] • Anna Maria CETTO, Die Basler Holbein-Tafel mit den zwei Schädeln; in: ZAK 18 (1958), S. 182–186 [HHJ], um 1520] • CADORIN 1959/60, S. 65 [AH] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 132f, Kat. Nr. 91 [HHJ], um 1520] • GERHARDT 1962, S. 24–26 [nicht von HHJ] • Kathleen COHEN, Metamorphosis of a death symbol. The Transi Tomb in the late Middle Ages and the Renaissance, Berkeley u. a. O. 1973, S. 86, Anm. 9 [HHJ oder AH] • REINHARDT 1978, S. 212 [HHJ] • KLEMM 1980, S. 77 [HHJ], »zweifelhafte Werk«] • ROWLANDS 1985, S. 229, Kat. Nr. R. 9 [AH, »attributed to«] • DÜLBERG 1990, S. 298, Kat. Nr. 345 [HHJ?], um 1520] • BOERLIN 1991, S. 17, 20, Kat. Nr. 29 [HHJ] • LANDOLT 1991, S. 146, Anm. 42, S. 179, Anm. 43 [AH oder HHJ] • KLINGER/HÖTTNER 1998, S. 254, Kat. Nr. A. H. 13 [AH, um 1519] • C. MÜLLER 1998a, S. 83, 87f [HHJ], um 1520] • ZWINGENBERGER 1999, S. 79 [HHJ] • C. MÜLLER 2001b, S. 17, 28f [HHJ], um 1520]

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 302

Konstanzer (?) Meister aus dem Umkreis des Matthäus Gutrecht d. J.,

*Madonna mit Kind*, 1514

Siehe S. 348–350, Abb. 275.

*Materieller Bestand:* Lindenholz (*Tilia spec.*), parkettiert, 37,0 x 30,0 x 0,8 cm.

Malkanten allseits erhalten, ehemals unbemalter Rahmenfalz teilweise sekundär schwarz übermalt. Die in den Parkettintervallen sichtbare Originalrückseite ist grundiert und graubraun gestrichen; am oberen und unteren Rand sind jeweils ca. 0,7 cm breite Abschnitte des Bildträgers unbemalt, seitlich Malkanten erhalten; oben mittig eine ca. 0,4 cm im Durchmesser messende Lochbohrung, die nachträglich mit einem Holzdübel geschlossen worden ist (bildseitig gekittet und retuschiert); auf Parkett Klebezettel »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL Nr. 302 ANKAUF 1876 Ambrosius Holbein Maria mit dem Kinde. 1514.«

Bezeichnet auf der Brüstung »QVE. VIRGO. PEPERIT. VIRGO. Q[VE]. PERMANET. LACTAVIT. PROPRIIS. VBERIBVS. DEV[M]./PORTANTEMQ[VE]. GEREBAT. VLNIS. PRONA. TREMENTIBUS. M. D. XIII.« (Sie, die als Jungfrau gebar und Jungfrau blieb, nährte Gott mit ihrer eignen Brust und trug ihn mit zitternden Armen über alle Fahrnisse. 1514 [GANZ 1950]); die von den Putti gehaltenen Tafeln sind rechts leer, die Tafel links unten ist bis auf Buchstabenreste vollkommen unleserlich, während links oben zumindest teilweise »B[...] VBERA. QVE/S[...]« lesbar ist; an der Blattgirlande sind links und rechts die Wappenschilder des elsässischen Geschlechts der Edeln von Botzheim und der badischen Familie Ycher (Eicher) von Beringen (Bieringen) befestigt.

Die Putten auf dem Architrav halten (von links nach rechts) Leiter und Essigschwamm, Rute und Geißel, drei Nägel und Hammer, die mittlere Befestigung der Blattgirlande über der Madonna (?), Kreuz, Geißelsäule und Dornenkronen sowie Lanze und Rohr. Die beiden Putten auf den Pfeilerkapitellen halten jeweils das Ende der Blattgirlande, die insgesamt vier Putten vor dem Pfeilerspiegel jeweils eine Henkeltafel. Die Pfeilerspiegel sind mit grotesken Kandelabern und Vasen dekoriert, die unten von der Halbfigur eines Satyrn (?) getragen werden und an denen sich die Putten mit den Henkeltafeln festhalten.

*Gemälde-technologischer Befund:* Wegen der starken Verputzung der Malerei ist die mit einem Pinsel und einem flüssigen Zeichenmittel ausgeführte Unterzeichnung teilweise schon mit bloßem Auge erkennbar. Die Brüstung ist ebenso wie der Architravunterzug und die seitlichen Wandpfeiler linear unterzeichnet. Dabei wurde sowohl auf die Kontur des blauen Marienumhangs als auch auf die die Rahmenarchitektur belebenden Putten Rücksicht genommen; nur bei dem seine Tafel emporschwenkenden Putto rechts unten verläuft – wohl infolge einer Planänderung – die Unterzeichnung des Wandpfeilers durch Arm und Tafel hindurch. Dies gilt sowohl für die in Farbe ausgeführte wie die nur unterzeichnete Variante: Streckt der Putto die Tafel heute zu Maria empor, so hielt er sie in der Unterzeichnung mit ausgestrecktem Arm seitlich vor den Körper.

In gleicher Art wie die Architekturelemente sind auch die Putten auf dem Architrav und vor den seitlichen Pfeilerspiegeln unterzeichnet. Hier wie auch bei der Gottesmutter mit dem Kind fehlen jegliche Schraffuren, die die Lichtführung oder das Oberflächenrelief kennzeichnen könnten. Die außerordentlich sorgfältig ausgeführte Linienführung am Marienkopf und am Kinderkörper wirkt leblos und in ihrer Beschränkung auf die reinen Umrisslinien fast mechanisch; es gibt allerdings keinerlei Anhaltspunkte für eine mechanische Übertragung. Kleinere, während des Zeichenvorgangs ausgeführte Selbstkorrekturen betreffen Daumen und Ringfinger der Rechten Mariens, die Zehen des linken Fußes des Christuskindes sowie die von ihm mit der linken Hand ergriffene Stoffbahn des Madonnenkleides.

**Dokumentierte Restaurierungen:** Das Baseler Madonnenbild ist wiederholt restauratorischen Eingriffen unterzogen worden: Einer »ersten, oberflächlichen Restauration« bald nach der Erwerbung durch die Öffentliche Kunstsammlung im Jahre 1876 fiel ein falsches Holbein-Monogramm zum Opfer. 1892 wurde das Gemälde »durch Professor [Alois] Hauser in München wiederhergestellt« (BASEL 1894), doch erst 1895 wurden die ursprünglichen Wappen freigelegt (NEIMARGEDORF ALIAS MONE 1897). In Vorbereitung der Baseler Holbein-Ausstellung von 1960 wurde das Madonnenbild erneut von P. Cadorin restauriert (CADORIN 1959/60, NETTER 1960, AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960). Im Zuge der Abnahme eines stark verfärbten Firnis und zahlreicher Retuschen wurde die Entdeckung gemacht, daß der bis dahin vorhandene rote Hintergrund eine sehr frühe, vermutlich im 16. oder 17. Jahrhundert ausgeführte Veränderung des ursprünglichen Bildkonzeptes war. Seine Entfernung brachte den ursprünglichen dunkelblauen Hintergrund sowie die die Wappenschilder haltenden grünen Blattgirlanden zu Tage. Als nachträgliche Hinzufügungen wurden auch die Posaunen der obersten Putten an den Pilastern, der Putto rechts oben selbst und der untere Teil des rechten Pfeilers entfernt. Spuren der bei dieser Reinigung festgestellten Unterzeichnung könnten darauf hindeuten, daß das rechte Wappen möglicherweise ursprünglich auf der linken Seite vorgesehen war (Farbabbildung des Zustandes vor der Restaurierung von 1960 bei ÜBERWASSER 1960).

**Provenienz:** Auftragsarbeit vermutlich für den Konstanzer Domherrn und Humanisten Johann von Botzheim (um 1480–1535); 1876 durch die Öffentliche Kunstsammlung Basel von dem Künstler Anton Seder (1850–1916) erworben, der es »... in dem Dorfe Rickenbach bei Konstanz« entdeckt haben wollte (BASEL 1894), wobei die tatsächliche Provenienz unklar bleibt: vermutete man zunächst die Herkunft des Bildes aus der »Maria-Wallfahrts-Kirche« des schweizerischen Dorfes Rickenbach bei Konstanz (GANZ 1912); da in der Gegend von Konstanz jedoch kein Dorf dieses Namens mit einer Marienwallfahrt existiert, könnte statt dessen Rickenbach bei Salem in Frage kommen, dessen Kirche zumindest ein Marienpatrozinium besitzt (AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960).

**Literatur:** HIS 1880a, S. 715 [HHJ] • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 462 [HHJ] • JANITSCHKE 1890, S. 443 [HHJ] • SCHMID 1892, S. 23–25 [HHJ] oder AH, in jedem Falle eine »Werkstatarbeit Hans Holbeins d. Ae.« • BASEL 1894, S. 31f, Kat. Nr. 1 [HHJ] • STÖDTNER 1896, S. 54, Anmerkung [HHÄ] • NEIMARGEDORF 1897, S. 417, 419 [HHJ] • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 5, Kat. Nr. 3 [HHJ] • MONE 1899, S. 65, 69 [HHJ] • ROBINSON 1900, S. 35 [HHJ] • CHAMBERLAIN 1902, S. 29, 66 [HHJ] • DAVIES 1903, S. 33–35, 213, 223 [HHJ] • FORTESCUE 1904, S. 16, 188 [HHJ] • BASEL 1904, S. 9f, Kat. Nr. 1 [HHJ] • BENOIT 1905, S. 18, 47 [HHJ] • GANZ 1905, S. 129 [HHJ] • HUEFFER 1905, S. 18f [HHJ] • GAUTHIEZ 1907, S. 11 [HHJ] • BASEL 1907, S. 50, Kat. Nr. 302 [HHJ] • HIS 1908b, S. 74 [HHJ] • BASEL 1908, S. 67, Kat. Nr. 302 [HHJ] • BASEL 1910, S. 67f, Kat. Nr. 302 [HHJ] • HES 1911, S. 124 [HHJ] • GANZ 1912, S. XII, 232 [HHJ] oder AH • Hans KOEGLER, Hans Holbein d. J. und Dr. Johann Fabri; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 35 (1912), S. 383f [HHJ] • WACKERNAGEL 1912/13, S. 216f [HHJ] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 32–35, Bd. 2, S. 332, 356 [AH, vielleicht unter Mitarbeit von HHJ] • FOUGERAT 1914, S. 35 [HHJ] • KNACKFUSS 1914, S. 6 [HHJ] • Karl Robert LANGEWIESCHE, Maria im Rosenhag. Madonnen-Bilder alter deutscher und niederländisch-flämischer Meister, Königstein i. Ts./Leipzig o. J. (1915), Tafel 54 [HHJ] • GANZ 1915/21, S. 366 [HHJ] • GANZ 1920, S. 16 [HHJ] • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 11 [HHJ] • SUIDA 1921, S. 15 [HHJ]? • BERNHART 1922, S. 9

[HHJ] • KOEGLER 1922, S. 160 [AH] • CHRISTOFFEL 1924, S. 71 [HHJ]? • GANZ 1924, S. 93f, Tafel 52 [HHJ] • KOEGLER 1924a, S. 327f [AH] • KOEGLER 1924b, S. 49–52 [AH] • SCHMID 1924, S. 336 [AH] • DEHIO 1926, S. 122 [HHJ]? • BASEL 1926, S. 55, Kat. Nr. 302 [AH] • STEIN 1929, S. 24 [AH] • COHN 1930, S. 46 [nicht von HHJ] • SCHMID 1930a, S. 11, 32 [AH] • SCHMID 1930b, S. 145 [wahrscheinlich AH] • COGNAT 1931, S. 4 [HHJ] • SCHMID 1931a, S. 44f [AH] • SCHMID 1936, S. 64–66 [AH] • BRUCE 1936, S. 89f [AH] • GANZ 1937, S. 23 [HHJ] • FISCHER 1937, S. 306, 308f [AH] • GANZ 1937, S. 23 [HHJ] • SCHILLING 1937, S. V [AH] • WAETZOLDT 1938, S. 17 [AH] • SCHMID 1941/42b, S. 249 [AH] • LEROY 1943, S. 36 [HHJ] • SCHMID 1944, S. 64f [AH] • BASEL 1946, S. 27 [AH] • SCHMID 1948, S. 49 [AH] • GANZ 1950, S. 199, Kat. Nr. 1 [HHJ] • GROSSMANN 1951b, S. 111 [AH] • LIEB 1952, S. 179 [AH] • SCHILLING 1954, S. 6 [AH] • REINHARDT 1954/55, S. 14 [AH] • GROHN 1955, S. 11 [AH] • GANTNER/REINLE 1956, S. 73 [AH] • Walter ÜBERWASSER, Ambrosius Holbein, Maria mit dem Kinde 1514; in: Alte Meister. Eine Sammlung von Reproduktionen alter Meisterwerke, Basel/Zürich o. J. (1957), unpaginiert [AH] • BASEL 1957, S. 78 [AH] • SCHMIDT 1957/58, S. 99f [Mitglied der Holbeinfamilie] • CADORIN 1959/60, S. 64f [AH] • LIEB/STANGE 1960, S. 32 [HHJ] • NETTER 1960, unpaginiert [AH] • REINHARDT 1960b, S. 23 [AH] • G. SCHMIDT 1960, S. 15 [AH] • STRIEDER 1960, S. 242 [AH] • ÜBERWASSER 1960, unpaginiert [AH] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 121–123, Kat. Nr. 86 [AH] • BALDASS 1961, S. 86 [AH] • AK GERMAN ART 1400–1800 FROM COLLECTIONS IN GREAT BRITAIN, Manchester, Art Gallery, 1961, S. 57 [AH] • Johannes JANTZEN, Unbekannte Arbeiten des Meisters mit dem Blattfries und seines Kreises (III); in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 18 (1964), S. 65–68 [AH] • GROHN 1966/76, S. 171, 174 [AH] • KLOTZ 1968, S. 19f [AH] • WÜTHRICH 1969, S. 591 [Dyg?] • WÜTHRICH 1969/72, S. 777 [Hans Herbst] • SALVINI/GROHN 1971, S. 85, Kat. Nr. 1 [HHJ] • REINHARDT 1972, S. 513 [AH] • HÜTT 1973, S. 475 [AH] • FALK 1979, S. 86 [AH] • TRACHSLER 1981, S. 12 [AH] • REINHARDT 1982, S. 255 [AH] • ROWLANDS 1985, S. 15f, 228, Kat. Nr. R. 5 [AH] • KONRAD 1990, S. 256f [AH?] • Paul TANNER, Thomas Schmidts »Kindermord von Bethlehem« im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen; in: ZAK 47 (1990), S. 30 [AH] • KONRAD 1992a, S. 77f, 84, 90, 92f, 99 [nicht von AH] • KONRAD 1992b, S. 83–85 [Werkstattmitarbeiter des Matthäus Gutrecht d. J.; vielleicht, doch nicht sehr wahrscheinlich AH] • BAER 1993, S. 181 [AH] • ROWLANDS/BARTRUM 1993, S. 136 [AH] • FOISTER 1996b, S. 665 [AH] • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 11, 234, Kat. Nr. A. H. 1 [AH]

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 303, 307, 304, 305, 306

Hans Holbein d. J. (?) und Baseler Meister, »Leinwand-Passion«:  
Abendmahl (A), Geißelung (B), Ölberg (C), Gefangennahme (D),  
Christus vor Pilatus (E)

Siehe S. 83f, 103f, Tafel 7–11

**Materieller Bestand:** Leinwand, doubliert; jeder Bildträger aus zwei horizontal angeordneten Leinwandabschnitten zusammengesetzt; Abendmahl: 144 x 155 cm (Spanngirlanden allseits zu erkennen); Gebet am Ölberg: 135 x 132 cm (rechts und links beschnitten, Spanngirlanden oben zu erkennen); Gefangennahme: 134 x 166 cm (Spanngirlanden oben und unten zu erkennen); Geißelung: 138 x 115 cm; Christus vor Pilatus: 134 x 155 cm.

**Gemäldetechnologischer Befund:** Bei allen Bildern ist, mit Ausnahme der Händewaschung des Pilatus, eine mit einem flüssigen Unterzeichnungsmittel und Pinsel ausgeführte Unterzeichnung zumindest teilweise nachweisbar. Die Formangaben sind überwiegend sparsam-linear; nur vereinzelt begegnen Parallelschraffuren. Pentimenti sind ausgesprochen selten.

Das Abendmahl ist durchgängig, d. h. auch im Bereich der Architektur, unterzeichnet; die flott ausgeführten Formangaben sind überwiegend konturbetont-linear gehalten, nur gelegentlich finden sich in Partien tiefster Verschattung auch Parallelschraffuren unterschiedlichster Ausrichtung. Die Malerei folgt im allgemeinen den Vorgaben der Unterzeichnung; Abweichungen finden sich bei den Figuren Christi (die Unterzeichnung gibt einen Strahlen- anstelle des gemalten Scheibennimbus; die zur Faust geballte Linke wurde erst nachträglich in die heu-

tige Position gebracht) und des Judas (die Bänder des Geldbeutels verlaufen vor dem Körper etwas anders). Unterzeichnet sind auch die Figuren der Fußwaschung im Hintergrund rechts; die Adikula wurde demgegenüber erst nachträglich eingefügt, als die übrige Hintergrundsarchitektur bereits ausgeführt worden war.

Auch bei der Geißelung ist offenbar die gesamte Komposition einschließlich der Architektur unterzeichnet, auch wenn die Unterzeichnung nur partiell erkennbar ist; rein linear ausgeführte Angaben zum Kontur und zur wesentlichen Binnenzeichnung finden sich am Leib Christi und den Köpfen der Henkersknechte; vereinzelte Parallelschraffuren in unterschiedlicher Ausrichtung kennzeichnen das rote Gewand des Knechtes links und das gelbe seines Kollegen rechts.

Beim Gebet am Ölberg wird die Unterzeichnung wegen der vorherrschenden dunklen Farbtöne nur partiell sichtbar, gleicht dort aber prinzipiell der im Abendmahl; gut erkennbar ist die Unterzeichnung vor allem an der Figur Christi, bei Johannes, dem schlafenden Jünger rechts, dem Engel mit dem Kelch, der Gruppe um Judas im Mittelgrund und an der Felsformation rechts. Die Unterzeichnung verzichtet, soweit erkennbar, auf jegliche Parallelschraffuren. Nennenswerte Abweichungen der Malerei von der Unterzeichnung sind nicht zu verzeichnen.

Bei der Gefangennahme ist lediglich eine rein lineare Unterzeichnung an den Figuren Christi und des Judas, an Kopf und roter Bekleidung des Malchus und an den Köpfen der meisten Soldaten nachzuweisen.

Bei der Händewaschung des Pilatus ist eine Unterzeichnung nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Ein Pentiment ist auch mit bloßem Auge unschwer zu erkennen: Der hinter Christus schreitende Knecht hatte anfangs in der erhobenen Hand einen Knüppel, mit dem er auf die Dornenkrone drückte; erst während der Farbausführung des Bildes wurde dieser zugunsten der nunmehr bloß nach rechts weisenden Hand verworfen und übermalt.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 50.

*Provenienz:* Abendmahl und Geißelung werden erstmals im Jahre 1580 in Basilius Amerbachs zwischen 1578 und 1582 geführten Rechnungsbüchlein zu seinem Sammlungsneubau erwähnt: »[1580] Decem. 22 Item von lym Zun rammen gros an das Holbeinisch nachmol vnd geislung Zebruchen – 1 [Schilling] – 8 [Denar].«; im »Inventar D« von 1585–87: »Ein gros nachtmahl H. Holbeins erste arbeiten, eine vff tuch mit ölfarb.« bzw. »Ein große geislung vff tuch H Holbein ersten arbeiten, eine mit ölfarb.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 14. Ein Groß Nachtmahl hs. holb. ersten Arbeiten eine mit ölfarben, vff Tuch vff holtz gezogen.« bzw. »No. 39. Ein Große Geißlung vff Tuch. hs. Holb. ersten arbeiten eine, mit ölfarben.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

Die drei übrigen Bilder wurden 1835 von dem Baseler Künstler und Kunsthändler Peter Birmann (1758–1844) durch die Freiwillige Akademische Gesellschaft Basel erworben und 1837 der Öffentlichen Kunstsammlung übergeben.

*Literatur:* FAESCH 1628ff, pag. 36f, Kat. Nr. XIX [A: HHJ, Frühwerke] • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 4, 5 [A-B: HHJ] • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71 [A-B: HHJ, Jugendwerke] • BLAINVILLE 1764, S. 403 [A-B: HHJ] • BECK 1775, S. 3, Kat. Nr. 14, S. 5, Kat. Nr. 39 [A-B: HHJ, Frühwerk] • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 118 [A-B: HHJ, um 1515] • SPAZIER 1790, S. 39 [A: HHJ] • SCHLEGEL 1806/1959, S. 194 [A: HHJ] • HEGNER 1827, S. 90–93 [A-B: HHJ, um 1515] • BASEL 1833, S. 3, Kat. Nr. 1f [A-B: HHÄ] • GESCHICHTE DER FREIWILLIGEN AKADEMISCHEN GESELLSCHAFT DER STADT BASEL. BERICHT UND RECHNUNG 2 (1836), S. 5 [C-E: HHÄ] • BURCKHARDT 1842, S. 5 [A-B: HHJ, Frühwerk] • WAAGEN 1845, S. 268, 270 [A: HHJ, um 1516; B-E: HHÄ, »in seiner spätern Weise«] • KUGLER 1847, S. 185, 275 [A: HHJ, um 1515, B-E: HHÄ, 1520er Jahre] • BASEL 1849, S. 13, Kat. Nr. 1–5 [A-E: HHÄ] • BASEL 1850, S. 13, Kat. Nr. 1–5 [A-E: HHÄ] • BASEL 1852, S. 13, Kat. Nr. 1–5 [A-E: HHÄ] • KUGLER 1854, S. 518 [A-B: HHÄ?] • BASEL 1856, S. 16, Kat. Nr. 1–5 [A-E: HHÄ] • BASEL 1860, S. 18, Kat. Nr. 3–7 [A-E: HHJ] • WAAGEN 1862, S. 182, 260 [A: HHJ, B-E: HHÄ] • NAGLER 1863, S. 158 [A-B: HHÄ] • WOLTMANN 1866, S. 161–163, 234 [A-B: HHJ, um 1515] • KUGLER 1867, S. 449f, 540 [A: HHJ; B-E: HHÄ, aus der »letzten Zeit des Meisters«] • WORNUM 1867, S. 104 [A: HHJ, vor 1515] • WOLTMANN 1868, S. 442, Kat. Nr. 5f [A-B: HHJ und Werkstatt; C-E: HHJ-

»Schüler«, nach 1515] • BASEL 1868, S. 27f, Kat. Nr. 2 [A-E: HHJ unter Mitarbeit von AH oder Gehilfen] • MÜNTZ 1869, S. 372, Anm. 1 [A-B: HHJ] • W. SCHMIDT 1870, S. 215 [A-B: HHJ] • BASEL 1870, S. 27f, Kat. Nr. 2–6 [A-E: HHJ] • HIS 1871, S. 211f [A-E: HHJ, nach 1515] • WOLTMANN 1871, S. 91 [A-E: gemeinsame Werkstatt von HHJ und AH?, nach 1515] • BASEL 1873, S. 27f, Kat. Nr. 2–6 [A-E: HHJ] • WOLTMANN 1874, S. 132f [A-E: AH-Werkstatt »unter Theilnahme anderer Gehülfen, vielleicht auch des jüngeren Bruders ausgeführt«, nach 1515] • WOLTMANN 1876, S. 102, Kat. Nr. 27 [A-E: Werkstatt von HHJ und AH, nach 1515] • BASEL 1879, S. 26, Kat. Nr. 2–6 [A-E: HHJ] • BASEL 1881, S. 27, Kat. Nr. 2–6 [A-E: HHJ] • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 461, 467 [A-E: gemeinsame Werkstatt von HHJ und AH] • BASEL 1884, S. 27, Kat. Nr. 2–6 [A-E: HHJ] • BURCKHARDT 1886, S. 6f [A-E: HHJ, erste Baseler Arbeiten] • LÜBKE 1887, S. 377 [A-E: HHJ] • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 74 [A-B: HHJ] • BASEL 1889, S. 28f, Kat. Nr. 1–5 [A-E: HHJ in der Werkstatt eines Baseler Malers] • HIS 1891, S. 60f [A-E: HHJ und AH in der Herbst-Werkstatt, 1516] • BASEL 1891, S. 28f, Kat. Nr. 1–5 [A-E: HHJ] • BASEL 1894, S. 32, Kat. Nr. 1–5 [A-E: HHJ] • SCHMID 1896a, S. 20 [A-B: HHJ, um 1519–21] • GAUTHIEZ 1897/98, S. 446 [A-E: HHJ] • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 8, Kat. Nr. 26 [A-E: HHJ] • MONE 1899, S. 51, 53f [A-E: HHJ] • CHAMBERLAIN 1902, S. 8, 29f, 66 [A-E: HHJ, 1515] • DAVIES 1903, S. 39–44, 213, 223 [Gemeinschaftsatelier von AH und HHJ], C-D: AH, B, E: HHJ, A: AH und HHJ, 1515] • HIS 1903, S. 245 [A-E: von HHJ vermutlich als Geselle »...unter der Firma Hans Herbster und in dessen Werkstätte gemalt«, um 1516] • FORTESCUE 1904, S. 50 [A: bestenfalls AH, HHÄ oder Sigmund Holbein] • BASEL 1904, S. 10, Kat. Nr. 1–5 [A-E: HHJ] • PAUL GANZ (Hg.), Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.–XVIII. Jahrhunderts, Bd. 3, Basel o. J. (1904/08), unpaginiert, Kat. Nr. 8 [HHJ], um 1515] • HUEFFER 1905, S. 22–24 [A-E: HHJ als Geselle in der Werkstatt eines älteren Baseler Malers] • BURCKHARDT 1906, S. 299 [A: HHJ] • GANZ/MAJOR 1907, S. 41f [A-B: HHJ] • BASEL 1907, S. 51, Kat. Nr. 303–307 [A-E: HHJ, um 1515] • HIS 1908b, S. 74 [A-E: HHJ und AH in der Herbst-Werkstatt] • BASEL 1908, S. 67f, Kat. Nr. 303–307 [A-E: HHJ, um 1515] • GANZ 1909, S. 597 [HHJ, nach 1516] • KOEGLER 1909, S. 39 [A-E: HHJ, »früheste Zeit«] • KOEGLER 1910, S. 217f, 230, 232 [A-E: HHJ, sind nicht unbedingt »alle gleichzeitig und alle vor Luzern entstanden«] • BASEL 1910, S. 68f, Kat. Nr. 303–307 [A-E: HHJ, 1515] • MEISSNER 1911, S. 19 [A-E: HHJ] • DAMRICH 1912, S. 7 [A-E: HHJ] • GANZ 1912, S. XIV, 233 [A-E: Herbst-Werkstatt auf Grundlage von Entwürfen und unter Mitwirkung von HHJ, um 1517] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 39–43, 68, 93, 99, 104, 156, Bd. 2, S. 356 [A-E: gemeinsame Werkstatt von HHJ und AH, um 1515–17] • KNACKFUSS 1914, S. 7–9 [A-E: HHJ, 1515] • GLASER 1916, S. 296f [A-E: HHJ] • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 10 [B: HHJ, um 1517] • PFISTER 1921, Tafel 32 [C: HHJ] • BERNHART 1922, S. 16f [A-E: HHJ] • GANZ 1923, S. 12 • KOEGLER 1923, S. 452 [A-E: HHJ in der Herbst-Werkstatt, um 1517] • CHRISTOFFEL 1924, S. 73f [A-B: zu Lebzeiten Holbeins, aber nicht einmal in dessen Werkstatt entstanden; C-E: erst im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts entstanden] • GANZ 1924, S. 94 [A-E: HHJ, um 1517] • GLASER 1924a, S. 457 [A-E: HHJ] • KOEGLER 1924a, S. 329 [A: wohl nicht AH] • RÜMANN 1924, unpaginiert [A: HHJ, um 1515] • SCHMID 1924, S. 337, 339 [A-B: »zeigen H.s Stil von 1519/20«; C-E: nicht von HHJ] • DEHIO 1926, S. 125 [A-E: nicht von HHJ] • BASEL 1926, S. 66, Kat. Nr. 303–307 [A-E: Holbein-Kreis] • SCHMID 1927, unpaginiert [A-B: HHJ, zwischen 1519 und 1521 und nicht völlig eigenhändig ausgeführt] • STEIN 1929, S. 24–28 [A-E: HHJ, um 1515] • COHN 1930, S. 56, 98 [A-E: HHJ, 1519–20] • SCHMID 1930a, S. 16, 42–44 [A-B: »Gesellenarbeit« nach Entwürfen von HHJ; C-E: Ausführung vielleicht »ganz oder zum Teil von demselben Gesellen«, diesmal aber nach Entwürfen von AH, um 1519] • SCHMID 1930c, S. 122 [A-B: »Gesellenarbeit« nach Entwürfen von HHJ; C-E: Ausführung vielleicht »ganz oder zum Teil von demselben Gesellen«, diesmal aber nach Entwürfen von AH, um 1519] • Erika TIETZE-CONRAT, The paintings in Cardinal Wolsey's closet at Hampton Court; in: Burlington Magazine 66 (1935), S. 255 [A-E: HHJ, Frühwerke] • WAETZOLDT 1938, S. 84, 89f [A-E: Ausführung nach Entwürfen von HHJ, um 1519] • SCHMID 1941/42b, S. 269, 279–282 [Werkstatt des HHJ, um 1519/20, A-B: über Vorzeichnungen von HHJ durch Gesellen ausgeführt, C-E: nach Entwürfen des AH von Gesellen ausgeführt] • SCHMID 1948, S. 77, 116, 121, 155f [A-B: HHJ-Werkstatt

nach »Vorzeichnung des Meisters«, C-E: HHJ-Werkstatt vielleicht nach Entwürfen von AH, um 1519/20] • VAN DER BOOM 1948, S. 23 [A-E: HHJ] • HUGELSHOFER 1948/49, S. 67 [A-E: HHJ] • GANZ 1950, S. XVIII, 199f, Kat. Nr. 4 [A-E: Herbst-Werkstatt unter Beteiligung unterschiedlicher Hände nach Entwürfen von HHJ]; D-E: gänzlich ohne Beteiligung der Holbein-Brüder bei der Ausführung, um 1515/17] • REINHARDT 1954/55, S. 13f mit Anm. 12 [A-B: HHJ, um 1515] • GROHN 1955, S. 14 [A-E: Herbst-Werkstatt nach Entwürfen von HHJ, um 1516] • GANTNER/REINLE 1956, S. 60 [A-E: HHJ] • BASEL 1957, S. 86 [A: Kreis um HHJ] • WAETZOLDT 1958, S. 14 [A-E: Ausführung nach Entwürfen von HHJ, um 1519] • Douglas HALL, Hans Holbein, London 1959, S. 3f [A-E: HHJ und AH als Gesellen in Baseler Werkstatt, um 1515] • ROTH 1959, S. 317 [A-B: HHH] • REINHARDT 1960b, S. 27f [HHJ] und AH in der Herbst-Werkstatt, um 1517] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 170–172, Kat. Nr. 134–138 [Herbst-Werkstatt unter Beteiligung unterschiedlicher Hände, um 1515/16, A-B: HHJ, C-E: unbekannte Gesellen der Herbst-Werkstatt] • BALDASS 1961, S. 87 [A-E: HHJ, teilweise nicht eigenhändig ausgeführt, um 1517/18] • MAURER 1961, S. 128 [Herbst] • Margarete PFISTER-BURKHALTER, Zu Holbeins früher Christusdarstellung; in: Die Schweizerin 48 (1961), S. 176 [B: Umkreis HHJ] • REINHARDT 1961, S. 180–182 [HHJ] und Herbst-Werkstatt] • MAURER 1966, S. 451–454 [Werkstatt des Hans Dyg, um 1516; A: HHJ unter Mitarbeit von Gesellen, B: HHJ, C-E: Dyg] • WÜTHRICH 1966 [A-B: HHJ], Ende 1515 oder 1516] • RUHMER 1966/76, S. 183, 187, 195 [A-E: HHJ, nach 1518] • SALVINI/GROHN 1971, S. 86, Kat. Nr. 7 [Herbst-Werkstatt unter Beteiligung unterschiedlicher Hände, um 1515/16, A-B: HHJ, C-E: vielleicht nach HHJ-Entwürfen] • WÜTHRICH 1969/72, S. 777 [A-E: Hans Herbst, um 1515/17] • REINHARDT 1972, S. 516 [A: HHJ in der Herbst-Werkstatt] • HÜTT 1973, S. 475 [A-E: »das gemeinsame Werk der Herbstwerkstatt, an dem Holbein entscheidend mitwirkte, neben ihm sein Bruder Ambrosius«] • REINHARDT 1975/76, S. 167 [A: HHJ in der Herbst-Werkstatt, 1517] • REINHARDT 1976, S. 461f [A-E: HHJ und AH in der Herbst-Werkstatt, 1517] • REINHARDT 1977, S. 236, 238 [A-E: HHJ in der Herbst-Werkstatt] • STRONG 1979, S. 12–18, Kat. Nr. 5–9 [A-E: HHJ, um 1515/16] • HÜTT 1980, S. 2 [A-E: HHJ] • KLEMM 1980, S. 5, 76 [Herbst- oder Dyg-Werkstatt?, um 1515/16, A: AH, B: HHJ] • REINHARDT 1982, S. 257 [A-E: HHJ in der Herbst-Werkstatt, nach 1515] • REINHARDT 1983, S. 138f [Herbst-Werkstatt, nach 1515, bei A: Beteiligung von HHJ und AH, B-C: von HHJ, E: von AH, D: Herbst allein] • ROWLANDS 1985, S. 23f, 230, Kat. Nr. R. 13a–e [A-E: Dyg-Werkstatt, um 1516] • CAMPBELL 1986, S. 150 [B: HHJ; A, C-E nicht von Dyg, um 1515/16] • VON BORRIES 1988, S. 127f [A-B: HHJ in der Dyg-Werkstatt, C-E: Dyg] • KONRAD 1990, S. 256 [A-E: Herbst] • WÜTHRICH 1990, S. 204 [A-E: Herbst] • BOERLIN 1991, S. 25, Kat. Nr. 38f [A-B: HHJ in der Dyg-Werkstatt; C-E: Dyg-Werkstatt nach HHJ-Entwürfen, um 1516] • LANDOLT 1991, S. 145f, 178f, 269 [A-B: HHJ als Geselle in einer Baseler Werkstatt; C-E: Werkstatt eines Baseler Meisters, um 1515/16] • C. MÜLLER 1996, S. 76 [Herbst- oder Dyg-Werkstatt unter Mitarbeit von HHJ, um 1516] • WILSON 1996, S. 52f [A-E: HHJ, um 1516] • C. MÜLLER 1998b, S. 169–180 [A-B: HHJ, um 1515–17]

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 308, 309

Hans Holbein d. J. (?), Fragmente von Altarflügeln:

*Kopf eines jugendlichen Heiligen (Johannes Ev.), Kopf einer jungen gekrönten Heiligen (Maria?)*

Siehe S. 103, Tafel 19–20

*Materieller Bestand:* Fichtenholz (*Picea spec.*), 23,5 x 21,5 x 0,5 cm (männlicher Heiliger) bzw. 23,5 x 22,0 x 0,5 cm (weibliche Heilige).

Bei beiden Bildern zieht die Malerei bis zu den Tafelkanten; bei beiden Bildern gibt es allseits den Abdruck eines sekundären Rahmens.

Beide Bildträger sind allseits beschnitten, gedünnt und parkettiert; der Kopf eines jugendlichen Heiligen ist allseits mit Holzleisten von etwa 0,5 cm Stärke angestückt.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Beide Tafeln sind mit Pinsel und einem flüssigen Zeichenmedium flott unterzeichnet, wobei die Unterzeichnung z. T. mit bloßem

Auge deutlicher zu erkennen ist als in der Infrarot-Reflektographie. Linear sind die Konturlinien von Gesicht und Hals, aber auch die Binnenzeichnung des Gesichtes mit Nase, Augen und Mund festgehalten. Die Farbausführung folgte den Vorgaben der Unterzeichnung mit einiger Freiheit. So wurden beim männlichen Heiligen die Augen und der Mund, aber auch der Verlauf des dem Betrachter zugewandten Wangenkonturs oder der linke untere Abschluß des Heiligenscheins in der Farbfassung gegenüber der Unterzeichnung modifiziert. An Hals- und Schulterkonturen folgte die Farbausführung zwar zunächst der Unterzeichnung, so daß es infolge der schließlich ausgeführten Bildfassung hier zu eigentlichen Pentimenti kam.

Die vergleichsweise Freiheit der Farbausführung im Verhältnis zur Unterzeichnung ist auch bei der weiblichen Heiligen zu beobachten, etwa am Mund, der in der Unterzeichnung leicht geöffnet dargestellt war. Auch der Verlauf einzelner Haarlocken auf der vom Betrachter aus gesehen linken Stirnseite und auf der rechten Schulter der Heiligen war in der Unterzeichnung anders als in der Farbausführung. Die Farbausführung wich auch von den Vorgaben der Unterzeichnung für die Gestaltung des roten, mit schwarzen Säumen besetzten Kleides ab. Die Veränderung der Kragenform allerdings ist das Ergebnis eines eigentlichen Pentiments. Die Haare beider Figuren sind z. T. über die Vergoldung des Heiligenscheins bzw. des Hintergrundes gemalt.

Im Gesicht und am Hals des männlichen Heiligen finden sich kleinere schraffierte Flächen. Die parallel geführten Linien verlaufen von links oben nach rechts unten und wirken auf den ersten Blick, als seien sie Teil der Unterzeichnung. Doch da gleichartig schraffierte Flächen auch auf dem rechten Abschnitt des Nimbus und in dem erst nachträglich mit der Inkarnatfarbe der Schulter übermalten Himmelsabschnitt links erscheinen, muß die Streifung das Ergebnis einer modernen Behandlung des Bildes sein. Hierfür spricht auch der Umstand, daß im Bild der weiblichen Heiligen derartige Schraffurflächen nicht auftauchen (die bräunlichen Schraffuren an der verschatteten Seite der Krone liegen auf der Vergoldung auf und zeigen auch eine andere Handschrift).

Bei der Fichtenholztafel mit dem Kopf einer jungen gekrönten Heiligen konnte mit Erfolg eine dendrochronologische Untersuchung durchgeführt werden (Untersuchungsbericht von Prof. Dr. Peter Klein, Hamburg, vom 25. April 2000). Der einteilige Bildträger umfaßt 65 Jahrringe; diese konnten mit Hilfe einer Fichtenchronologie für die Alpenregion auf die Jahre zwischen 1443 und 1507 (jüngster Jahrring) datiert werden. Bei Fichtenholz wurde normalerweise der gesamte Querschnitt genutzt und nur die Rinde entfernt. Im vorliegenden Fall ist der Bildträger jedoch allseits beschnitten, so daß eine sichere Bestimmung des Fäll- und damit auch des Verwendungsdatums durch den Maler nicht möglich ist.

*Provenienz:* Erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Item eines heiligen iungen vnd iungfrawen köpflein mit patenen vf holz mit ölfarb klein H. Holbeins erste arbeit.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 22. Eines Heylig(en) Jünglins Köpflein mit Pattenen, vff Holtz mit ölfarben, Klein. hs. holb. Erste arbeit. No. 23. Eines Heylig(en) Jungfrawlins Köpflein mit Patten vff holtz. hs. holb. Erste arbeit.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Im Sommer 1921 kam es infolge der »extremen Sommerhitze« bei beiden Tafeln zu Sprüngen, die nachfolgend restauriert wurden (JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL ÜBER DAS JAHR 1921 [1921]). Beide Tafeln wurden im Jahre 2000 von Peter Berkes gereinigt.

*Literatur:* [Wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt, werden die beiden Heiligenköpfe HHJ zugeschrieben.] FAESCH 1628ff, pag. 36r, Kat. Nr. XXIII • BECK 1775, S. 4, Kat. Nr. 22f [Frühwerke] • HEGNER 1827, S. 91 [unter »den allerersten Arbeiten«] • BURCKHARDT 1842, S. 5 [noch in Augsburg entstanden] • BASEL 1849, S. 14, Kat. Nr. 23f • BASEL 1850, S. 14, Kat. Nr. 23f • BASEL 1852, S. 14, Kat. Nr. 23f • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 21f • BASEL 1860, S. 18, Kat. Nr. 8f • WOLTMANN 1866, S. 146 [noch in Augsburg entstanden] • WOLTMANN 1868, S. 442, Kat. Nr. 9 [»Jugendarbeiten«] • BASEL 1868, S. 28, Kat. Nr. 9f • BASEL 1870, S. 28, Kat. Nr. 9f • HIS 1871, S. 211f [Baseler »Erstlinge seiner Kunst«] • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 3, Kat. Nr. 14f • BASEL 1873, S. 28, Kat. Nr. 9f • WOLTMANN 1874, S. 110 [unter den

ersten Baseler Arbeiten] • WOLTMANN 1876, S. 98, Kat. Nr. 7f [unter den ersten Baseler Arbeiten] • MANTZ 1879, S. 193 • BASEL 1879, S. 27, Kat. Nr. 9f • HIS 1880a, S. 715 [vielleicht noch in Augsburg entstanden] • BASEL 1881, S. 28, Kat. Nr. 9f • BASEL 1884, S. 28, Kat. Nr. 9f • BURCKHARDT 1886, S. 6 [unter den ersten Baseler Arbeiten] • BASEL 1889, S. 29, Kat. Nr. 8f • HIS 1891, S. 60 [unter den ersten Baseler Arbeiten] • BASEL 1891, S. 29, Kat. Nr. 8f • SCHMID 1892, S. 26 [unter den ersten Baseler Arbeiten] • BASEL 1894, S. 33, Kat. Nr. 8f • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 8, Kat. Nr. 31a • ROBINSON 1900, S. 35 • CHAMBERLAIN 1902, S. 29, 66 [Frühwerke] • DAVIES 1903, S. 45, 224 [um 1516] • FORTESCUE 1904, S. 189 • BASEL 1904, S. 11, Kat. Nr. 8f • HUEFFER 1905, S. 24f • GANZ/MAJOR 1907, S. 41 • BASEL 1907, S. 51f, Kat. Nr. 308f • HIS 1908b, S. 74 [vielleicht noch in Augsburg entstanden] • BASEL 1908, S. 68, Kat. Nr. 308f • BASEL 1910, S. 69, Kat. Nr. 308f [Frühwerke] • GANZ 1912, S. 233 [um 1515] • WACKERNAGEL 1912/13, S. 217 [1515/16] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 37f, 56, Bd. 2, S. 356 [unter den ersten Baseler Arbeiten] • KNACKFUSS 1914, S. 6f [1515] • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL ÜBER DAS JAHR 1921; in: Oeffentl. Kunst-Sammlung Basel. Jahres-Bericht, N. E. 18 (1921), S. 7 • KOEGLER 1923, S. 452 [HH?]. • CHRISTOFFEL 1924, S. 71f [HH?]. • GANZ 1924, S. 94 [1515–17] • RÜMANN 1924, S. 6 • SCHMID 1924, S. 337 [unter den ersten Baseler Arbeiten] • Hubert SCHRADER, Zur Frage der Grünewald-Selbstbildnisse; in: Zeitschrift für bildende Kunst 59 (1925/26), S. 28–32 [1515] • GANZ 1925/27, S. 174 • BASEL 1926, S. 58, Kat. Nr. 308f • STEIN 1929, S. 21f [unter den ersten Baseler Arbeiten] • SCHMID 1930a, S. 34 [1515] • WAETZOLDT 1938, S. 83f [1516–17] • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 27 [um 1517] • BASEL 1946, S. 29 [um 1515] • VAN DER BOOM 1948, S. 22 [um 1517] • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 27 [um 1517] • GANZ 1950, S. 200, Kat. Nr. 7f [um 1515] • REINHARDT 1954/55, S. 13f mit Anm. 12 [um 1515] • GROHN 1955, S. 13 [1516] • BASEL 1957, S. 82 [um 1515] • WAETZOLDT 1958, S. 14, 79 [1516–17] • REINHARDT 1960b, S. 27 [um 1515] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 172f, Kat. Nr. 139 [1515–16] • FABIAN 1965, S. 104 [um 1515] • WÜTHRICH 1966 [um 1515–16] • SALVINI/GROHN 1971, S. 86, Kat. Nr. 5f [1515–16] • REINHARDT 1972, S. 516 [um 1515] • H. GEISSLER, B. SARAN, J. HARNEST, A. MISCHLEWSKI, Mathis Gothart Nithart Grünewald. Der Isenheimer Altar, Stuttgart 1973 [Frühwerk] • REINHARDT 1975/76, S. 167 [um 1515] • REINHARDT 1976, S. 461f [um 1515] • STRONG 1979, S. 12, Kat. Nr. 3 [um 1515–16] • KLEMM 1980, S. 8, 68 [um 1515] • REINHARDT 1982, S. 257 [um 1515] • Wilhelm FRAENGER, Matthias Grünewald, München 1983, S. 162f [Frühwerk] • MEYER ZUR CAPELLEN 1984, S. 27 • ROWLANDS 1985, S. 24, 125, Kat. Nr. 3f [unter den ersten Baseler Arbeiten] • BUSHART 1987, S. 16 [um 1516] • KONRAD 1990, S. 257 [HH?]. • BOERLIN 1991, S. 18, Kat. Nr. 24f [1515] • LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 2, S. 145, Zeile 33–34, Anm. 24, S. 178, Zeile 19–22 • WILSON 1996, S. 51 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 84f, Kat. Nr. 3f [1515/16]

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 310, 311

Hans Holbein d. J. (?) und Ambrosius Holbein, *Schulmeisterschild*, 1516

Siehe S. 41, 100f, Tafel 16–17

*Materieller Bestand:* Fichtenholz (*Picea spec.*), gespalten und jeweils parkettiert, 55,5 x 65,5 x 0,9 cm (Kinderschule) bzw. 55,5 x 65,5 x 0,9 cm (Gesellenschule).

Inschrift in gotischen Minuskeln über der Kinderschule: »Wer Jemandt Hie Der gern welt lern[n]en Dütsch schriben und läsen/uß dem aller kürztisten grundt Den Jeman erdencken kan Do durch/ein Jeder der vor nit ein bu[o]chstaben kan Der mag kürztlich und bald/begriffen ein grundt do durch er mag von jm selbs lernen sin schuld/uff schriben[n] und läsen und wer es nit gelernen kan so ungeschickt/were Den will jch um[m] nüt und vergeben gelert haben und gantz nüt/von jm zu[o] lon nem[m]en er sig wer er well burger oder hantwercks ge=sellen frouwen und junckfrouwen wer sin bedarff der kum[m] har jn • der/wirt drüwlich gelert um[m] ein zimlichen lon • Aber die junge[n] Knabe[n]/und meitlin noch den fronvasten • wie gewonheit ist • 1516 •«.

Inschrift in gotischen Minuskeln über der Gesellenschule: »Wer jemand hie der gern welt lern[n]en dütsch schriben • und läsen uß dem aller/kürztisten grundt

den Jeman Erdencken kan do durch ein Jeder der vor nit ein/bu[o]chstaben kan der mag kürztlich und bald begriffen ein grundt do durch er/mag von jm selber lern[n]en sin schuld uff schriben und läsen • und wer es/nit gelernen kan so ungeschickt were Den will ich um[m] nüt und ver=/geben gelert haben und gantz nüt von jm zu[o] lon nemen er sig •wer er well • burger Ouch Handtwerckß gesellen frowen und ju=/nckfrouwen • wer sin bedarff • Der Kum[m] har jn • der wirt drüwlich/gelert um[m] ein zim[m]lichen lon • Aber die Jungen Knaben und meit=/lin noch den fronvasten wie gewonheit jst • Anno • m ccccc xvi •«.

Die Malerei zieht bei beiden Bildern allseits bis zum Tafelrand, dort allseitig auch Farbausbrüche. Bei beiden Tafeln ist die Tafelunterkante, bei der Gesellenschule zusätzlich auch Teile der Oberkante leicht behobelt; dadurch – wie auf der gespaltenen Tafelrückseite – Freilegung von Wurmfraßgängen.

Auf dem Parkett der Kinderschule Klebezettel »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL 1941 Nr. 311 (Amerbachkabinett) Hans Holbein d. J. Eine Schule, in welcher Knaben und Mädchen von einem Schulmeister u. seiner Frau unterrichtet werden. 1516«, »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL Nr. 311 Hans Holbein d. J. Schulmeister und Kinder, 1516«.

Auf dem Parkett der Gesellenschule Klebezettel »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL 1941 Nr. 310 (Amerbachkabinett) Hans Holbein d. J. Ein Schulmeister lehrt zwei erwachsene Gesellen schreiben. 1516«, »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL Nr. 310 Hans Holbein d. J. Schulmeister und Gesellen, 1516«.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Die Inschrift der Kinderschule ist gleichmäßig über zehn Textzeilen verteilt, deren Zeilen jeweils durch zwei Ritzlinien für die Ober- und Unterkante der Kleinbuchstaben vorbereitet sind. Die Oberkante des Bildfeldes ist durch eine unterzeichnete Linie abgesetzt, die wie die übrige Unterzeichnung mit Pinsel und flüssigem Zeichenmedium ausgeführt worden ist. Die Unterzeichnung wird vor allem dort klar erkennbar, wo die Malerei ihren Vorgaben nicht folgt, so etwa am Kinn der Schulmeistersfrau, am oberen Tintenfaß am Pult des Schulmeisters, an den Falten in dessen graublauem Rock und gelblichem Ärmel, am geöffneten Buch und an den Falten des gelblichen Gewandes des vor der Bank sitzenden Knaben.

Das Bildfeld der Gesellenschule ist nachträglich über die ursprünglich vorgesehene Inschriftfläche hinweg nach oben erweitert worden, wie die horizontale Ritzlinie knapp oberhalb des Kopfes des Lehrers zeigt, die dem unteren Abschluß des Inschriftfeldes auf der Kinderschule entspricht. Da auch die ausgeführten zehn Inschriftzeilen mit Ober- und Unterlängen vorgeritzt sind, kann diese Maßnahme zur Vorbereitung der Beschriftung erst erfolgt sein, als die Vergrößerung des Bildfeldes bereits beschlossen worden war. Dennoch fällt bei der Gesellenschule die sehr ungleiche Schriftgröße der Inschrift ins Auge.

Im Bildfeld der Gesellenschule ist eine vermutlich mit Pinsel und flüssigem Zeichenmedium ausgeführte Unterzeichnung nur sehr punktuell – wie am verlorenen Gesichts- und am Halskontur des rechten und an den Beinen beider Gesellen – faßbar. Auch eine Veränderung an einem konstruktiven Detail wie dem Abschluß der auskragenden Stütze der Tischplatte links von der geschwärtzten Federspitze neben dem Tintenfaß und Federpenal oder am linken Ende der Fensterbank läßt die Pinselunterzeichnung erkennen.

*Provenienz:* Erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Ein schulmeister schilt vf beiden seiten gemolt H. Holbeins arbeit.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »Ein Schulmeister Schildt gemahlt vff Beiden seiten hs. Holbeins arbeit.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Die Schulmeistertafel ist von Nikolaus Grooth im Jahre 1769 gespalten und anschließend restauriert worden; siehe S. 51. Der BERICHT ÜBER DAS JAHR 1953 (1951/53) berichtet sodann über kleinere restauratorische Eingriffe: »Isolierte Splitter und beginnende Blasenbildung festgelegt; kleine Fehlstellen ergänzt.«

*Literatur:* PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 6 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71 • BECK 1775, S. 4, Kat. Nr. B. C. • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 118 • SPAZIER 1790, S. 42f • HEGNER 1827, S. 89f • BASEL 1833, S. 4, Kat. Nr. 13f • BURCKHARDT 1841, S. 36 • BURCKHARDT 1842, S. 5f • WAAGEN 1845, S. 269 • KUGLER 1845/54, S. 518 • PASSAVANT 1846, S. 185 • KUGLER 1847, S. 275 • BASEL 1849, S. 14, Kat. Nr. 18f • BASEL 1850,



S. 14, Kat. Nr. 18f • BASEL 1852, S. 14, Kat. Nr. 18f • FÖRSTER 1853, S. 228 • DE CHENNEVIERES/DE MONTAIGLON 1853/54, S. 364f • KUGLER 1854, S. 518 • SPRINGER 1855, S. 293 • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 18f • BASEL 1860, S. 18, Kat. Nr. 1f • WOLTMANN 1865, S. 14f • HIS-HEUSLER 1866, S. 351 • WOLTMANN 1866, S. 201f, 265 • KUGLER 1867, S. 540 • WORNUM 1867, S. 103f, 274f • WOLTMANN 1868, S. 442, Kat. Nr. 7f • BASEL 1868, S. 28, Kat. Nr. 7f • MÜNTZ 1869, S. 373, Anm. 1 • BASEL 1870, S. 28, Kat. Nr. 7f • BASEL 1873, S. 28, Kat. Nr. 7f • WOLTMANN 1874, S. 128f • WOLTMANN 1876, S. 97, Kat. Nr. 5f • WESSELY 1877, S. 53 • MANTZ 1879, S. 22f, 193f • MÜNTZ 1879, S. 95 • BASEL 1879, S. 26f, Kat. Nr. 7f • HIS 1880a, S. 716 • BASEL 1881, S. 28, Kat. Nr. 7f • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 463 • BASEL 1884, S. 28, Kat. Nr. 7f • BURCKHARDT 1886, S. 6 • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 75 • BASEL 1889, S. 29, Kat. Nr. 6, 6a • JANITSCHKE 1890, S. 446 • HIS 1891, S. 63 • BASEL 1891, S. 29, Kat. Nr. 6, 6a • SCHMID 1892, S. 33–35 • BASEL 1894, S. 32f, Kat. Nr. 6, 6a • GAUTHIEZ 1897/98, S. 446 • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 6, Kat. Nr. 10a, b • ROBINSON 1900, S. 35 • CHAMBERLAIN 1902, S. 4, 67 • DAVIES 1903, S. 44f, 224 • HIS 1903, S. 245 • FORTESCUE 1904, S. 25–27 • BASEL 1904, S. 10, Kat. Nr. 6, 6a • BENOIT 1905, S. 66 • HUEFFER 1905, S. 28 • GANZ/MAJOR 1907, S. 43 • GAUTHIEZ 1907, S. 27f • KOEGLER 1907, S. 106 • BASEL 1907, S. 52, Kat. Nr. 310f • HIS 1908b, S. 75 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1907; in: Öffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 4 (1908), S. 13 • BASEL 1908, S. 68f, Kat. Nr. 310f • GANZ 1909, S. 597 • BASEL 1910, S. 69, Kat. Nr. 310f • HIS 1911, S. 20, 86, 88f, 93 • MEISSNER 1911, S. 12 • DAMRICH 1912, S. 6 • GANZ 1912, S. XIII, 233 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 48, Anm. 2, S. 51f, Bd. 2, S. 356 • FOUGERAT 1914, S. 35 • KNACKFUSS 1914, S. 15f • GLASER 1916, S. 296, Anm. 1 • BERNHART 1922, S. 18 • CHRISTOFFEL 1924, S. 59f • GANZ 1924, S. 94 • SCHMID 1924, S. 337 • DEHIO 1926, S. 122 • BASEL 1926, S. 58f, Kat. Nr. 310f • S. DE BEER, Hans Holbein als Reclameschilder; in: Ons eigen tijdschrift (November 1928), S. 9f • STEIN 1929, S. 32f • SCHMID 1930a, S. 13, 34 • COGNAT 1931, S. 5 • SCHMID 1931a, S. 47–49, 64 • DEUTSCH 1938, S. 16 • REINHARDT 1938, S. 10 • WAETZOLDT 1938, S. 28–30 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 6f • SCHMID 1941/42b, S. 249 • LEROY 1943, S. 36–38 • BASEL 1946, S. 29 • SCHMID 1948, S. 41f • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 6f • GANZ 1950, S. 245f, Kat. Nr. 153f • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1953; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresbericht 1951/53, S. 77 • GROHN 1955, S. 13 • BASEL 1957, S. 80 • GANTNER/REINLE 1956, S. 60 • Robert Th. STOLL, Die Holbeinsche Schulmeistertafel; in: Basler Volkskalendar 1958, S. 51–53 • WAETZOLDT 1958, S. 8, 79 • ROTH 1959, S. 315, 317 • REINHARDT 1960b, S. 23, 27 • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 168f, Kat. Nr. 133a und b • BALDASS 1961, S. 86 • LAUBER 1962, S. 9f • BENESCH 1966, S. 156 • WÜTHRICH 1966 • WÜTHRICH 1969, S. 591 • WÜTHRICH 1969/72, S. 777 • SALVINI/GROHN 1971, S. 87, Kat. Nr. 14a und b • COBERNUSS 1972, S. 7 • PFISTER-BURKHALTER 1972, S. 265f • REINHARDT 1972, S. 513, 516 • HÜTT 1973, S. 474f • VON DER OSTEN 1973, S. 110 • REINHARDT 1976, S. 461 • STRONG 1979, S. 20, Kat. Nr. 12a, b • HÜTT 1980, S. 2 • KLEMM 1980, S. 5–7, 68 • REINHARDT 1982, S. 256 • SALVINI 1984, S. 87–89 • ROWLANDS 1985, S. 19–21, 125, Kat. Nr. 1, S. 229, Kat. Nr. R. 7 • MICHAEL 1986, S. 324 • WÜTHRICH 1986, S. 337 • AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 33 • AK HANS HOLBEIN D. J. ZEICHNUNGEN AUS DEM KUPFERSTICHKABINETT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL 1988, S. 12 • Alfred BERCHTOLD, Bâle et l'Europe. Une histoire culturelle, Bd. 1, Lausanne 1990, S. 326 • KONRAD 1990, S. 256 • WÜTHRICH 1990, S. 40, 201, 204 • BOERLIN 1991, S. 17, 18, Kat. Nr. 23 • LANDOLT 1991, S. 146, Zeile 15f, S. 180, Zeile 3f • BAER 1993, S. 192 • FOISTER 1996b, S. 665f • WILSON 1996, S. 49f • BÄTSCHEMANN/GRIENER 1997, S. 36 • AK »EIN SCHULMEISTER SCHILT VON BEIDEN SEITEN GEMALT« 1997 • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 337 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 11, 81, Kat. Nr. 1, S. 246, Kat. Nr. A. H. 9 • BUCK 1999, S. 10–13

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 312

Hans Holbein d. J., *Doppelbildnis des Jacob Meyer zum Hasen und der Dorothea Kannengießer, 1516*

Siehe S. 106–116, Tafel 21–22

*Materieller Bestand:* Lindenholz (*Tilia spec.*), jeweils 38,5 x 31,0 x 0,3 cm.

Malkanten beim Bildnis Meyer allseits, beim Bildnis Kannengießer beidseits erhalten.

Beide Tafeln sind rückseitig oben und unten leicht abgefasst, das Bildnis Meyer zusätzlich auch bildseitig. Rückseite des Bildnisses Meyer mit dem 1520 datierten Wappen Meyer zum Hasen bemalt (das Rot des Wappenhintergrundes geht allseits über die originale Grundier- oder Malkante hinaus). Rückseite des Bildnisses Kannengießer schwarz überstrichen (allseits über die originale Grundier- oder Malkante hinausgehend), in Bleistift »B«.

Rahmen modern.

*Gemälde-technologischer Befund:* Siehe S. 108–116.

*Provenienz:* 1516 im Auftrag des Baseler Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea Kannengießer entstanden; im Erbgang (zusammen mit den beiden Silberstift-Vorzeichnungen) an deren Tochter Anna Meyer (spätestens seit 1531 mit dem Oberst Nikolaus Irmi verheiratet, † 1558); im Erbgang an deren Tochter Rosina Irmi (1537–1609, seit 1576 in zweiter Ehe mit dem Baseler Bürgermeister Remigius Fäsch [1541–1610] verheiratet); im Erbgang an deren Enkel Remigius Fäsch (1595–1667), den Begründer des »Museum Faesch«; im Verzeichnis der Holbeinwerke in Remigius Fäschs zwischen 1628 und 1667 verfaßten »Humanae Industriae Monumenta«: »V. Effigies Jacobi Meieri zem Hasen postea consulis Basil. primi, à patriciis, et Uxor is eiusdem artificio admirabili, quas An. 1630 in sua habuit potestate Joh. Rud. Feschius Reip. Basil. Consul. Pater. Nota Picturae H. H. 1516 Nunc visitur in Musæo Rem. Feschii J. C. Basil. una cum prima delineatione ipsiusmet quoque Holbenii unde postea tabellas illas domi accuratius adornavit diligentia incredibili.«; in dem im Jahre 1772 auf Veranlassung der Familie Fäsch wegen Schwierigkeiten in der Verwaltung des »Museums« angelegten Inventar: »65. Ein Original von Holbein auf Holtz mit Burgermeister Meyer und seiner Ehefrau.«; in dem zu Anfang des 19. Jahrhunderts von Johann Rudolf Fäsch verfaßten Verzeichnis seine tatsächlichen und vermeintlichen Holbeinwerke: »1. Das Portrait Jakob Meyers zum Haasen, ward Bürgermeister 1516. u. in demselben Jahre portrairt. mit dem Zeichen HH. 1516. 14 Zoll hoch, 11 1/4 Zoll breit. 2. Das Portrait von deßelben Gattin Anna Scheckenbürlin mit der gleichen Jahreszahl u. dem nemlichen Monogramm. 14 Zoll hoch, 11 1/4 Zoll breit.«; mit der Sammlung Fäsch im Jahre 1823 (in Übereinstimmung der Fideicommiss-Bestimmungen des Remigius Fäsch nach dem Tod des letzten promovierten Juristen der Familie Fäsch) in den Besitz der Universität Basel gelangt; seither Teil der Öffentlichen Kunstsammlung Basel (MAJOR 1908).

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Verschiedene, im 20. Jahrhundert durchgeführte restauratorische Eingriffe und Neurahmungen haben ihren Niederschlag in Veröffentlichungen gefunden. So wurde das Doppelbildnis 1907 »in der ursprünglichen Form als Diptychon gerahmt, wodurch das auf der Vorderseite gemalte Wappen wieder sichtbar geworden ist« (JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1907 [1908]). Die Rekonstruktion des Doppelbildnisses in Diptychonform sollte in der Folge nicht mehr bezweifelt werden. Der JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1907 (1908) enthält zugleich den ersten Hinweis auf die auf der Tafelrückseite des »Jacob Meyer« befindliche, ins Jahr 1520 datierte Darstellung des Wappens der Familie Meyer. AULMANN (1936) wertete erstmals Röntgenaufnahmen der beiden Bildnisse aus.

Auch die Autoren des AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS (1997) analysierten die maltechnische Gestaltung des Doppelporträts.

*Kopien:* HEGNER (1827) verwies erstmals auf zwei Kopien, »... die aber so gut sind, besonders die Frau, daß sie den Originalen gleich kommen« (im Depot der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv. Nr. 350, 84 x 57 cm einschließlich Rahmen). CHAMBERLAIN (1913) machte auf eine weitere Kopie des Bildnisses der Dorothea Kannengießer, damals in der Sammlung von Mr. Ralph Brocklebank, Houghton Hall, Tarporley, zuvor in der Sammlung William Graham, aufmerksam.

Literatur: FAESCH 1628ff, pag. 35r, Kat. Nr. V • MONCONYS 1666, S. 306 • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 18 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 72 • VON MECHEL 1780/90, unpaginiert • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 119f • HEGNER 1827, S. 86 • BASEL 1833, S. 4, Kat. Nr. 19 • BURCKHARDT 1841, S. 37 • BURCKHARDT 1842, S. 6 • WAAGEN 1845, S. 269f • KUGLER 1845/54, S. 518 • PASSAVANT 1846, S. 185 • KUGLER 1847, S. 275 • BASEL 1849, S. 14, Kat. Nr. 20 • BASEL 1850, S. 14, Kat. Nr. 21 • BASEL 1852, S. 14, Kat. Nr. 21 • DE CHENNEVIÈRES/DE MONTAIGLON 1853/54, S. 368f • KUGLER 1854, S. 518 • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 25 • MÜNTZ 1869, S. 373f • BASEL 1860, S. 18, Kat. Nr. 13 • Alfred DARCEL, Du style des deux Holbein. Dix feuilles d'un livre d'esquisses de Jean Holbein; in: Gazette des Beaux-Arts 9 (1861), S. 276, Anm. 2 • WAAGEN 1862, S. 260 • NAGLER 1863, S. 367 • WOLTMANN 1865, S. 15 • Gustav Theodor FECHNER, Die älteste historische Quelle über die Holbein'sche Madonna; in: Archiv für die zeichnenden Künste 12 (1866), S. 66 • HIS-HEUSLER 1866, S. 351 • WOLTMANN 1866, S. 202–204 • KUGLER 1867, S. 540f • WORNUM 1867, S. 103, 116, Anm. +, S. 129 • Gustav Theodor FECHNER, Nachtrag zu den drei Abhandlungen über die Holbein'sche (Meier'sche) Madonna im 12. Bande dieses Archivs S. I. 54. 193.; in: Archiv für die zeichnenden Künste 14 (1868), S. 160–171 • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 207 • WOLTMANN 1868, S. 442, Kat. Nr. 14 • BASEL 1868, S. 29, Kat. Nr. 14 • MUSÉE DE BÂLE 1868, Tafel 3f • HIS 1870, S. 153–160 • BASEL 1870, S. 29, Kat. Nr. 14 • WORNUM 1871, S. 8 • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 4, Kat. Nr. 16f • BASEL 1873, S. 29, Kat. Nr. 14 • WOLTMANN 1874, S. 129–132 • BLANC 1875, S. 24 • WOLTMANN 1876, S. 98f, Kat. Nr. 11 • WESSELY 1877, S. 53 • MANTZ 1879, S. 23f, 188 • MÜNTZ 1879, S. 95 • BASEL 1879, S. 27, Kat. Nr. 14 • HIS 1880a, S. 716 • BASEL 1881, S. 28, Kat. Nr. 14 • Wilhelm LÜBKE, Geschichte der Renaissance in Deutschland (Jacob Burckhardt, Wilhelm Lübke, Geschichte der neueren Baukunst, 2), Stuttgart 1882, S. 61 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 463 • BASEL 1884, S. 28, Kat. Nr. 14 • ROUSSEAU 1885, S. 4, 22 • BURCKHARDT 1886, S. 10f • HIS 1886, S. VII • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 75 • BASEL 1889, S. 29, Kat. Nr. 10 • JANITSCHKE 1890, S. 445f • BASEL 1891, S. 29, Kat. Nr. 10 • HIS 1891, S. 62 • SCHMID 1892, S. 28–31 • BASEL 1894, S. 33, Kat. Nr. 10 • SCHMID 1897, S. 223 • GAUTHIEZ 1897/98, S. 446 • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 6, Kat. Nr. 9 • ROBINSON 1900, S. 21, 35 • SCHMID 1900, S. 51 • CHAMBERLAIN 1902, S. 5, 40, 67 • DAVIES 1903, S. 45–47, 213, 224 • HIS 1903, S. 245 • FORTESCUE 1904, S. 31–34, 189 • BASEL 1904, S. 11, Kat. Nr. 10 • Paul GANZ (Hg.), Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.–XVIII. Jahrhunderts, Basel o. J. [1904/08], Bd. 2, unpaginiert, Kat. Nr. 18, Bd. 3, unpaginiert, Kat. Nr. 7, S. 11 • BENOIT 1905, S. 42 • GANZ 1905, S. 130 • HUEFFER 1905, S. 26f • GAUTHIEZ 1907, S. 28–31 • DIE MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 30f • BASEL 1907, S. 52, Kat. Nr. 312 • HIS 1908b, S. 75 • MAJOR 1908, S. 8, 42f, 49, 63 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1907; in: Öffentliche Kunstsammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 4 (1908), S. 13 • BASEL 1908, S. 69, Kat. Nr. 312 • FRÖLICHER 1909, S. 10, 18f, 26, 30f • GANZ 1909, S. 597 • BASEL 1910, S. 69, Kat. Nr. 312 • MEISSNER 1911, S. 24 • DAMRICH 1912, S. 7f • GANZ 1912, S. XIIIff, 233 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 52–55, 73f, 86, 162, Bd. 2, S. 328, 356 • FOUGERAT 1914, S. 35, 39 • KNACKFUSS 1914, S. 16–18 • GLASER 1916, S. 303 • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 11 • GANZ 1921a, S. 194–196 • PFISTER 1921, S. 33 • SUIDA 1921, S. 15 • BERNHART 1922, S. 22 • CHRISTOFFEL 1924, S. 56–58, 244 • GANZ 1924, S. 94f, 98, Tafel 56 • GLASER 1924a, S. 464 • GLASER 1924c, S. 16 • KOEGLER 1924b, S. 48f • RÜMANN 1924, S. 7 • SCHMID 1924, S. 336f • GANZ 1925/27, S. 173 • DEHIO 1926, S. 123 • BASEL 1926, S. 59, Kat. Nr. 312 • STEIN 1929, S. 29–32 • COHN 1930, S. 2, 44, 48, 97 • SCHMID 1930a, S. 13, 34–37 • BALDASS 1931/32, S. 62 • COGNAT 1931, S. 6 • SCHMID 1931a, S. 49, 56, 61 • KOEGLER 1933, S. 51f, 54–60 • AULMANN 1936, S. 268f, 274–276 • BRUCE 1936, S. 70 • GANZ 1937, S. 3 • SCHILLING 1937, S. V, XIV • REINHARDT 1938, S. 9f, 15 • WAETZOLDT 1938, S. 48f • Margarete RIEMSCHEIDER-HOERNER, Holbein, Erasmus und der frühe Manierismus des XVI. Jahrhunderts; in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 33 (1939), S. 31 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 14f • Wilhelm PINDER, Die deutsche Kunst der Dürerzeit (Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen, 3), Leipzig 1940, S. 229 • G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. XXXII, Kat. Nr. 68 • VON LORCK 1940, unpaginiert • SCHMID 1941/42b, S. 249f • THÖNE 1942, S. 18, 30 • GANZ 1943a, S. 25 • LEROY 1943, S. 44–47 • GANTNER 1943/1958, S. 79

• SCHMID 1945, S. 22, Abb. 6 • BASEL 1946, S. 32 • BENESCH 1947, S. 64 • SCHMID 1948, S. 13, 42, 45–47, 109 • VAN DER BOOM 1948, S. 23 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 14f • DIEPOLDER 1949, S. 10 • KAUN 1949, S. 73 • GANZ 1950, S. XIX, 208f, Kat. Nr. 25f • GROSSMANN 1951a, S. 44 • NETTER 1951, S. 112 • PINDER 1951, S. 19, 69, 71, 77, 87 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 354 • SCHILLING 1954, S. 7f, 17, Kat. Nr. 23 • REINHARDT 1954/55, S. 14 • GROHN 1955, S. 13f • GANTNER/REINLE 1956, S. 60, 68 • WÜTHRICH 1956, S. 198 • BASEL 1957, S. 88 • WAETZOLDT 1958, S. 9f, 79 • ROTH 1959, S. 311, 316f, 324 • WÜTHRICH 1959, S. 145f • REINHARDT 1960b, S. 27 • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 173f, Kat. Nr. 141 • BALDASS 1961, S. 87 • LAUBER 1962, S. 6f, 23 • GROHN 1964, unpaginiert • Hans REINHARDT, Beiträge zum Werke Hans Holbeins aus dem Historischen Museum Basel; in: Jahresbericht des Historischen Museums Basel (1965), S. 32 • BENESCH 1966, S. 156f • POPE-HENNESSY 1966, S. 131f, 272 • WÜTHRICH 1966 • CUTTLER 1968, S. 407f • SEELE 1969, S. 13 • WÜTHRICH 1969/72, S. 772, 777 • SALVINI/GROHN 1971, S. 86f, Kat. Nr. 12 A und B • COBERNUSS 1972, S. 7f, 16 • Hanspeter LANDOLT, 100 Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett, Basel 1972, unpaginiert, Kat. Nr. 72 • REINHARDT 1972, S. 516 • HÜTT 1973, S. 473–475 • VON DER OSTEN 1973, S. 111 • Heidi EBERTS-HÄUSER, Gattungen des Doppelporträts in der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts, Inaugural-Dissertation, München 1974, S. 24f • Berthold HINZ, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 146f • REINHARDT 1976, S. 461 • ZEISE 1976, S. 9 • STRONG 1979, S. 9, 18, Kat. Nr. 10f • HÜTT 1980, S. 2 • KLEMM 1980, S. 7, 10f, 69 • FOISTER 1981, S. 352f • BOERLIN 1982, S. 37 • REINHARDT 1982, S. 256 • REINHARDT 1983, S. 137 • SALVINI 1984, S. 87f, 89, 93 • ROWLANDS 1985, S. 21f, 125, Kat. Nr. 2, S. 231, Kat. Nr. R. 14 • SNYDER 1985, S. 386 • CAMPBELL 1986, S. 150 • AK HANS HOLBEIN D. J. ZEICHNUNGEN AUS DEM KUPFERSTICHKABINETT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL 1988, S. 12 • C. MÜLLER 1989, S. 121, 126, Anm. 38 • Alfred BERCHTOLD, Bâle et l'Europe. Une histoire culturelle, Bd. 1, Lausanne 1990, S. 326f • DÜLBERG 1990, S. 35, 198, Kat. Nr. 73 • KONRAD 1990, S. 256 • WÜTHRICH 1990, S. 201 • C. MÜLLER 1991b, S. 21 • BAER 1993, S. 69, 74, 182, 192 • CUTTLER 1993, S. 370 • Peter FRIESS, Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur – »non tanquam pictor, sed tanquam mathematicus«, München 1993, S. 65 • HINZ 1993, S. 76 • LANGDON 1993, S. 10, 34, Tafel 2, S. 36, Tafel 3 • FOISTER 1996b, S. 666, 671 • GRONERT 1996, S. 31–41, 120, 123 • C. MÜLLER 1996, S. 67 • MEIER 1996, S. 236 • WILSON 1996, S. 54–56 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 7, 36–38 • BUCK 1997, S. 157 • Stefan GRONERT, Rezension von Christian Müller, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Teil 2A Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein, Basel 1996; in: Kunstchronik 50 (1997), S. 535 • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 64, 72, 77f, 81 • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 343–345 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 12, 82f, Kat. Nr. 2 • AK »... WIE EIN IMMER-GRÜNENDER LORBEERBAUM...« 1998, S. 13 • BUCK 1999, S. 13–19 • GROEBNER 1999, S. 460 • VON BORRIES 1999, S. 159 • GROEBNER 2000, S. 202 • C. MÜLLER 2001b, S. 23–26 • NORTH 2002, S. 12 • BUCK 2003, S. 17 • AK DER BÜRGERMEISTER, SEIN MALER UND SEINE FAMILIE: HANS HOLBEINS MADONNA IM STÄDEL 2004, S. 132–136, Kat. Nr. 5

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 313

Hans Holbein d. J. (?), *Sündenfall*, 1517

Siehe S. 100, Tafel 18

*Materieller Bestand:* Papier, auf Fichtenholz (*Picea spec.*) aufgezogen, 30,0 x 35,5 cm.

Der Papierbogen, auf dem das Bild gemalt worden ist, weist ein Wasserzeichen auf, das eng mit den von Christian Müller für Holbeins Baseler Zeichnungen dokumentierten übereinstimmt; vgl. C. MÜLLER (1996), S. 287, Kat. Nr. 1, S. 3–8. Die schwarze Einfassung der Darstellung liegt über den Inkarnatpartien und zieht rechts auch auf den Holzbildträger, ist also erst nach der Montage des Bildes auf dem sekundären Bildträger ausgeführt worden.

Sekundärer Holzbildträger allseits abgefast, Rückseite hellgrün gestrichen; Klebezettel »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL 1941 Nr. 313 (Amerbachkabinett) Hans Holbein d. J. Adam und Eva. 1517«; »257«.

Rahmen modern.

*Gemaldetechnologischer Befund:* Die größtenteils mit bloßem Auge sichtbare, rein lineare Unterzeichnung ist vermutlich mit einem Pinsel und in dünnflüssiger Farbe ausgeführt worden. In den Gesichtern ist die Zeichnung kleinteilig-tastend; so setzt sich Gesichtskontur, Nasenrücken, Augenpartie beider Figuren aus einer Folge kurzer Striche zusammen, die sich teilweise auch korrigierend überlagern. Demgegenüber sind die Angaben der lockigen Haare beider Figuren oder des nur unterzeichneten, krausen Backenbarts Adams rasch und sicher hingeworfen.

Die Farbausführung weicht in verschiedenen Punkten von den Vorgaben der Unterzeichnung ab. Die markantesten Unterschiede: In der Unterzeichnung war Adam bis auf einen lockigen Backenbart glattrasiert.

Doch auch nach dem Beginn der malerischen Ausführung kam es noch zu bemerkenswerten Selbstkorrekturen. So wurde Adams Blickrichtung nachhaltig verändert. Blickte der Stammvater anfangs Eva an, geht sein Blick nun in fast komisch wirkender Verzweiflung schräg nach oben. Die über Evas rechte Schulter weit herunterfallenden Haarflechten wurden gleichfalls erst nachträglich über das Inkarnat gemalt, ebenso ein Teil der Locken über Adams rechtem Oberarm. Markant verändert wurde auch die Haltung von Evas linker, den Apfel haltenden Hand, was besonders gut an dem übermalten, aber durchgewachsenen Blatt erkennbar ist. Offenbar war das Griffmotiv anfangs präzise (und zugleich anatomisch unmöglich) auf Daumen und kleinen Finger beschränkt, wobei der unterzeichnete Daumen anscheinend weit nach links verschoben war und die heutige Bißstelle teilweise verdeckte.

Das Schwarz des Hintergrundes beschneidet die Inkarnatpartien; die hellen Haarlocken Adams und Evas liegen demgegenüber z. T. über der Hintergrundfarbe (die schwarze Einfassungslinie sitzt ihrerseits auf dem Schwarz des originalen Hintergrundes).

Die Brauen Evas sind in typischer Parallelstrichelung in Farbe ausgeführt.

Angesichts der Tatsache, daß sich das Wasserzeichen auf Adams linker Wange befindet (besonders gut in der Infrarotreflektographie erkennbar) und mit Blick auf die Kanten des Papier-Bildträgers stellt sich die Frage, ob die Komposition nicht doch leicht beschnitten ist. Hierfür spricht – neben der unglücklichen Beschneidung etwa von Adams rechtem Arm – auch die in der Unterzeichnung angegebene Markierung der rechten Brust Evas, die allerdings unter der nachträglichen schwarzen Einfassung verschwindet.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 51.

*Provenienz:* Erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Ein Adam vnd Eva mit dem öpfel H. Holb. vf holz mit olfarb.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 12. Ein Adam vnd Eva mit einem Apfel hs. holb. vff holtz mit ölfarben.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Literatur:* FAESCH 1628ff, pag. 35v, Kat. Nr. XII • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 13 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71 • BECK 1775, S. 3, Kat. Nr. 12 • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 119 • HEGNER 1827, S. 90f • BASEL 1833, S. 3, Kat. Nr. 9 • WAAGEN 1845, S. 270 • KUGLER 1845/54, S. 518 • KUGLER 1847, S. 276, Anm. \* • BASEL 1849, S. 14, Kat. Nr. 22 • BASEL 1850, S. 14, Kat. Nr. 20 • BASEL 1852, S. 14, Kat. Nr. 20 • DE CHENNEVIÈRES/DE MONTAIGLON 1853/54, S. 358 • KUGLER 1854, S. 518 • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 20 • BASEL 1860, S. 18, Kat. Nr. 10 • NAGLER 1863, S. 367 • FECHNER 1866a, S. 25, Anm. 1 • WOLTMANN 1866, S. 204, 265 • KUGLER 1867, S. 541, Anm. \* • WORNUM 1867, S. 104, 129 • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 205 • WOLTMANN 1868, S. 442, Kat. Nr. 11 • BASEL 1868, S. 28, Kat. Nr. 11 • BASEL 1870, S. 28, Kat. Nr. 11 • HIS 1871, S. 211f • BASEL 1873, S. 28, Kat. Nr. 11 • WOLTMANN 1874, S. 132 • BLANC 1875, S. 24 • WOLTMANN 1876, S. 98, Kat. Nr. 9 • MANTZ 1879, S. 27, 192 • BASEL 1879, S. 27, Kat. Nr. 11 • HIS 1880a, S. 716 • BASEL 1881, S. 28, Kat. Nr. 11 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 466 • BASEL 1884, S. 28, Kat. Nr. 11 • BURCKHARDT 1886, S. 6 • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 75 • BASEL 1889, S. 30, Kat. Nr. 12 • JANITSCHKE 1890, S. 446 • HIS 1891, S. 60, 63 • BASEL 1891, S. 30, Kat. Nr. 12 • SCHMID 1892, S. 32f • BASEL 1894, S. 33, Kat. Nr. 12 • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS

d. J. 1897/98, S. 7, Kat. Nr. 13 • ROBINSON 1900, S. 35 • CHAMBERLAIN 1902, S. 67 • DAVIES 1903, S. 45, 224 • BASEL 1904, S. 11, Kat. Nr. 12 • HUEFFER 1905, S. 26 • GANZ/MAJOR 1907, S. 41 • GAUTHIEZ 1907, S. 36 • BASEL 1907, S. 52, Kat. Nr. 313 • HIS 1908b, S. 75 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1907; in: Öffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 4 (1908), S. 13 • BASEL 1908, S. 69, Kat. Nr. 313 • GANZ 1909, S. 597 • BASEL 1910, S. 70, Kat. Nr. 313 • GANZ 1912, S. XIV, 233 • DE WYZEWA 1912, S. 466 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 38, 55f, 112, Bd. 2, S. 93, 356 • KNACKFUSS 1914, S. 18f • GLASER 1916, S. 297 • CHRISTOFFEL 1924, S. 60, 68 • GANZ 1924, S. 94 • GLASER 1924a, S. 457 • SCHMID 1924, S. 337 • GANZ 1925/27, S. 174 • BASEL 1926, S. 59, Kat. Nr. 313 • STEIN 1929, S. 34–36 • SCHMID 1930a, S. 13f, 37f • COGNAT 1931, S. 6 • DEUTSCH 1938, S. 16 • WAETZOLDT 1938, S. 83f • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 26 • G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. XXXIV, Kat. Nr. 74 • SCHMID 1941/42b, S. 249 • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1945; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1941/45, S. 230 • SCHMID 1945, S. 22, Abb. 7 • BASEL 1946, S. 30 • SCHMID 1948, S. 43, 47 • VAN DER BOOM 1948, S. 22 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 26 • GANZ 1950, S. 200, Kat. Nr. 9 • GROHN 1955, S. 14 • GANTNER/REINLE 1956, S. 68 • Walter ÜBERWASSER, Hans Holbein d. J., Adam und Eva, 1517; in: Alte Meister. Eine Sammlung von Reproduktionen alter Meisterwerke, Basel/Zürich o. J. (1957), unpaginiert • BASEL 1957, S. 82 • WAETZOLDT 1958, S. 14, 79 • ROTH 1959, S. 315, 317 • REINHARDT 1960b, S. 27 • ÜBERWASSER 1960, unpaginiert • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 175, Kat. Nr. 143 • BALDASS 1961, S. 87–89 • GROSSMANN 1961, S. 493, Anm. 17 • REINHARDT 1961, S. 183 • FABIAN 1965, S. 8, 104 • CUTTLER 1968, S. 408 • WÜTHRICH 1969, S. 591 • WÜTHRICH 1969/72, S. 777 • SALVINI/GROHN 1971, S. 88, Kat. Nr. 17 • PFISTER-BURKHALTER 1972, S. 268f • REINHARDT 1972, S. 517 • VON DER OSTEN 1973, S. 111 • REINHARDT 1976, S. 462 • ZEISE 1976, S. 10 • REINHARDT 1978, S. 212 • STRONG 1979, S. 20, Kat. Nr. 15 • KLEMM 1980, S. 8–10, 68 • MEYER ZUR CAPELLEN 1984, S. 27f • ROWLANDS 1985, S. 25, 126, Kat. Nr. 5 • C. MÜLLER 1989, S. 119–122 • AINSWORTH 1990, S. 175 • KONRAD 1990, S. 256f • BOERLIN 1991, S. 18f, Kat. Nr. 26 • LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 14, S. 177, Anm. 12 • LANGDON 1993, S. 12, 32, Tafel 1 • WILSON 1996, S. 51f • VON BORRIES 1997, S. 173 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 86, Kat. Nr. 5 • BUCK 1999, S. 19 • ZWINGENBERGER 1999, S. 128–130

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 314

Hans Holbein d. J., *Bildnis des Bonifacius Amerbach*, 1519

Siehe S. 37f, 123–127, Tafel 24

*Materieller Bestand:* Tannenholz (*Abies alba*), ungedünnt parkettiert, 28,5 x 27,5 x 0,5 cm.

Malkante rechts, oben und unten erhalten, links vermutlich mit der heutigen Tafelkante in eins fallend; die weiße Grundierung ist teilweise in den originalen Rahmenfalz gedrungen.

In den Parkett-Intervallen ist ein schwarzer Schutzanstrich zu erkennen, Grundier- bzw. Malkanten oben und unten (?).

Rahmen modern.

Bezeichnet auf der am Baum links befestigten Tafel »PICTA LICET FACIES VI/VAE NON CEDO SED INSTAR/SVM DOMINI IVSTIS NO/BILE LINEOLIS/OCTO IS DUM PERAGIT/TPIETH, SIC GNAVITER IN ME/ID QVOD NATVRAE EST/EXPRIMIT ARTIS OPVS./BON. AMORBACCHIVM./IO. HOLBEIN. DEPINGEBAT./A. M. D. XIX. PRID. EID. OCTOBR« (»Wenn auch nur ein gemaltes Gesicht, stehe ich doch dem lebendigen nicht nach, sondern bin ein Ebenbild meines Herrn, ausgezeichnet durch richtige [d. h. der Wirklichkeit entsprechende] Linien. Zum Zeitpunkt, da er acht Dreijahresabschnitte vollendet, gibt das Kunstwerk mit Fleiß in mir das wieder, was sein Wesen ist. Jo[hannes] Holbein war am 14. Oktober 1519 daran, Bon[ifacius] Amerbach zu malen.«; deutsche Übersetzung nach DILL 1998).

*Gemaldetechnologischer Befund:* Siehe S. 37.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 51, 142<sup>29</sup>.

*Provenienz:* Erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Meins vatters conterfehtung in der iugend H. Holbeins vf holz mit ölfarb«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 3. Herrn

Bonifacij Ammerbachs Contra-faict in der Jugend hans holbeins vff holtz mit Ölfarben.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Kopien:* Der Verbleib einer erstmals von WOLTMANN (1866, 1876) erwähnten »schönen alten Wiederholung im Museum zu Karlsruhe« ist heute unbekannt (VON BORRIES 1989b). Auf eine weitere Kopie in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 5403, machte Gisela GOLDBERG, Die »Hl. Anna Selbdritt« von Hans Holbein dem Älteren in der Augsburger Staatsgalerie. Zuschreibungen von Bildern an Hans Holbein den Jüngeren in den königlich-bayerischen Gemäldesammlungen im 19. Jahrhundert; in: Anna Moraht-Fromm, Gerhard Weilandt (Hg.), Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag, Stuttgart/Ulm 2000, S. 306, aufmerksam.

*Literatur:* Artur SEEMANN, Hans Holbein der Jüngere. Acht farbige Wiedergaben seiner Werke, Leipzig o. J., unpaginiert • FAESCH 1628ff, pag. 36r, Kat. Nr. XIV • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 9 • VON SANDRART 1679, S. 82 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 63, 71 • FUESSLI 1769, S. 15 • BECK 1775, S. 1, Kat. Nr. 3 • VON MEHEL 1780/90, unpaginiert • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 118 • FIORILLO 1817, S. 387 • HEGNER 1827, S. 151 • BASEL 1833, S. 4, Kat. Nr. 17 • BURCKHARDT 1842, S. 6f • WAAGEN 1845, S. 274f • KUGLER 1845/54, S. 518 • KUGLER 1847, S. 277 • BASEL 1849, S. 14, Kat. Nr. 25 • BASEL 1850, S. 14, Kat. Nr. 25 • BASEL 1852, S. 14, Kat. Nr. 25 • FÖRSTER 1853, S. 230 • DE CHENNEVIÈRES/DE MONTAIGLON 1853/54, S. 365 • KUGLER 1854, S. 518 • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 24 • BASEL 1860, S. 18, Kat. Nr. 12 • WAAGEN 1862, S. 261 • WOLTMANN 1865, S. 15f • HIS-HEUSLER 1866, S. 352 • WOLTMANN 1866, S. 263f • KUGLER 1867, S. 542 • WORNUM 1867, S. 114f, 116, Anm. +, S. 117, 129 • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 207 • WOLTMANN 1868, S. VII • BASEL 1868, S. 28, Kat. Nr. 13 • MÜNTZ 1869, S. 380 • HIS 1870, S. 118 • BASEL 1870, S. 28, Kat. Nr. 13 • WORNUM 1871, S. 9 • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 4, Kat. Nr. 30 • BASEL 1873, S. 28, Kat. Nr. 13 • WOLTMANN 1874, S. 147 • BLANC 1875, S. 24 • Hermann GRIMM, Das Porträt des Bonifacius Amerbach von Holbein. In Kupfer gestochen von Friedrich Weber in Basel. 1872; in: ders., Fünfzehn Essays. Neue Folge, Berlin 1875, S. 352–359 • WOLTMANN 1876, S. 98, Kat. Nr. 10 • WESSELY 1877, S. 54 • MANTZ 1879, S. 29f, 185 • BASEL 1879, S. 27, Kat. Nr. 13 • HIS 1880a, S. 717 • BASEL 1881, S. 28, Kat. Nr. 13 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 470 • BASEL 1884, S. 28, Kat. Nr. 13 • ROUSSEAU 1885, S. 24 • BURCKHARDT 1886, S. 19f • HIS 1886, S. VIII • LEITHÄUSER 1886, S. 6f • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 75 • BASEL 1889, S. 31, Kat. Nr. 16 • JANITSCHKE 1890, S. 454 • BASEL 1891, S. 31, Kat. Nr. 16 • HIS 1891, S. 66 • BASEL 1894, S. 34, Kat. Nr. 16 • SCHMID 1896a, S. 20 • SCHMID 1897, S. 224f • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 8, Kat. Nr. 25 • SCHMID 1899b, S. 59f • ROBINSON 1900, S. 21f, 35 • CHAMBERLAIN 1902, S. 7, 40, 67 • DAVIES 1903, S. 61–63, 213, 224 • FORTESCUE 1904, S. 46f, 189 • BASEL 1904, S. 12, Kat. Nr. 16 • BENOIT 1905, S. 42 • GANZ 1905, S. 131 • HUEFFER 1905, S. 54–56 • GANZ/MAJOR 1907, S. 40 • GAUTHIEZ 1907, S. 68 • SIMON 1907, S. 335 • DIE MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 32 • BASEL 1907, S. 52f, Kat. Nr. 314 • HIS 1908b, S. 75 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1907; in: Oeffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 4 (1908), S. 14 • BASEL 1908, S. 69, Kat. Nr. 314 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1908; in: Oeffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 5 (1909), S. 15 • FRÖLICHER 1909, S. 19, 26f, 31 • GANZ 1909, S. 609 • HEIDRICH 1909, S. 275 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1909; in: Oeffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 6 (1910), S. 12f • BASEL 1910, S. 70, Kat. Nr. 314 • MEISSNER 1911, S. 24 • DAMRICH 1912, S. 17 • GANZ 1912, S. XVI, XVIII, XXIII, 233f • DE WYZEWA 1912, S. 465 • BOETSCH 1913, S. 57 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 74, 84–87, 90, 122, 162, 170, Bd. 2, S. 256, 356 • FOUGERAT 1914, S. 41 • KNACKFUSS 1914, S. 26 • GLASER 1916, S. 298 • Joseph SCHLECHT, Hans Holbein der Jüngere – Konrad Witz; in: Kalender Bayerischer und Schwäbischer Kunst 15 (1919), S. 1f • Felix VOGT, Zur Vierhundertjahresfeier eines Bildes; in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1575, 14. Oktober 1919 • GANZ 1920, S. 17, 22, 25 • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 25 • GANZ 1921a, S. 196 • PFISTER 1921, S. 33 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG ÜBER DAS JAHR 1920; in: Oeffentl. Kunst-Sammlung Basel. Jahres-Bericht, N. F. 17 (1920),

S. 7 • BERNHART 1922, S. 28f • CHRISTOFFEL 1924, S. 60–62 • GANZ 1924, S. 99f • GLASER 1924a, S. 459, 464 • RÜMANN 1924, S. 8 • SCHMID 1924, S. 339 • GANZ 1925/27, S. 174 • BASEL 1926, S. 59f, Kat. Nr. 314 • STEIN 1929, S. 56f • SCHMID 1930a, S. 15, 62f • COGNAT 1931, S. 7 • GIESE 1935, S. 268f • KUHN 1936, S. 78 • DEUTSCH 1938, S. 16 • REINHARDT 1938, S. 11, 15 • WAETZOLDT 1938, S. 51f • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 17 • G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. XI, Kat. Nr. 12 • SCHMID 1941/42b, S. 250, 255 • THÖNE 1942, S. 18, 30 • AMERBACHKORRESPONDENZ 1943, Bd. 2, S. 191, Anm. 1 • LEROY 1943, S. 54–57 • SCHMID 1945, S. 22, Abb. 3 • BASEL 1946, S. 32 • BENESCH 1947, S. 65 • HUGELSHOFER 1948, S. 67 • SCHMID 1948, S. 45, 76, 142, 153–155, 161, 311 • VAN DER BOOM 1948, S. 28 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 17 • DIEPOLDER 1949, S. 6, 10 • GANZ 1950, S. XIXf, 211, Kat. Nr. 30 • PINDER 1951, S. 69, 77, 87 • LIEB 1952, S. 183 • SCHMOLL GEN. EISEN-WERTH 1952, S. 354, 365, Anm. 41 • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1954 BZW. 1956; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1954/56, S. 17, 81 • GROHN 1955, S. 15, 19 • GANTNER/REINLE 1956, S. 61, 70 • WÜTHRICH 1956, S. 198 • HARTMANN 1957, S. 8f, 27 • BASEL 1957, S. 89 • ÜBERWASSER 1958, S. 125, 128 • WAETZOLDT 1958, S. 10, 79 • ROTH 1959, S. 311, 316f, 324 • WÜTHRICH 1959, S. 146 • ÜBERWASSER 1960, unpaginiert • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 180f, Kat. Nr. 149 • BALDASS 1961, S. 87 • GROHN 1964, unpaginiert • BENESCH 1966, S. 157f • CUTTLER 1968, S. 408 • SEELE 1969, S. 13 • SALVINI/GROHN 1971, S. 89, Kat. Nr. 22 • COBERNUSS 1972, S. 18 • REINHARDT 1972, S. 517 • HÜTT 1973, S. 479 • VON DER OSTEN 1973, S. 246, 248 • Helen LANGDON, Holbein, Oxford 1976, S. 5f • REINHARDT 1976, S. 462 • ZEISE 1976, S. 9f • REINHARDT 1977, S. 242 • MARKOW 1978, S. 44, Anm. 23 • HOLMAN 1979, S. 149, Anm. 57 • ROBERTS 1979, S. 12, 32 • STRONG 1979, S. 26, Kat. Nr. 20 • HÜTT 1980, S. 3f • KLEMM 1980, S. 18–20, 70 • FOISTER 1981, S. 354 • REINHARDT 1982, S. 257 • ROWLANDS 1985, S. 31f, 126, Kat. Nr. 7 • SNYDER 1985, S. 387f • VOGELSANG 1985, S. 27, 142, Kat. Nr. 77 • CAMPBELL 1986, S. 150 • Elisabeth LANDOLT, Bildnis des Bonifacius Amerbach. 1519; in: AK Erasmus von Rotterdam 1986, S. 18 • ROSKILL/HARBISON 1987, S. 11f, 22 • VON BORRIES 1989b, S. 104 • BOERLIN 1991, S. 20f, Kat. Nr. 30 • LANDOLT 1991, S. 145, Zeile 8, S. 177, Zeile 9f • CUTTLER 1993, S. 372 • LANGDON 1993, S. 10, 38, Tafel 4 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 640 • AK BONIFACIUS AMERBACH 1995, S. 44, Kat. Nr. 8 • FOISTER 1996b, S. 666 • GRONERT 1996, S. 53–58, 89 • des Basler Juristen und Erben des Erasmus von Rotterdam; in: Basler Stadtbuch 1995 116 (1996), S. 46–48 • C. MÜLLER 1996, S. 101f • WILSON 1996 Christian MÜLLER, 1495: Zum 500. Geburtstag des Bonifacius Amerbach. Die Bildnisse, S. 75 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 27–30, 154f • VON BORRIES 1997, S. 173f • DILL 1998, S. 245–262 • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 343 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 90, Kat. Nr. 7 • BUCK 1999, S. 24 • VON BORRIES 1999, S. 156f • ZWINGENBERGER 1999, S. 17 • C. MÜLLER 2001a, S. 281 • FOISTER 2002, S. 130 • NORTH 2002, S. 14 • BUCK 2003, S. 17

#### BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 315

##### Hans Holbein d. J., »Passionsflügel«

Siehe S. 48f, 204–215, Tafel 42–50

*Materieller Bestand:* Lindenholz (*Tilia spec.*), vier Tafeln, oben einheitlich in einem Segmentbogen geschlossen, mit je zwei übereinander angeordneten Darstellungen, 136,0x31,0 cm (Gebet am Ölberg und Dornenkrönung), 149,5x31,0 cm (Gefangennahme und Kreuztragung), 149,5x31,0 cm (Christus vor Kaiphas und Kreuzigung), 136,0x31 cm (Geißelung und Grabtragung).

Rückseitig in rotem Siegellack vierfacher Abdruck des Rates der Stadt Basel (von zwei Basiliken gehaltener Baseler Stab mit Umschrift »SIG. MIN. REIP. BASILIENSIS MDCCCLXXX«).

*Gemäldetechnologischer Befund:* Die Infrarot-Reflektographie konnte bei allen Darstellungen eine alle Bilddetails erfassende, im Wesentlichen lineare Unterzeichnung nachweisen, die mit einem flüssigen Zeichenmittel vermutlich mit dem Pinsel aufgetragen worden ist. Die Unterzeichnung wird – abgesehen von den Figuren im Mittelgrund der Kreuztragung – weitgehend von der Farbausführung berücksichtigt. Nur vereinzelt sind zur Kennzeichnung von Schattenpar-

tien Parallelschraffuren nachweisbar, die durchwegs von links oben nach rechts unten verlaufen: im Gebet am Ölberg: im Ärmel des Johannes und bei Judas und dem ihn begleitenden Soldaten; in der Verratsszene: im Gewand des Judas, am Rückenpanzer und an den Oberschenkeln des Soldaten, der Christi Hände bindet; in der Geißelung: am Brustpanzer des hinteren der beiden Schergen im Rücken Christi; in der Kreuztragung: am rechten Fuß Christi, am Hals des Gerüsteten vorn links, an dem zum Schlag erhobenen Oberarm des Mannes mit dem Knüppel direkt über dem Ende des Kreuzarms; in der Kreuzigung: an den Unterarmen des um Christi Gewand Würfelnden, an seinem angewinkelten Unterschenkel und an den Stiefeln des unmittelbar vor ihm stehenden Mannes mit der Binde im Haar; in der Grablegung: möglicherweise in den Schattenzonen am Rücken des linken Trägers des Leichnams Christi.

Abweichungen der Farbanlage von der Unterzeichnung sind zu beobachten in der Dornenkrönung; die Kapitelzone des Pfeilers vorne links ist in der Unterzeichnung tiefer angeordnet als in der Farbfassung; leicht abweichend von der Unterzeichnung die Rippen des hinteren gewölbten Raumes; kleinere Veränderungen auch bei der im äußersten linken Interkolumnium der bildparallelen Trennwand sichtbaren Hintergrundsarchitektur.

Pentimenti während des Malprozesses finden sich in der Geißelung: der Oberarmkontur Christi ist während des Malprozesses erweitert worden; in der Dornenkrönung: die Säulen der bildparallelen Trennwand waren anfangs ohne Schwellung; die erhobene Rechte des Mannes hinter Christus in der ersten Farbanlage etwas größer als heute; in der Grablegung: Kappe des linken Trägers in erster Farbanlage ursprünglich deutlich kleiner. Zu den während des Malprozesses ausgeführten Veränderungen bei Kreuztragung und Kreuzigung siehe S. 208. Bei der Kreuztragung liegt die heutige Hintergrundslandschaft über einer nicht näher zu identifizierenden Form; die Landschaft ist indes wie alle übrigen Bild-details unterzeichnet.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 48f.

*Provenienz:* Ursprüngliche Aufstellung über einem am 23. Dezember 1514 durch Maria Zscheckenbürlin (verheiratet 1491, 1526), Witwe des Baseler Ratsherrn Morand von Brunn (1486–1513; vgl. August Burckhardt, Art. – von Brunn; in: Wappenbuch der Stadt Basel, Basel 1917/28; C. Ro., K. G., Art. »Brunn, von«; in: Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, Bd. 2, Neuenburg 1924, S. 376), gestifteten Altar, der sich – gegenüber dem südlichen Seitenportal des Münsters – am Südende des östlichen Arms des Münsterkreuzgangs und damit unmittelbar neben der Grablege der – allerdings erst 1526 gestorbenen – Stifterin im südlichen Kreuzgangarm befand (LINDEMANN 1998a); vor 1642 in der Ratskapelle aufgestellt (1641 vergeblicher Ankaufsversuch durch Kurfürst Maximilian von Bayern [1573–1651]; vgl. FAESCH 1628ff, PATIN 1673, VON SANDRART 1675, ISELIN 1726, BAER 1932/71, DIEMER 1980, KLEMM 1986; Dieter Albrecht, Maximilian I. von Bayern, 1573–1651, München 1998, S. 256; 1642 vergebliches Ersuchen Matthäus Merians [d. J.?, 1621–87] um eine Kopiererlaubnis; vgl. BAER 1932/71, LINDEMANN 1997); im Verzeichnis der Holbeinwerke in Remigius Fäschs zwischen 1628 und 1667 verfaßten »Humanae Industriae Monumenta«: »VII. In Archivo Magistrat[?] Basil. similis tabula lignea bimembris, quae ductis rectis lineis in multas est tabellas tributa, quibus figuris exiguis passio Dni nostri adumbrata, artificios prossus [?] admirabili et incomparabili, pro qua tabula Ducem Bavariae Maximilianus ferunt An. 1646. per legatum aliquot millia anterum abtulisse.«; 1718 Erneuerung des Kopierverbots durch den Rat und Einziehung einer zuvor von Nikolaus Bernoulli heimlich angefertigten Teilkopie (vgl. OCHS 1821); vom Rat der Stadt Basel am 5. November 1770 an das Kunstkabinett der Öffentlichen Bibliothek, den Vorläufer der Öffentlichen Kunstsammlung, überwiesen (GANZ 1913, BAER 1932/71).

*Literatur:* FAESCH 1628ff, pag. 35v, Kat. Nr. VII • MERIAN 1654, S. 48 • PATIN 1673, S. 155 • VON SANDRART 1675, S. 249 • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 1 • VON SANDRART 1679, S. 82 • BURNET 1687, S. 251f • PATIN 1695, S. 124 • Roger DE PILES, *Abregé de la vie des peintres, Avec des réflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait; De la connoissance des Dessins; De l'utilité des Estampes*, Paris <sup>2</sup>1715, S. 357 • [Jacob Christoff ISELIN], *Neu-vermehrtes Historisch- und Geographisches Allgemeines Lexikon*, in welchem das Leben/die Thaten/und andere

Merckwürdigkeiten deren Patriarchen/Propheten/Apostel/Väter der ersten Kirchen/Päbsten/Cardinälen/Bischöffen/Prälaten/vornehmer Gelehrten/und anderer sonst in denen Geschichten berühmter Männern und Künstlern/nebst denen so genannten Ketzern; wie nicht weniger derer Käyser/Königen/Chur- und Fürsten/Grafen/grosser Herren/berühmter Krieges-Helden und Ministern; Ingleichen ausführliche Nachrichten von denen ansehnlichsten Gräflichen/Adelichen und andern sonderlichen Andenckens-würdigen Familien/von Concilien/Mönchs- und Ritter-Orden ( Heydnischen Göttern/auch allerhand wichtigen/ und zu vollkommenem Verständnus deren vornehmsten Historien zu wissen nöthigen Antiquitäten/etc. etc. Und endlichen Die Beschreibung derer Käyserthümern/Königreichen/Fürstenthümern/freyer Ständen/Landschafften/Insulen/Städten/Schlösser/Stifften/Clöster/Gebürgen/Meeren/Seen/Flüssen/und so fortan/Aus allen vorhin ausgegebenen und von gleichen Materien handlenden Lexicis, auch andern bewährten Historisch- und Geographischen Schrifften zusammen gezogen/Dißmahlen von neuem mit Fleiß gantz übersehen/von einer grossen Anzahl Fehlern/die noch immer in denen alten Ausgaben geblieben waren/ gereinigt/ und sonderlich was die Schweitzerische und angränzender Orten und Ländern Sachen betrifft/gantz umgegossen/und um ein grosses vermehret. Mehr Bericht von allem ist zu finden in der Vorrede/von Jacob Christoff Iselin ..., Erster Theil, Basel 1726, S. 383 • HERRLIBERGER 1748, unpaginiert • LEU 1756, S. 254 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 70 • BLAINVILLE 1764, S. 414 • FUSSLI 1769, S. 14f • BECK 1775, S. 8 • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 118 • SPAZIER 1790, S. 38f • H. H. FÜSSLI, *Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahl-schneider etc. etc. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler*. Zweyter Theil, welcher die Fortsetzung und Ergänzung des ersten enthält, Erster Abschnitt. A-C, Zürich 1806, S. 558 • SCHLEGEL 1806/1959, S. 194 • Gottlob Heinrich HEINSE, *Reisen durch das südliche Deutschland und die Schweiz in den Jahren 1808 und 1809. Mit Bemerkungen und Beiträgen zur Geschichte des Tages*, Bd. 2, Leipzig 1810, S. 213 • FIORILLO 1817, S. 385 • Peter OCHS, *Geschichte der Stadt und Landschaft Basel*, Basel 1821, Bd. 5, S. 399, Bd. 7, S. 468f • HEGNER 1827, S. 78–83 • Markus LUTZ, *Rauracis. Ein Taschenbuch für 1828 den Freunden der Vaterlandskunde gewidmet*, Basel o. J. [1828], S. 36 • BOISSERÉE 1829, S. 162f, 170 [wohl bald vor 1526] • BASEL 1833, S. 3, Kat. Nr. 8 • KUGLER 1837, S. 143 • VON RUMOHR 1837, S. 132f [HHÄ und Familie] • NAGLER 1838, S. 242 • VISCHER 1838, S. 215 • BURCKHARDT 1841, S. 37 • BURCKHARDT 1842, S. 11f • KUGLER 1842, S. 759 [nicht HH], sondern »die Hand eines schon manieristischen Nachahmers der Italiener« • WAAGEN 1845, S. 271–273 [um 1515–20] • KUGLER 1845/54, S. 519 • KUGLER 1847, S. 279–281 [1520–25?] • BASEL 1849, S. 15, Kat. Nr. 37 • BASEL 1850, S. 15, Kat. Nr. 37 • BASEL 1852, S. 15, Kat. Nr. 37 • DE CHENNEVIÈRES/DE MONTAIGLON 1853/54, S. 359 • FÖRSTER 1853, S. 230–234 [1520–25] • KUGLER 1854, S. 519 [bald vor 1526] • SPRINGER 1855, S. 293 • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 38 • KUGLER 1859, S. 720 • BASEL 1860, S. 19, Kat. Nr. 26 • W. VISCHER, *Kunsthistorische Notiz*; in: *Basler Nachrichten*, Nr. 105, 4. Mai 1861, S. 733 • WAAGEN 1862, S. 262 [Anfang der 1520er Jahre] • NAGLER 1863, S. 158, 367 [HHÄ, um 1516/17 unter Mithilfe von HHJ und AH] • WOLTMANN 1865, S. 17–19 • WOLTMANN 1866, S. 243–246 [»frühere Zeit von Holbeins Baseler Aufenthalt«] • KUGLER 1867, S. 544–546 [»1520–25?«] • WORNUM 1867, S. 23, 68–71 [HHÄ oder vielleicht sogar Sigmund Holbein, »a careful early work«] • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 208 [um 1525–26] • HIS-HEUSLER 1868, S. 190 • WOLTMANN 1868, S. 444, Kat. Nr. 26 • BASEL 1868, S. 30, Kat. Nr. 26 • MUSÉE DE BÂLE 1868, Tafel 11–15 • KINKEL 1869, S. 170f • MÜNTZ 1869, S. 378f [erste Hälfte der 1520er Jahre] • BASEL 1870, S. 30, Kat. Nr. 26 • WOLTMANN 1871, S. 86 [frühere Basler Zeit] • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 4, Kat. Nr. 21–28 • VON ZAHN 1873, S. 199, Anm. \* • BASEL 1873, S. 30, Kat. Nr. 26 • WOLTMANN 1874, S. 167–174 • BLANC 1875, S. 24 • Otto VILMAR, *Erklärung der Passion Holbein's*; in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* (1876), S. 49–60 • WOLTMANN 1876, S. 101, Kat. Nr. 20 • WESSELY 1877, S. 55 [um 1520] • MANTZ 1879, S. 47–50 [nicht von HHJ] • MÜNTZ 1879, S. 98 • BASEL 1879, S. 28f, Kat. Nr. 26 • His 1880a, S. 717 [um 1521] • VÖGELIN, *Rezension von Paul Mantz, Hans Holbein, Paris 1879*; in: *Repertorium für Kunstwissen-*

schaft 3 (1880), S. 345 • BASEL 1881, S. 30, Kat. Nr. 26 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 467 • OTTE 1884, S. 695 • BASEL 1884, S. 30, Kat. Nr. 26 • BURCKHARDT 1886, S. 13, 36, 38f • HIS 1886, S. IX [um 1521] • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 74 • BASEL 1889, S. 30, Kat. Nr. 14 • JANITSCHKE 1890, S. 449–451 [um 1521] • BASEL 1891, S. 30, Kat. Nr. 14 • BASEL 1894, S. 34, Kat. Nr. 14 • SCHMID 1896a, S. 21 [um 1524] • SCHMID 1897, S. 226 [um 1524] • GAUTHIEZ 1897/98, S. 445 • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 11, Kat. Nr. 55 • ROBINSON 1900, S. 35 • CHAMBERLAIN 1902, S. 30, 58, 67 [1520–27] • DAVIES 1903, S. 65–67, 213, 224 [um 1523] • FORTESCUE 1904, S. 75–77, 189 • HOLMES 1904, S. 187 • BASEL 1904, S. 11f, Kat. Nr. 14 • BENOIT 1905, S. 48 [1520] • GANZ 1905, S. 131f [um 1520] • HUEFFER 1905, S. 38, 49f [zwischen 1519 und 1526] • GAUTHIEZ 1907, S. 83f [1524/25] • BASEL 1907, S. 53, Kat. Nr. 315 • DIE MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 55–62 • HIS 1908b, S. 76 [um 1521] • BASEL 1908, S. 70, Kat. Nr. 315 • GANZ 1909, S. 608, 610f [um 1519] • HEIDRICH 1909, S. 274 [um 1522] • KOEGLER 1909, S. 39 • KOEGLER 1910, S. 232 • Hermann Voss, Holbein und Raffael; in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 3 (1910), S. 159f [um 1522] • BASEL 1910, S. 70, Kat. Nr. 315 [um 1520] • MEISSNER 1911, S. 22f [1529] • BALDASS 1911, S. 101f [um 1523] • DAMRICH 1912, S. 12 • GANZ 1912, S. XVIII, XIXf, XXIV, XXVI, 235f [um 1519–20] • BOETSCH 1913, S. 51–53 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 43f, 87, 91–96, 150, 350, Bd. 2, S. 312, 316, 357 [um 1520] • GANZ 1913, S. 29f, 50 • FOUGERAT 1914, S. 35 • KNACKFUSS 1914, S. 75–80 • GLASER 1916, S. 298–300 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG ÜBER DAS JAHR 1919; in: Oeffentl. Kunst-Sammlung Basel. Jahres-Bericht, N. F. 16 (1921), S. 7 • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 21 [um 1520/21] • PFISTER 1921, S. 16 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL ÜBER DAS JAHR 1921; in: Oeffentl. Kunst-Sammlung Basel. Jahres-Bericht, N. F. 18 (1921), S. 7 • BERNHART 1922, S. 34 • GANZ 1923, S. 4, Anm. 12, S. 10 [um 1520] • CHRISTOFFEL 1924, S. 74–76 [1522–25] • GLASER 1924a, S. 458–460 [um 1520] • RÜMANN 1924, S. 7 • SCHMID 1924, S. 340f [um 1524] • DEHIO 1926, S. 125f • BASEL 1926, S. 60, Kat. Nr. 315 [um 1520] • STEIN 1929, S. 84–88 [1524] • COHN 1930, S. 71, 74, 98 [1523–24] • SCHMID 1930a, S. 23, 49–52 [1524–25] • COGNAT 1931, S. 10f [um 1523] • BAER 1932/71, S. 412–416, 757 • REINHARDT 1938, S. 11, 20 [Anfang der 1520er Jahre] • WAETZOLDT 1938, S. 80, 88–90 [»Jugendwerk«] • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 36f [um 1522/23] • C. H. BAER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 3: Die Kirchen Klöster und Kapellen, 1. Teil: St. Alban bis Kartause, Basel 1941, S. 514 • THÖNE 1942, S. 18 • LEROY 1943, S. 21 [1520] • SCHMID 1945, S. 24f, Abb. 27 [1524–25] • BASEL 1946, S. 30 [um 1525] • SCHMID 1948, S. 81, 119, 122–124, 140, 143, 159, 183–196, 331–333 [1524–25] • VAN DER BOOM 1948, S. 33f [1524] • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 36f [um 1522/23] • HUGELSHOFER 1948/49, S. 66f [1519] • GANZ 1950, S. XVIII, XIX, 202, Kat. Nr. 14 [um 1520] • GROSSMANN 1951b, S. 111 [1524–25] • NETTER 1951, S. 117 • PINDER 1951, S. 46–48 [um 1522] • LIEB 1952, S. 182 • GROHN 1955, S. 20f [1524–25] • Erik FORSSMAN, Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, Stockholm 1956, S. 41 • GANTNER/REINLE 1956, S. 66f [um 1524] • Rudolf RIGGENBACH, Festschrift zur Restaurierung des Basler Regierungsratsaals durch Gewerbe und Gewerkschaften anlässlich der Feier der 450jährigen Zugehörigkeit Basels zum Bunde der Eidgenossen 13. Juli 1951, Basel 1957, S. 23 • BASEL 1957, S. 86 [um 1525] • REINHARDT 1958, S. 190 • ROTH 1959, S. 310, 312–315, 317, 323 • REINHARDT 1960b, S. 31f [1524–26] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 204f, Kat. Nr. 175 • BALDASS 1961, S. 90 [um 1525] • GROSSMANN 1961, S. 494 [um 1524] • KLOTZ 1964/66, S. 132 [nach 1522] • BENESCH 1966, S. 158 [um 1525] • REINHARDT 1966, S. 68f [um 1526] • CUTTLER 1968, S. 408f [1520/25] • SALVINI/GROHN 1971, S. 93f, Kat. Nr. 40A–D [1524?] • PFISTER-BURKHALTER 1972, S. 269–273 [um 1524] • REINHARDT 1972, S. 517 [um 1525] • HÜTT 1973, S. 479 [1524/25] • MILLAR 1963, S. 61 [um 1520] • VON DER OSTEN 1973, S. 247 • REINHARDT 1975/76, S. 171 [um 1524] • REINHARDT 1976, S. 465 • ZEISE 1976, S. 10f • STRONG 1979, S. 38, Kat. Nr. 47 [1524?] • Peter DIEMER, Materialien zu Entstehung und Ausbau der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern; in: Hubert Glaser (Hg.), Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, München 1980, S. 150 • KLEMM 1980, S. 34–40, 71 [1524] • REIN-

HARDT 1982, S. 260 • Wolfgang BRAUNFELS u. a., Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, Bd. 4: Grenzstaaten im Westen und Süden. Deutsche und romanische Kultur, München 1983, S. 170 • MERSMANN 1983, S. 62, Anm. 22 [um 1524] • ROWLANDS 1985, S. 62f, 131, Kat. Nr. 19 [um 1525] • Christian KLEMM, Joachim von Sandrart. Kunst Werke u. Lebens Lauf, Berlin 1986, S. 94 • Sigmar GASSERT, Forensisches bei Hans Holbein d. J.; in: Basler Magazin, Nr. 27, 2. Juli 1988, S. 2 und Abb. 7 • AK HANS HOLBEIN D. J. ZEICHNUNGEN AUS DEM KUPFERSTICHKABINETT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL 1988, S. 16 • VON BORRIES 1989a, S. 291f [um 1525] • BAER 1993, S. 194 • LANGDON 1993, S. 12, 40–44, Tafel 5–7 [um 1524] • FOISTER 1996b, S. 667 [1525–26] • MÜLLER 1996, S. 117 [um 1524] • PARDEY 1996, S. 85–109, 124f, 164 • WILSON 1996, S. 90–93 [zwischen 1523 und 1525] • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 49–53 [um 1524] • VON BORRIES 1997, S. 174 [um 1524] • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 72–75 [um 1525] • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 343 [um 1524/25] • BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 15, 115 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 14, 112f, Kat. Nr. 19 [zwischen 1520 und 1525] • LINDEMANN 1998a, S. 219–226 [um 1520] • AK WAS MAN SELTEN ANSIEHT: RÜCKSEITEN 1998–99, S. 28–31, Kat. Nr. 4 [bald nach 1515 oder vor 1526?] • BUCK 1999, S. 38–41 [um 1524/25] • VON BORRIES 1999, S. 159 • BÄTSCHMANN 2001, S. 42–45 [um 1524] • C. MÜLLER 2001a, S. 281

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 316

Hans Holbein d. J. und »Venus-Maler«, *Das Abendmahl* (Holz)

Siehe S. 235–246, Tafel 57

*Materieller Bestand:* Vermutlich Lindenh Holz, rückseitig und an den Tafelkanten modern mit Holz eingefasst (Stärke des originalen Bildträgers daher nicht zu ermitteln), 115,5 x 97,5 cm.

Auf der modernen Rückseitenverkleidung in Bleistift in Spiegelschrift »No7«, Klebezettel »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL 1941 Nr. 316 (Amerbachkabinett) Hans Holbein d. J. Das heilige Abendmahl.«

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 239f.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe CADORIN 1991/93 und S. 50, 236–238.

*Provenienz:* Erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Ein nachtmahl vf holz mit olfarb H Holbein/Ist Zerhöwen vnd wider Zusammen geleimbt aber vnflätig.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 40. Ein Nachtmahl vff holtz mit ölfarben, h. Holb. ist Zerhawen vnd wider vnflätig Zusammen geleimt.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Archivalisches:* Am 18. Oktober 1719 bot der Maler Johann Rudolf Huber (1668–1748) der Regenz der Baseler Universität an, ihr die Abendmahlstafel für 1000 Taler und gegen Lieferung einer Kopie abzukaufen; das Angebot wurde aber abgelehnt (Protokoll der Regenz der Universität vom 18. Oktober 1719; Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitätsarchiv B 1 III Acta et Decreta [Regenzprotokolle], 1712–1750, S. 107: »D. eod. [18. Oktober 1719] petiit D. Joh. Rodolphus Huberus, Pictor, ... 3. ... doceri, an tabula coenam Domini representans, quae extat in cimeliarchio Vniversitatis, 1000 Thaleris venalis existeret? Offerens eo casu, quo illam dividere in animo haberemus, Exemplum ejusdem sua manu, suisque sumtibus, descriptum, eidem cimeliarchio inferre. --- Decretum ... 3°. Nec venalem nobis esse picturam istam, neq[ue] citra consensum Senatus vendi posse.« – An demselben Tage hat Herr Johann Rudolf Huber, der Maler, ... 3. ... um Aufklärung darüber gebeten, ob das Bild des heiligen Abendmahls, das sich in der Schatzkammer der Universität befindet, für 1000 Taler verkäuflich sei. Für den Fall, daß wir es zu verkaufen beabsichtigten, bot er an, eine von ihm mit seiner Hand und auf seine Kosten gefertigte Kopie davon in ebendiese Schatzkammer einzuliefern ... Es ist beschlossen worden ... 3. dieses Bild sei uns nicht verkäuflich, noch könne es ohne Zustimmung des Senats verkauft werden.).

*Literatur:* [Wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt, wird das Werk HHJ zugeschrieben.] FAESCH 1628ff, pag. 36r, Kat. Nr. XIII (sic!) • VON SANDRART 1679,

S. 82 • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 3 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71 • BLAINVILLE 1764, S. 403 • FUESSLI 1769, S. 15 • BECK 1775, S. 5, Kat. Nr. 40 • VON MECHEL 1780/84, Tafel 1 • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 118 • SCHLEGEL 1806/1959, S. 194 • FIORILLO 1817, S. 387 • HEGNER 1827, S. 93–95, 240 [um 1527] • BOISSERÉE 1829, S. 163f [wohl bald vor 1526] • BASEL 1833, S. 3, Kat. Nr. 3 • NAGLER 1838, S. 242 • WAAGEN 1845, S. 273f • KUGLER 1847, S. 279 [um 1521] • BASEL 1849, S. 15, Kat. Nr. 33 • BASEL 1850, S. 15, Kat. Nr. 33 • BASEL 1852, S. 15, Kat. Nr. 33 • FÖRSTER 1853, S. 234 • KUGLER 1854, S. 519 [bald nach 1526] • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 33 • BASEL 1860, S. 19, Kat. Nr. 21 • WAAGEN 1862, S. 262 [frühe 1520er Jahre] • WOLTMANN 1865, S. 20f [um 1520] • WOLTMANN 1866, S. 232–234, 265 [um 1520] • KUGLER 1867, S. 544 [um 1521] • WORNUM 1867, S. 104 [HHJ], früh • WOLTMANN 1868, S. VII, 197f, 443, Kat. Nr. 21 • BASEL 1868, S. 29, Kat. Nr. 21 • MUSÉE DE BÂLE 1868, Tafel 8 • W. SCHMIDT 1870, S. 215 • BASEL 1870, S. 29, Kat. Nr. 21 • WOLTMANN 1871, S. 86 [»frühere« Baseler Zeit] • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 3, Kat. Nr. 11 • BASEL 1873, S. 29, Kat. Nr. 21 • WOLTMANN 1874, S. 166f [um 1520] • WOLTMANN 1876, S. 100, Kat. Nr. 16 [um 1520] • WESSELY 1877, S. 55 [um 1520] • BASEL 1879, S. 28, Kat. Nr. 21 • HIS 1880a, S. 718 • BASEL 1881, S. 29, Kat. Nr. 21 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 466f • OTTE 1884, S. 694 • BASEL 1884, S. 29, Kat. Nr. 21 • BURCKHARDT 1886, S. 35 • HIS 1886, S. IX [um 1521] • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 74 • BASEL 1889, S. 30, Kat. Nr. 11 • JANITSCHKE 1890, S. 453 [um 1525] • BASEL 1891, S. 30, Kat. Nr. 11 • BASEL 1894, S. 33, Kat. Nr. 11 • SCHMID 1896a, S. 21 [um 1524] • GAUTHIEZ 1897/98, S. 172 • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 8, Kat. Nr. 33 • ROBINSON 1900, S. 35 • SCHMID 1900, S. 57f [um 1524] • CHAMBERLAIN 1902, S. 8, 67 • DAVIES 1903, S. 104f, 224 [Gemeinschaftswerkstatt von HHJ und AH, um 1519–20] • FORTESCUE 1904, S. 50–52, 189 • BASEL 1904, S. 11, Kat. Nr. 11 • BENOIT 1905, S. 47f • GANZ 1905, S. 131 [um 1520] • HUEFFER 1905, S. 29, 38, 45 [zwischen 1519 und 1526] • BURCKHARDT 1906, S. 300 • GANZ/MAJOR 1907, S. 42 • BASEL 1907, S. 53, Kat. Nr. 316 • HIS 1908b, S. 76 [zwischen 1522 und 1526] • BASEL 1908, S. 70, Kat. Nr. 316 • GANZ 1909, S. 610f [um 1519] • BASEL 1910, S. 70f, Kat. Nr. 316 [um 1520] • MEISSNER 1911, S. 22 • BALDASS 1911, S. 101f [um 1523] • GANZ 1912, S. XIXf, 236 [um 1520–22] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 75f, 88, 91, Anm. 4, S. 340, Bd. 2, S. 357 [1518–26] • KNACKFUSS 1914, S. 25f, 79f [um 1520] • PFISTER 1921, S. 17 • SUIDA 1921, S. 19 • BERNHART 1922, S. 34 • CHRISTOFFEL 1924, S. 74–76 [1522–25] • SCHMID 1924, S. 340 [um 1524] • BASEL 1926, S. 60f, Kat. Nr. 316 [um 1520] • SCHMID 1927, unpaginiert [um 1524] • STEIN 1929, S. 84–88 [1524] • COHN 1930, S. 71f, 98 [1523–24] • SCHMID 1930a, S. 23, 49–52 [1524–25] • BAER 1932/71, S. 414–416, 757 [um 1521–22] • BRUCE 1936, S. 70 • REINHARDT 1938, S. 11, 20 [um 1525] • WAETZOLDT 1938, S. 88–90 [um 1522–23] • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 35 [um 1522/23] • LEROY 1943, S. 43 [um 1520] • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1945; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1941/45, S. 230 • SCHMID 1945, S. 24f, Abb. 27 [1524–25] • BASEL 1946, S. 30 [um 1525] • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1947; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1946–50, S. 62 • SCHMID 1948, S. 81, 122f, 140, 143, 159, 183–196 [1524–25] • VAN DER BOOM 1948, S. 33f [1524] • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 35 [um 1522/23] • GANZ 1950, S. XVIII, 201f, Kat. Nr. 13 [um 1520] • GROSSMANN 1951b, S. 111 [1524–25] • REINHARDT 1954/55, S. 17, Anm. 32 [HHJ unter Mitarbeit von HHÄ] • GROHN 1955, S. 20 [1524–25] • GANTNER/REINLE 1956, S. 67 [um 1524] • WÜTHRICH 1956, S. 196 [»von 1525«] • RUDOLF RIGGENBACH, Festschrift zur Restaurierung des Basler Regierungsratssaals durch Gewerbe und Gewerkschaften anlässlich der Feier der 450jährigen Zugehörigkeit Basels zum Bunde der Eidgenossen 13. Juli 1951, Basel 1957, S. 23 • BASEL 1957, S. 86 [um 1525] • REINHARDT 1958, S. 189–193 [HHÄ, um 1524] • ROTH 1959, S. 311, 317, 323 • WÜTHRICH 1959, S. 142 • CADORIN 1959/60, S. 65f • NETTER 1960, unpaginiert [1520/24] • REINHARDT 1960b, S. 22 [HHÄ unter Einfluß des Sohnes] • G. SCHMIDT 1960, S. 15 [HHJ?] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 202f, Kat. Nr. 174 • BALDASS 1961, S. 83 • KLOTZ 1964/66, S. 132 [nach 1522] • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1966; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1964/66, S. 78 • BENESCH 1966, S. 158 [um 1525] • POPE-HENNESSY 1966, S. 131 • HANS REINHARDT, Hans Holbein der Ältere; in: Bruno Bushart, K. F. Rein-king, Hans Reinhardt, Hans Holbein der Ältere, Augsburg 1966, S. 101 [HHÄ,

1524, von HHJ bestenfalls vollendet] • RUHMER 1966/76, S. 185, 187, 195 [um 1525] • CUTTLER 1968, S. 408 [1520/25] • SALVINI/GROHN 1971, S. 94, Kat. Nr. 41 [1524–25] • PFISTER-BURKHALTER 1972, S. 272 [um 1524] • REINHARDT 1972, S. 515 [HHÄ, 1524, von HHJ vollendet] • HÜTT 1973, S. 479 [bald nach 1524] • VON DER OSTEN 1973, S. 247 • REINHARDT 1976, S. 463 [HHÄ] • MARKOW 1978, S. 44, Anm. 23 • HOLMAN 1979, S. 149, Anm. 57 • STRONG 1979, S. 10, 38, Kat. Nr. 49 [1524–26?] • KLEMM 1980, S. 32–34, 71 • REINHARDT 1982, S. 260 [HHÄ, bestenfalls 1524 vom Sohn vollendet] • SALVINI 1984, S. 88 • ROWLANDS 1985, S. 63, 131, Kat. Nr. 20 [um 1524/25] • VOGELSANG 1985, S. 27, 31f, 41, 44, 142–144, Kat. Nr. 78 • BUSHART 1987, S. 17 • ROSKILL/HARBISON 1987, S. 21, Anm. 58 [1520] • Marco Rossi, Novità iconografiche e compositive del Cenacolo di Leonardo; in: Marco Rossi, Alessandro Rovetta, Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione iconografica, Mailand 1988, S. 24 • BOERLIN 1991, S. 22, Kat. Nr. 33 [um 1524] • LANDOLT 1991, S. 146, Zeile 4f, Anm. 39, S. 179, Zeile 40f • CADORIN 1991/93, S. 121–136 • BAER 1993, S. 194f • FOISTER/WYLD/ROY 1994, S. 17 [um 1524] • PARDEY 1996, S. 132–136, 165 • WILSON 1996, S. 89, 160 [1520] • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 52f, 135–144 [um 1524] • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 75, 85 [um 1525] • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 10f [HHÄ], S. 114, Kat. Nr. 20 [HHJ, um 1524/25] • BUCK 1999, S. 41f, 59 [um 1524/25] • BÄTSCHMANN 2001, S. 44f [um 1524] • C. MÜLLER 2001a, S. 280

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 317

Hans Holbein d. J., *Diptychon mit Christus im Elend und Maria als schmerzenseiche Mutter*

Siehe S. 127–131, Tafel 25–26

*Materieller Bestand:* Lindenholz (*Tilia spec.*), jeweils 29,0 x 19,5 x 0,5 cm.

Bildträger Schmerzensmutter unten links bis in die Malfläche hinein dreiecksförmig ausgebrochen. Malkanten bei beiden Tafeln allseitig erhalten; Grundierung z. T. unter den originalen Rahmenfalz gedrungen.

Beide Tafelrückseiten weißlich grau grundiert, Grundiergrate allseits erhalten, ebenso ein ca. 0,5 cm breiter unbemalter Rand der beiden Bildträger; auf der Rückseite der Tafel mit dem Schmerzensmann in Bleistift und in roter Kreide »A«, Klebezettel »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL Nr. 317a Hans Holbein d. J. Christus als Schmerzensmann Diptychon«, »260«; auf der Rückseite der Tafel mit der Schmerzensmutter in Bleistift drei Worte (unleserlich) in einer Schrift des 18. Jahrhunderts (?); in roter Kreide »8«, Klebezettel »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL Nr. 317b Hans Holbein d. J. Christus als Schmerzensmann Diptychon«, »261«.

Rahmen modern.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Die bereits mit bloßem Auge auf weite Strecken gut erkennbare Unterzeichnung ist mit Pinsel und flüssigem Zeichenmedium ausgeführt und von der Farbausführung weitgehend befolgt worden. Wie bei einer Helldunkel-Zeichnung läßt die lasierend ausgeführte Malerei die dunklen Linien der Unterzeichnung absichtlich durchschimmern und so in ein komplementäres Verhältnis zu den Weißhöhungen eintreten, wie vor allem am Gewand der Schmerzensmutter erkennbar wird. Das starke Hervortreten der Unterzeichnung dürfte aber zusätzlich durch den altersbedingten Deckkraftverlust der Farbe verursacht sein, wie im Detail des »doppelten« rechten Auges Christi deutlich wird: In der Unterzeichnung etwas höher angesetzt und nach oben blickend dargestellt, gibt die Malerei das Auge mit hängendem Lid wieder, den Blick auf den Betrachter gerichtet.

Wie die Figuren, so ist auch die Architektur in allen Grundformen unterzeichnet; Details wie Gesimsprofile, Gebälkfriese oder der Tondo über Maria sind allerdings erst während des Malprozesses freihändig ausgeführt worden. Es finden sich aber auch dekorative Architekturelemente, die nur unterzeichnet (die Deckenkassetten des Tempietto über Christus sowie der obere Architravabschluß dieses Tempietto) oder nur abweichend in Farbe ausgeführt worden sind (wie das Säulenkapitell und die Konche unmittelbar hinter Maria oder Teile der Staufen des Mantels vor ihrem linken Knie).

Die auf der linken Hälfte der Tafel mit der Schmerzensmutter zu beobachtende »punktierte« Linienführung dürfte nicht auf die – partielle – Verwendung einer Lochpause zurückzuführen sein, sondern auf einen ölhaltigen Grund, der das wässrige Unterzeichnungsmedium zu kleinen Perlen zusammenlaufen ließ.

Die rechte Seitenkante des Steinblocks, der Christus als Sitzbank dient, ist erst während des Malvorgangs nachträglich zu einem weniger stark fluchtenden Verlauf abgeändert worden, ebenso die rechten Seitenkanten der beiden davor befindlichen Stufen.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 51.

*Provenienz:* Erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Item Zwei Holbeins mit olfarb g[mol]te täfelin dorin Christus vnd Maria in eim ghüs, mit steinfarb.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 10. Ein Täfelin darin die Bildtnus Christi in einem Küß [Rahmen] mit steinfarb. hs. holb. No. 11. Ein Bildtnus Mariae in einem Küß mit steinfarb. hs. Holb.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Literatur:* FAESCH 1628ff, pag. 36r, Kat. Nr. XVf • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 14 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71 • BECK 1775, S. 3, Kat. Nr. 10f • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 119 • BASEL 1833, S. 3, Kat. Nr. 4f • WAAGEN 1845, S. 279 • BASEL 1849, S. 15, Kat. Nr. 39f • BASEL 1850, S. 15, Kat. Nr. 39f • BASEL 1852, S. 15, Kat. Nr. 39f • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 36f • BASEL 1860, S. 19, Kat. Nr. 24f • WOLTMANN 1866, S. 239f • WOLTMANN 1868, S. 444, Kat. Nr. 24f • BASEL 1868, S. 30, Kat. Nr. 24f • MUSÉE DE BÂLE 1868, Tafel 19f • BASEL 1870, S. 30, Kat. Nr. 24f • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 3, Kat. Nr. 9f • BASEL 1873, S. 30, Kat. Nr. 24f • WOLTMANN 1874, S. 174f • WOLTMANN 1876, S. 101, Kat. Nr. 19 • MANTZ 1879, S. 50, 192 [um 1522] • BASEL 1879, S. 28, Kat. Nr. 24f • HIS 1880a, S. 718 • BASEL 1881, S. 30, Kat. Nr. 24f • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 467 • OTTE 1884, S. 694f • BASEL 1884, S. 30, Kat. Nr. 24f • ROUSSEAU 1885, S. 36 • BURCKHARDT 1886, S. 35f • HIS 1886, S. X [um 1522] • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 75 • BASEL 1889, S. 30, Kat. Nr. 13 • JANITSCHKE 1890, S. 452 [um 1521] • BASEL 1891, S. 30, Kat. Nr. 13 • BASEL 1894, S. 34, Kat. Nr. 13 • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 9, Kat. Nr. 43 • MONE 1899, S. 4 [1522] • ROBINSON 1900, S. 35 • CHAMBERLAIN 1902, S. 67 • DAVIES 1903, S. 76f, 124, 224 • FORTESCUE 1904, S. 189 • BASEL 1904, S. 11, Kat. Nr. 13 • BENOIT 1905, S. 49 [erste Hälfte der 1520er Jahre] • HUEFFER 1905, S. 38, 49, 51f [zwischen 1519 und 1526] • GANZ/MAJOR 1907, S. 41 • KOEGLER 1907, S. 93 • BASEL 1907, S. 52, Kat. Nr. 317 • HIS 1908b, S. 76 [zwischen 1522 und 1526] • BASEL 1908, S. 70, Kat. Nr. 317 • BASEL 1910, S. 71, Kat. Nr. 317 • MEISSNER 1911, S. 23 • DAMRICH 1912, S. 15 • GANZ 1912, S. 235 [um 1519/20] • DE WYZEWA 1912, S. 467 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 98f, Bd. 2, S. 357 • KNACKFUSS 1914, S. 83f • HOLBEIN-MAPPE 1919, unpaginiert • CHRISTOFFEL 1924, S. 192–194 • SCHMID 1924, S. 339 • BASEL 1926, S. 61, Kat. Nr. 317 • STEIN 1929, S. 71f • COHN 1930, S. 3, 57, 77, 80, 98 [1519–20] • SCHMID 1930a, S. 16, 44f [um 1521/22] • WAETZOLDT 1938, S. 86f [1521 oder 1522] • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 24 [1521/22] • SCHMID 1941/42b, S. 266, 283f [um 1521] • THÖNE 1942, S. 24 • SCHMID 1945, S. 23, Abb. 13 [um 1521] • BASEL 1946, S. 30 [um 1521] • SCHMID 1948, S. 61f, 107, 108f, 112, 113, 116f, 123, 157 [um 1521] • VAN DER BOOM 1948, S. 32f [1521–22] • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 24 [1521/22] • GANZ 1950, S. XIX, 200f, Kat. Nr. 11f [1519/20] • PINDER 1951, S. 44 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 354f [1519] • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1953; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresbericht 1951/53, S. 77 • GROHN 1955, S. 15 [um 1520] • GANTNER/REINLE 1956, S. 66 [um 1520] • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1957; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1957/58, S. 13 • BASEL 1957, S. 83 [um 1521] • ROTH 1959, S. 311, 317, 323 • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 181, Kat. Nr. 150 [1519/20] • VON EINEM 1961, S. 68 [um 1521–22] • LAUBER 1962, S. 37 • KLOTZ 1964/66, S. 114 [1519] • BENESCH 1966, S. 158 [um 1521] • Wolfgang KERMER, Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Mit einem Katalog, Inaugural-Dissertation, Tübingen 1966, Düsseldorf 1967, II. Teil, S. 118, Kat. Nr. 125 [1519/20] • KLOTZ 1968, S. 5, 17 [1519] • SALVINI/GROHN 1971, S. 89f, Kat. Nr. 23A, B [1520] • VON DER OSTEN 1973, S. 246f [1519/20] • REINHARDT 1979b, S. 78 [1520] • STRONG 1979, S. 9, 26, Kat. Nr. 21A, B [um 1520] • KLEMM 1980, S. 30f, 71 [um 1520] • SALVINI 1984, S. 92f [um 1520] • ROWLANDS 1985,

S. 32–49, 126, Kat. Nr. 8 [1519 oder 1520] • CAMPBELL 1986, S. 150 • C. MÜLLER 1989b, S. 26 • BOERLIN 1991, S. 20, Kat. Nr. 28 • LANDOLT 1991, S. 145, 177 • C. MÜLLER 1991b, S. 26 [1519–20] • BAER 1993, S. 74, 192f • LANGDON 1993, S. 12, 40 [1519–20] • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 89, 134 [um 1520] • BUCK 1997, S. 287 [um 1519/20] • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 92f, Kat. Nr. 8 [um 1520] • C. MÜLLER 1998a, S. 83, 85–88 [um 1520] • BUCK 1999, S. 26, 86 [um 1520] • BÄTSCHMANN 2001, S. 45 • C. MÜLLER 2001b, S. 17, 20f, 27f [1519/20]

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 318

Hans Holbein d. J., *Der Tote Christus im Grab*

Siehe S. 132–141, Tafel 29–31

*Materieller Bestand:* Lindenholz, 30,5 x 200,0 cm.

*Provenienz:* Erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Ein ›todten‹ bild H. Holbeins vf holz mit ölfarben [am Seitenrand von gleicher Hand nachträglich hinzugefügt: ›cum titulo Iesus Nazarenus rex‹].«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 2. Ein Todten Bild hans Holbeins uff holtz mit ölfarben. cum titulo Iesus Nazarenus Rex Judaeorum.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Die Infrarot-Reflektographie erbrachte keinen Befund.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 50.

*Kopien:* HEGNER (1827) machte erstmals auf eine Kopie des »Toten Christus« in der Stadtbibliothek Bern aufmerksam, WOLTMANN (1876, ebenso GAUTHIEZ 1897/98, CHAMBERLAIN 1913) auf eine weitere im Kapuzinerkloster in Altdorf. BOERLIN (1991) verwies ferner auf Kopien in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. Nr. 737, im Museum Solothurn, Inv. Nr. A 131 (von Hans Bock d. Ä.), im Museum Solothurn (von einem unbekanntem Künstler), in der Stiftsbibliothek St. Gallen (17. Jh.), in der Gottesackerkapelle in Waldshut (17. Jh., leicht verändert) sowie auf die Kopien von Johann Rudolf Huber (1668–1748), die dieser 1706 für Dr. Zwinger und 1707 für den Grafen Trautmannsdorff ausführte; siehe auch S. 135f.

*Literatur:* FAESCH 1628ff, pag. 35v, Kat. Nr. VIII • MONCONYS 1666, S. 308 • PATIN 1673, S. 155 • VON SANDRART 1675, S. 249 • VON SANDRART 1679, S. 82 • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 2 • BURNET 1687, S. 251 • PATIN 1695, S. 124 • HERRLIBERGER 1748, unpaginiert • LEU 1756, S. 254 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71 • BLAINVILLE 1764, S. 403 • FUESSL 1769, S. 15 • BECK 1775, S. 1, Kat. Nr. 2 • VON MECHEL 1780/84, Tafel 12 • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 118 • SPAZIER 1790, S. 39f • SCHLEGEL 1806/1959, S. 194 • FIORILLO 1817, S. 387 • HEGNER 1827, S. 123, 165–169 • BASEL 1833, S. 3, Kat. Nr. 7 • BURCKHARDT 1841, S. 37 • WAAGEN 1845, S. 275f • KUGLER 1845/54, S. 518 • KUGLER 1847, S. 278f • BASEL 1849, S. 15, Kat. Nr. 34 • BASEL 1850, S. 15, Kat. Nr. 34 • BASEL 1852, S. 15, Kat. Nr. 34 • FÖRSTER 1853, S. 230 • KUGLER 1854, S. 518 • SPRINGER 1855, S. 293 • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 31 • KUGLER 1859, S. 721 • BASEL 1860, S. 19, Kat. Nr. 19 • WAAGEN 1862, S. 262f • NAGLER 1863, S. 384 • WOLTMANN 1865, S. 21f • WOLTMANN 1866, S. 255–257, 265 • KUGLER 1867, S. 544 • WORNUM 1867, S. 23, 116, Anm. +, S. 129, 131f • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 208 • WOLTMANN 1868, S. 443, Kat. Nr. 19 • BASEL 1868, S. 29, Kat. Nr. 19 • MUSÉE DE BÂLE 1868, Tafel 6 • KINKEL 1869, S. 173f • MÜNTZ 1869, S. 378 • BASEL 1870, S. 29, Kat. Nr. 19 • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 3, Kat. Nr. 12 • BASEL 1873, S. 29, Kat. Nr. 19 • WOLTMANN 1874, S. 174 • BLANC 1875, S. 24 • WOLTMANN 1876, S. 99, Kat. Nr. 14 • MANTZ 1879, S. 33–36, 192 • MÜNTZ 1879, S. 95–97 • BASEL 1879, S. 28, Kat. Nr. 19 • HIS 1880a, S. 717 • BASEL 1881, S. 29, Kat. Nr. 19 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 467 • OTTE 1884, S. 695 • BASEL 1884, S. 29, Kat. Nr. 19 • ROUSSEAU 1885, S. 6, 28–30 • BURCKHARDT 1886, S. 36 • HIS 1886, S. IX • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 74 • BASEL 1889, S. 30f, Kat. Nr. 15 • JANITSCHKE 1890, S. 449f • BASEL 1891, S. 30f, Kat. Nr. 15 • BASEL 1894, S. 34, Kat. Nr. 15 • SCHMID 1896a, S. 20 • Joseph SCHÖNBRUNNER, Joseph MEDER, Handzeichnungen Alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, Bd. 6, Wien o. J. [1896], unpaginiert, Text zu Blatt-Nr. 634 • GAUTHIEZ 1897/98, S. 443 • AK AUSSTELLUNG



VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 8, Kat. Nr. 38 • MONE 1899, S. 51 f. • ROBINSON 1900, S. 22, 35 • CHAMBERLAIN 1902, S. 31, 67 • DAVIES 1903, S. 63–65, 213, 224 • FORTESCUE 1904, S. 78–80, 190 • BASEL 1904, S. 12, Kat. Nr. 15 • BENOIT 1905, S. 48 • GANZ 1905, S. 132 • HUEFFER 1905, S. 38, 42–45 • GANZ/MAJOR 1907, S. 40 • GAUTHIEZ 1907, S. 75 f. • BASEL 1907, S. 54, Kat. Nr. 318 • HIS 1908b, S. 76 • BASEL 1908, S. 70 f, Kat. Nr. 318 • HEIDRICH 1909, S. 274 • BASEL 1910, S. 71, Kat. Nr. 318 • MEISSNER 1911, S. 22 • DAMRICH 1912, S. 13 • GANZ 1912, S. XX, XXII, 234 • DE WYZEWA 1912, S. 463 • BOETSCH 1913, S. 53 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 77 f, 101–103, 160, Bd. 2, S. 356 • FOUGERAT 1914, S. 40, 42–44 • Paul GANZ, Von Hans Holbeins d. J. Freiburger Altarwerk; in: Basler Nachrichten, Nr. 45, 1. Beilage, 28. Januar 1914 • KNACKFUSS 1914, S. 61–63, 81 • SUARÈS 1914, S. 23–25 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG ÜBER DAS JAHR 1919; in: Oeffentl. Kunst-Sammlung Basel. Jahres-Bericht, N. F. 16 (1921), S. 7 • HERVEY 1921, S. 406 • PFISTER 1921, S. 24–26 • André SUARÈS, Holbein; in: Kunstblatt 5 (1921), S. 281 f. • BERNHART 1922, S. 34–36 • GANZ 1923, S. 13 f. • CHRISTOFFEL 1924, S. 62 f. • SCHMID 1924, S. 339 • DEHIO 1926, S. 124–126 • BASEL 1926, S. 61, Kat. Nr. 318 • SCHMID 1927, unpaginiert • STEIN 1929, S. 62 f. • SCHMID 1930a, S. 17, 44 • COGNAT 1931, S. 8 • BAER 1932/72, S. 757 • BRUCE 1936, S. 86–88 • DEUTSCH 1938, S. 16 • WAETZOLDT 1938, S. 81–84 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 24 f. • G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. XXXIV, Kat. Nr. 75 • C. H. BAER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 3: Die Kirchen Klöster und Kapellen, I. Teil: St. Alban bis Kartause, Basel 1941, S. 514 • SCHMID 1941/42b, S. 250, 284 f. • Jules BAILLODS, Images, Neuchâtel 1942, S. 21–23 • GANZ 1943b, S. 341 • GANTNER 1943/1958, S. 80, 93 • SCHMID 1945, S. 25, Abb. 28 • BASEL 1946, S. 30 • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1947; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1946/50, S. 62 • SCHMID 1948, S. 77, 155–160, 162 • VAN DER BOOM 1948, S. 30, 32 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 24 f. • Paul Leonhard GANZ, Holbeins Bildniskunst; in: Atlantis. Länder/Völker/Reisen 21 (1949), S. 400 • KAUN 1949, S. 74 • GANZ 1950, S. 202 f, Kat. Nr. 15, S. 205 • GROSSMANN 1951a, S. 40 • Hans JANTZEN, Mantegnas Cristo in Sancto; in: ders., Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 51 • PINDER 1951, S. 26 f, 46 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 353, 355 • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1952; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresbericht 1951/53, S. 45 • Dimitri STREMOOUKHOFF, Hans Holbein et Claude Lorrain dans l'univers de Dostoïevski; in: Actes du Cinquième Congrès International des Langues et Littératures Modernes: Les Langues et Littératures Modernes dans leurs Relations avec les Beaux-Arts, Florence, 27–31 Mars 1951, Florenz 1955, S. 441–446 • LIEB 1952, S. 182 • GROHN 1955, S. 15 f. • Fridtjof ZSCHOKKE, Das Kirchlein auf dem Tüllinger Hügel wurde restauriert; in: National-Zeitung, Nr. 110, 8. März 1955, S. 5 • GANTNER/REINLE 1956, S. 66 • HÜBNER 1957, S. 51 • BASEL 1957, S. 85 • Friedrich Karl MATHYS, Holbeins toter Christus und was berühmte Betrachter über das Bild sagten; in: Sonntagspost. Wöchentliche Beilage zum »Landboten und Tagblatt der Stadt Winterthur«, 78, Nr. 13, 28. März 1958 • ÜBERWASSER 1958, S. 125–130 • WAETZOLDT 1958, S. 14, 79 • Klaus LANKHEIT, Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959 (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 1959, 4. Abhandlung), S. 22 f. • ROTH 1959, S. 311 f, 317, 323 • VON EINEM 1960, S. 401–419 • REINHARDT 1960a, S. 41–43 • REINHARDT 1960b, S. 30 • ÜBERWASSER 1960, unpaginiert • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 15, 188–190, Kat. Nr. 160 • Versl. Kat. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER. BESTÄNDE AUS DEN SAMMLUNGEN DES FÜRSTEN VON LIECHTENSTEIN. BEITRÄGE AUS SCHWEIZERISCHEN UND ÜBERSEEISCHEN PRIVATSAMMLUNGEN (AUKTION 98), Bern, Klipstein & Kornfeld, 16. Juni 1960, S. 24 • BALDASS 1961, S. 89 f. • Margarete PFISTER-BURKHALTER, Zu Holbeins früher Christusdarstellung; in: Die Schweizerin 48 (1961), S. 178 • BILLETER-SCHULZE 1962/63, S. 48 • Hans Werner GROHN, Holbein (I maestri del colore, 33) o. O. [Mailand] 1964, unpaginiert • KLOTZ 1964/1966, S. 111–132 • BENESCH 1966, S. 146 f, 158 • Robert Louis JACKSON, Dostoevsky's quest for form. A study of his philosophy of art, New Haven/London 1966, S. 66–69 • REINHARDT 1966, S. 69 • CUTTLER 1968, S. 409 • KLOTZ 1968 • SALVINI/GROHN 1971, S. 91 f, Kat. Nr. 29 • COBERNUSS 1972, S. 8 • REINHARDT 1972, S. 517 • HÜTT 1973, S. 477 f. • Peter VIGNAU-WILBERG, Museum der Stadt Solothurn. Gemälde und Skulpturen (Schweizerisches Institut für Kunstwissen-

schaft, Zürich. Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, 2), Solothurn 1973, S. 21 • VON DER OSTEN 1973, S. 247 • DEUCHLER/RÖTHLISBERGER/LÜTHY 1975, S. 71 • Jeffrey MEYERS, Painting and the novel, Manchester 1975, S. 136–147 • REINHARDT 1975/76, S. 168 f. • REINHARDT 1976, S. 464 • ZEISE 1976, S. 10 • STRONG 1979, S. 28, Kat. Nr. 26 • HÜTT 1980, S. 4 f. • KLEMM 1980, S. 31 f, 71 • Edouard GAËDE, Lecture d'un tableau. Le »Christ Mort« de Holbein dans l'Idiot de Dostoïevski; in: Lettres Greques modernes, Slaves et Hongroises (=Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice 41 [1981]), S. 107–123 • Therese WAGNER-SIMON, Dostojewskijs Welt im Spiegel dreier Bilder. Kunstinterpretation in der Begegnung mit der Psychiatrie; in: Raymond Battegay (Hg.), Herausforderung und Begegnung in der Psychiatrie. Zu Ehren von Professor Dr. med. Gaetano Benedetti, Bern u. a. O. 1981, S. 247–249 • REINHARDT 1982, S. 258 • Wolfgang BRAUNFELS u. a., Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, Bd. 4: Grenzstaaten im Westen und Süden. Deutsche und romanische Kultur, München 1983, S. 170 • SALVINI 1984, S. 92 • Andreas PRATER, Mantegnas Cristo in Scurto; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48 (1985), S. 284 • ROWLANDS 1985, S. 52 f, 127 f, Kat. Nr. 11 • SNYDER 1985, S. 386 f. • CAMPBELL 1986, S. 150 • IMDAHL 1986b, S. 36–38 • Laura WEIDACHER, Fjodor Dostojewski vor Holbeins »Leichnam Christi«; in: Basler Zeitung, Nr. 188, 12. August 1988, S. 35 • Julia KRISTEVA, Holbein's Dead Christ; in: Michael Feher u. a. (Hg.), Fragments for a history of the human body, Part One, New York 1989, S. 238–269 • Alfred BERCHTOLD, Bäle et l'Europe. Une histoire culturelle, Bd. 1, Lausanne 1990, S. 150–152 • Matthias BLEYL, Der »einsame Leichnam«. Zur Darstellung toter Helden als Sonderform des Ereignisbildes; in: Ekkehard Mai, Anke Repp-Eckert (Hg.), Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 383 • Michel CADOT, Peinture et fiction chez Dostoïevski; in: René Démoris, Les fins de la peinture. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels (9–11 mars 1989), Paris 1990, S. 271–280 • John LECHTE, Kristeva and Holbein, artist of melancholy; in: British Journal of Aesthetics 30, Nr. 4 (1990), S. 342–350 • István MOLNÁR, »One's Faith Could be Smashed by Such a Picture«. Interrelation of word and image (icon) in Dostoevsky's fiction – Holbein's »Christ in the Tomb« in the ideological and compositional structure of the novel »The Idiot«; in: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae 32 (1990), S. 245–258 • BOERLIN 1991, S. 19 f, Kat. Nr. 27 • Arnold KÖPCKE-DUTTNER, Russischer Pantokrator und leidender Jesus. Zum Bildungsgespräch zwischen Ost und West; in: Christian Rittelmeyer, Erhard Wiersing (Hg.), Bild und Bildung. Ikonographische Interpretation vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung (= Wolfenbütteler Forschungen, 49), Wiesbaden 1991, S. 135–151 • LANDOLT 1991, S. 145, Zeile 7, Anm. 4, S. 177, Zeile 7 f. • CUTTLER 1993, S. 372 • LANGDON 1993, S. 12, 46, Tafel 8 • Julia FRIEDMAN, On the iconography of »From many wounds you bleed, O people«: An intersection of art & literature; in: Print collector's newsletter 25, Nr. 6 (1995), S. 216–218 • Olga MEERSON, Ivolgin and Holbein: Non-Christ Risen vs. Christ Non-Risen; in: Slavic and East European Journal 39 (1995), S. 200–213 • Victor I. STOICHITA, Ein Idiot in der Schweiz. Bildbeschreibung bei Dostojewski; in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungs-kunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 425–444 • Paul BINSKI, Medieval death. Ritual and representation, London 1996, S. 159 • FOISTER 1996b, S. 667 • GRONERT 1996, S. 48 • C. MÜLLER 1996, S. 75 f. • Susan M. GRAY, Image: Hand and eye; in: Georgia Review 50 (1996), S. 331–340 • PARDEY 1996, S. 140–147, 165 f. • WILSON 1996, S. 94 f. • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 88 f. • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 72–75 • KLINGER/HÖTTNER 1998, S. 13, 98, Kat. Nr. 11 • LINDEMANN 1998b, S. 461–473 • C. MÜLLER 1998a, S. 86 • BUCK 1999, S. 32–35 • DILLENBERGER 1999, S. 150 • ZWINGENBERGER 1999, S. 89, 125 f. • C. MÜLLER 2001a, S. 279–289 • C. MÜLLER 2001b, S. 27

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 319

Hans Holbein d. J., *Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam*

Siehe S. 178–184, Tafel 27

*Materieller Bestand:* Papier, auf Tannenholz (*Abies alba*) aufgeklebt, 37,0 x 30,5 cm.

Holzbildträger rückseitig mit Papier überklebt, das allerdings an keiner Seite bis zum Rand des Bildträgers reicht; darauf in rotem Siegelack Abdruck des Siegels des Rates der Stadt Basel (von zwei Basilisken gehaltener Baseler Stab mit Umschrift »SIG. MIN. REIP. BASILIENSIS MDCCLXXX«); Klebezettel »265«.

Bezeichnet auf dem vor Erasmus liegenden Papier »In Euangelium Marci paraphrasis per Erasmum Roterodam[m] A... [unleserlich] Cunctis mortalibus ins(itum est, ut felicitatem expetant)« (nach dem Wortlaut von Erasmus' 1524 bei Johannes Froben verlegter Paraphrase des Markus-Evangeliums ergänzt [»IN EVANGELIVM MARCI PARAPHRASIS PER D. ERASMVM ROTERODAMVM. CAP. I. Cunctis mortalibus insitum est, ut felicitatem expetant.«])

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 179–183.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 51.

*Provenienz:* Bis 1542 im Atelier Holbeins; am 13. Mai 1542 Verkauf des Bildes durch Holbeins Frau Elsbeth an Bonifacius Amerbach für 2 Goldkronen (s. S. 26f); Amerbach erwarb es 1542 zunächst für die von ihm verwaltete Stipendienstiftung des Erasmus, übernahm es aber später in seine eigene Sammlung (HARTMANN 1957); Amerbach-Kabinett; Oktober 1545 bis Januar 1546 Ausleihe des Bildes an Hans Jakob Fugger (1516–75) in Augsburg zwecks Anfertigung einer Kopie (HARTMANN 1957, HARTMANN, JENNY 1967, REINHARDT 1981); in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Ein Erasmus mit olfarb vf papir in ein ghus H Holbeins arbeit«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 13. Ein Erasmus mit ölfarb vff Papier in einem Kyß hs. holb. arbeitet.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Kopien:* Siehe BRUNIN 1968 sowie S. 189, Anm. 105.

*Literatur:* FAESCH 1628ff, pag. 35v, Kat. Nr. IX • MONCONYS 1666, S. 308 • PATIN 1673, S. 154 • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 7 • VON SANDRART 1679, S. 82 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71 • BLAINVILLE 1764, S. 403f • FUSSLI 1769, S. 15 • BECK 1775, S. 3, Kat. Nr. 13 • VON MECHEL 1780/90, unpaginiert • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 118 • SPAZIER 1790, S. 39 • FIORILLO 1817, S. 387 • HEGNER 1827, S. 139 • BASEL 1833, S. 3, Kat. Nr. 6 • NAGLER 1838, S. 245 • BURCKHARDT 1842, S. 8 • WAAGEN 1845, S. 279 • KUGLER 1845/54, S. 518 • KUGLER 1847, S. 283 • BASEL 1849, S. 14, Kat. Nr. 27 • BASEL 1850, S. 14, Kat. Nr. 27 • BASEL 1852, S. 14, Kat. Nr. 27 • KUGLER 1854, S. 518 • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 28 • BASEL 1860, S. 19, Kat. Nr. 16 • WAAGEN 1862, S. 270 • WOLTMANN 1865, S. 16 • WOLTMANN 1866, S. 265, 273 • KUGLER 1867, S. 548 • WORNUM 1867, S. 116, Anm. +, S. 129, 144 • WOLTMANN 1868, S. 140, 143, 146, 442f, Kat. Nr. 16 • BASEL 1868, S. 29, Kat. Nr. 16 • MUSÉE DE BÂLE 1868, Tafel 5 • MÜNTZ 1869, S. 435, Anm. 1 • BASEL 1870, S. 29, Kat. Nr. 16 • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 3, Kat. Nr. 13 • BASEL 1873, S. 29, Kat. Nr. 16 • WOLTMANN 1874, S. 288, 290 • WOLTMANN 1876, S. 99, Kat. Nr. 12 • WESSELY 1877, S. 59 • MANTZ 1879, S. 62, 187 • VÖGELIN 1879, S. 338 • BASEL 1879, S. 27, Kat. Nr. 16 • HIS 1880a, S. 718 • BASEL 1881, S. 29, Kat. Nr. 16 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 471 • OTTE 1884, S. 695 • BASEL 1884, S. 29, Kat. Nr. 16 • ROUSSEAU 1885, S. 24 • BURCKHARDT 1886, S. 20f • HIS 1886, S. XI • LEITHÄUSER 1886, S. 18f • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 75 • BASEL 1889, S. 31, Kat. Nr. 17 • JANITSCHKE 1890, S. 454–456 • BASEL 1891, S. 31, Kat. Nr. 17 • Berthold HAENDCKE, Die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnittes und des Kupferstiches, Aarau 1893, S. 103 • BASEL 1894, S. 34, Kat. Nr. 17 • Claude PHILLIPS, The collection of pictures at Longford Castle; in: Art Journal (1897), S. 101 • SCHMID 1897, S. 225f • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 11, Kat. Nr. 56 • HAARHAUS 1898/99, S. 50f • ROBINSON 1900, S. 35 • CHAMBERLAIN 1902, S. 63, 67 • DAVIES 1903, S. 111, 224 • FORTESCUE 1904, S. 99 • BASEL 1904, S. 12, Kat. Nr. 17 • BENOIT 1905, S. 42 • GANZ 1905, S. 134 • HUEFFER 1905, S. 58 • GAUTHIEZ 1907, S. 24, 80 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1906; in: Oeffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahresbericht,

N. F. 3 (1907), S. 16f • GANZ/MAJOR 1907, S. 41 • SIMON 1907, S. 334–336 • BASEL 1907, S. 54, Kat. Nr. 319 • HIS 1908b, S. 77 • BASEL 1908, S. 71, Kat. Nr. 319 • FRÖLICHER 1909, S. 19 • BASEL 1910, S. 71, Kat. Nr. 319 • MACHIELS 1911, S. 360 • GANZ 1912, S. XXIII–XXV, 234f • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 172–174, Bd. 2, S. 357 • FOUGERAT 1914, S. 44f • KNACKFUSS 1914, S. 73 • GANZ 1920, S. 17 • KOEGLER 1920, S. 42–44 • TIETZE-CONRAT 1920, S. 9f • GANZ 1921a, S. 198 • GANZ 1922, S. 153 • P. S. ALLEN, H. M. ALLEN, Opvs epistolarvm Des. Erasmi Roterodami. Denno recognitvm et actvm, Bd. 5, 1522–1524, Oxford 1924, S. 470, Anm. 40, 42 • CHRISTOFFEL 1924, S. 42, 45 • SCHMID 1924, S. 340 • MAJOR 1926, Abb. 5 • BASEL 1926, S. 61f, Kat. Nr. 319 • HUIZINGA 1928, S. 209 • Andreas WERTHEMANN, Schädel und Gebeine des Erasmus von Rotterdam; in: Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft in Basel 40, Teil 2 (1928/29), S. 361f • STEIN 1929, S. 79–84 • SCHMID 1930a, S. 22f, 64–66 • SCHMID 1930c, S. 122 • COGNAT 1931, S. 10 • SCHMID 1931a, S. 15 • GÖTZ 1932, S. 132 • Stefan ZWEIG, Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Wien 1934, S. 65f • GIESE 1935, S. 269 • BRUCE 1936, S. 46, 70, 73 • GANZ 1936, S. 261f, 268 • VAN THIENEN 1936, S. 68–71 • DEUTSCH 1938, S. 16 • REINHARDT 1938, S. 10f, 15 • WAETZOLDT 1938, S. 45 • VON LORCK 1940, unpaginiert • THÖNE 1942, S. 18 • GANTNER 1943/1958, S. 81 • SCHMID 1945, S. 24 • BASEL 1946, S. 32 • BENESCH 1947, S. 65 • SCHMID 1948, S. 80, 142f, 180–183, 316 • VAN DER BOOM 1948, S. 38f • DIEPOLDER 1949, S. 6f • KAUN 1949, S. 74 • GANZ 1950, S. XX, 213, Kat. Nr. 35 • Alexandre Alfred CHABÉ, La physio-pathologie d'Érasme d'après ses portraits; in: Æsculape. Revue illustrée des lettres et des arts dans leurs rapports avec les sciences et la médecine, N. F., 32 (1951), S. 218f • GROSSMANN 1951a, S. 44 • GROSSMANN 1951b, S. 112 • PINDER 1951, S. 92f • LIEB 1952, S. 182 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 357f • MARLIER 1954, S. 78 • GROHN 1955, S. 20 • WÜTHRICH 1956, S. 198 • GANTNER/REINLE 1956, S. 70 • HARTMANN 1957, S. 15–17 • Walter ÜBERWASSER, Hans Holbeins »Bildnis des schreibenden Erasmus« in Basel; in: Alte Meister. Eine Sammlung von Reproduktionen alter Meisterwerke, Basel/Zürich o. J. [1955], unpaginiert • BASEL 1957, S. 89 • Douglas HALL, Hans Holbein, London 1959, S. 7 • ROTH 1959, S. 311, 316f, 324 • TREU 1959, S. 41f • WÜTHRICH 1959, S. 146 • REINHARDT 1960a, S. 42 • REINHARDT 1960b, S. 31 • ÜBERWASSER 1960, unpaginiert • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 199f, Kat. Nr. 171 • BALDASS 1961, S. 90 • BILLETTER-SCHULZE 1962/63, S. 48 • FIRPO 1967, S. 193, Anm. 74 • AMERBACHKORRESPONDENZ 1967, Bd. 6, S. 191, Anm. 2 • HECKSCHER 1967, S. 129, 133 • BRUNIN 1968, S. 147f, 158 • CUTTLER 1968, S. 410 • GERLO 1969, S. 48f, 50f • HUGELSHOFER 1969, S. 132 • PANOFKY 1969, S. 219, Anm. 54 • AK ERASMUS EN ZIJN TIJD 1969, unpaginiert Kat. Nr. 347 • Walter BOVERI, Ein Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Zürich 1971, S. 13f • SALVINI/GROHN 1971, S. 93, Kat. Nr. 36 • COBERNUSS 1972, S. 7 • REINHARDT 1972, S. 517 • HÜTT 1973, S. 480 • VON DER OSTEN 1973, S. 248 • STEINER 1974, S. 2, Anm. 3 • REINHARDT 1976, S. 464f • REINHARDT 1977, S. 247f • CAMPBELL/MANN PHILLIPS/SCHULTE HERBRÜGGEN/TRAPP 1978, S. 719, 724 • REINHARDT 1979a, S. 541–543 • STRONG 1979, S. 34, Kat. Nr. 43 • KLEMM 1980, S. 20–23, 70 • REINHARDT 1981, S. 51–54, 61 • REINHARDT 1982, S. 259, 270, Anm. 113 • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 87, 93 • AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, S. 24f, 72 • ROWLANDS 1985, S. 59, 130, Kat. Nr. 16 • LANDOLT 1986, S. 20 • Elisabeth LANDOLT, Der schreibende Erasmus im Profil nach links. 1523; in: AK Erasmus von Rotterdam 1986, S. 16 • AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 123, 262 • KOLDEWEIJ 1988, S. 162f • BODAR 1989, S. 31 • AINSWORTH 1990, S. 175, 177 mit Anm. 29 • Jean-Pierre VANDEN BRANDEN, Le »corpusculum« d'Érasme; in: Jacques Chomarot, André Godin, Jean-Claude Margolin (Hg.), Actes du colloque international Érasme, Tours, 1986 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 239), Genf 1990, S. 225 • BOERLIN 1991, S. 21f, Kat. Nr. 31 • LANDOLT 1991, S. 145, Zeile 21f, Anm. 15, S. 178, Zeile 1f • JARDINE 1993, S. 47 • LÖCHER 1995, S. 360f • AMERBACHKORRESPONDENZ 1995, Bd. 10, 2, S. 568, Anm. 12 • AK BONIFACIUS AMERBACH 1995, S. 66–68, Kat. Nr. 25 • FOISTER 1996b, S. 666 • GRONERT 1996, S. 75, 92–103, 119, 124 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 114, 158 • BUCK 1997, S. 305–307 • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997–98, S. 69 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 110 • GRONERT 1998, S. 239–242 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 104, Kat. Nr. 15 • AK »...WIE EIN IMMER-GRÜNENDER LORBEERBAUM...« 1998, S. 11 • BUCK 1999, S. 46–50 • ZWINGENBERGER 1999, S. 141 • BUCK 2003, S. 17f

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 321

Hans Holbein d. J., *Flügelbilder der Orgel des Baseler Münsters*

Siehe S. 314–323, Abb. 243–244, Tafel 74

*Materieller Bestand:* Gefirnißte Leimfarbe auf Leinwand (doubliert), 244,0 x 62,0 cm (Kaiserin Kunigunde), 225,0/142,0/282,5 x 165,0 cm (Münsteransicht und Kaiser Heinrich II.), 282,5/142,5/224,5 x 165,0 cm (Madonna mit Kind und musizierende Engel), 243,5 x 62,5 cm (Hl. Pantalus).

*Provenienz:* Bis 1786 auf der Innenseite der Flügel der Baseler Münsterorgel an der linken Wand des Hauptschiffes in einer Höhe von etwa 11 m angebracht; im Jahre 1786 mit einem Teil der Schnitarbeiten des Orgelgehäuses (diese heute im Historischen Museum Basel, Inv. Nr. 1881.164.1–9; vgl. REINDL 1974, 1976) von der Baseler Regierung an die Öffentliche Kunstsammlung überwiesen, dort erst seit 1843 ausgestellt (GANZ 1913).

*Gemäldetechnologischer Befund:* Vgl. URL: <<http://www.kunstmuseumbasel.ch/orgelfluegel>> (16. Juni 2004).

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Bei der ersten überlieferten Restaurierung wurden sie 1639 von Johann Sixt Ringle (um 1576–um 1653) nach den Gepflogenheiten der Zeit »restauriert«, d. h. teilweise übermalt. Eine weitere Restaurierung folgte im Jahre 1840 (BASEL 1860). 1908 wurde die Notwendigkeit einer erneuten Restaurierung der Orgelflügel festgestellt (JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1908 [1909]), die in den beiden darauffolgenden Jahren von Fritz Benz durchgeführt wurde (JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1909 [1910] [hier das Zitat], JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG ÜBER DAS JAHR 1910 [1911]): »Die schwierige Manipulation der Lostrennung der bemalten Leinwand von einer in späterer Zeit mit Leim aufgeklebten Hilfsleinwand gelang vollständig, wobei größere Stellen mit Hilfe von Bimsstein trocken entfernt werden mußten. Die bemalte Seite wurde mit Celluloidfirnis fixiert... Die Orgelflügel sind heute auf neue Leinwand und auf neue Blendrahmen aufgezogen. Nach Niederlegung der Blasen und Ausfüllung der ausgebrochenen Stellen begann Herr Bentz mit der Entfernung der Übermalungen. Über Erwarten war das Resultat. Große Stücke der ursprünglichen Malerei kamen fast intakt unter der braunen Übermalung zum Vorschein und der nur an wenigen Stellen erhaltene goldbraune Ton trat überall zu Tage. Die zwei kleinen Flügel mit St. Pantalus und der hl. Kunigunde sind bereits fertig und der eine große Flügel mit Kaiser Heinrich ist in Arbeit genommen, sodaß die Vollendung des ganzen Werkes im Jahre 1910 erwartet werden darf. Die Orgelflügel sind während der Restauration mehrmals photographiert worden; ebenso wird über den Gang der Restauration Protokoll geführt.« (Vgl. den Restaurierungsbericht von Benz in der Restaurierungswerkstatt des Kunstmuseums). Der BERICHT ÜBER DAS JAHR 1945 (1941/45) erwähnt kleinere Eingriffe: »An alten Kittungen weißer, im Safe entstandener Belag entfernt, kleinere Splitter getönt.«

Der BERICHT ÜBER DAS JAHR 1958 (1957/58) hält erneut restauratorische Eingriffe fest: »Diese Bilder haben durch Absplitterungen in der mittleren und oberen Partie des linken Flügels ihr unruhiges Wesen bestätigt... Der heutige Zustand ist sicher nicht zufriedenstellend: die Farbschicht wirft sich auf und die zahlreichen und ausgedehnten Retouchen von 1910 sind nachgedunkelt. Man verzichtete trotzdem auf eine tiefgreifende Intervention; es wurden lediglich die neuerdings aufgetauchten Absplitterungen mittels dünner Leimlösung fixiert und in Aquarell retouchiert. Hingegen wurde eine reiche photographische Dokumentation als notwendige Unterlage für eine zukünftige grössere Behandlung aufgestellt.« Aus dem Jahre 1957 datiert auch eine Zustandsdokumentation von Paolo Cadornin in der Restaurierungswerkstatt des Kunstmuseums.

In den Jahren 1999 bis 2001 wurde der linke Flügel von Peter Berkes einer erneuten Restaurierung unterzogen ([www.kunstmuseumbasel.ch/orgelfluegel](http://www.kunstmuseumbasel.ch/orgelfluegel)). Diese umfaßte die Reinigung der Malschichtoberfläche (Abnahme unterschiedlicher Klebe- und Bindemittel zur Festigung der Malschicht, Abnahme von Oberflächenschmutz, der über Jahrhunderte immer wieder neu durch Firnis und Festigungsmittel fixiert worden war, Entfernung von Kittungen und Übermalungen von mindestens drei früheren Restaurierungsmaßnahmen), Abnahme der Wachs-Harz-Doublierung von 1909/10, Rißverschweißungen und Ausführung

von Leinwandintarsien mit thermoplastischen Kunstharzen, Doublierung mit einem synthetischen Wachsgemisch auf neuer Leinwand, anschließend Montierung auf die vergrößerten Spannrahmen der Restaurierung von 1909/10, Rekonstruktion des gemalten Rahmens, Kreidekittung von Malschichtfehlstellen, Retusche mit Trockenpigmenten in Kunstharzfirnis, Zwischen- und Abschlußfirnis mit Naturharzfirnis.

*Literatur:* MERIAN 1654, S. 47 • VON SANDRART 1679, S. 82 • FUESSLI 1769, S. 16 • [Hieronymus FALKEISEN], Beschreibung der Münsters-Kirche zu Basel, samt einem Grundrisse von derselben, Basel 1788, S. 45f • Gottlob Heinrich HEINSE, Reisen durch das südliche Deutschland und die Schweiz in den Jahren 1808 und 1809. Mit Bemerkungen und Beiträgen zur Geschichte des Tages, Bd. 2, Leipzig 1810, S. 204 • HEGNER 1827, S. 170f • NAGLER 1838, S. 242 • WAAGEN 1845, S. 265 • KUGLER 1847, S. 278 [um 1521] • BASEL 1849, S. 5, Kat. Nr. 1–3 • BASEL 1850, S. 5, Kat. Nr. 1–3 • BASEL 1852, S. 5, Kat. Nr. 1–3 • FÖRSTER 1853, S. 230 [um 1521] • KUGLER 1854, S. 520 • BASEL 1856, S. 8, Kat. Nr. 1 • BASEL 1860, S. 7, Kat. Nr. 1 • WOLTMANN 1865, S. 22 [bald nach 1522] • WOLTMANN 1866, S. 315–317, 332 [um 1526] • KUGLER 1867, S. 543 [Anfang der 1520er Jahre] • WORNUM 1867, S. 131 • WOLTMANN 1868, S. 198, 442, Kat. Nr. 1 • BASEL 1868, S. 7, Kat. Nr. 1 • MÜNTZ 1869, S. 383 • BASEL 1870, S. 7, Kat. Nr. 1 • BASEL 1873, S. 7, Kat. Nr. 1 • WOLTMANN 1874, S. 175f, 355 • WOLTMANN 1876, S. 97, Kat. Nr. 4 • WESSELY 1877, S. 55 [um 1520] • MANTZ 1879, S. 126f, 193 [1529] • MÜNTZ 1879, S. 98 • BASEL 1879, S. 7, Kat. Nr. 1 • HIS 1880a, S. 718 • BASEL 1881, S. 7, Kat. Nr. 1 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 467 • OTTE 1884, S. 695 • BASEL 1884, S. 7, Kat. Nr. 1 • BURCKHARDT 1886, S. 19 [vor 1526] • HIS 1886, S. X [um 1521] • BASEL 1889, S. 7, Kat. Nr. 1 • JANITSCHKE 1890, S. 452f [um 1522–25] • BASEL 1891, S. 7, Kat. Nr. 1 • BASEL 1894, S. 8, Kat. Nr. 1 • BAUGESCHICHTE DES BASLER MÜNSTERS, Basel 1895, S. 324 • SCHMID 1900, S. 68 [um 1528] • CHAMBERLAIN 1902, S. 68 • DAVIES 1903, S. 75f [um 1521] • BASEL 1904, S. 9, o. Nr. • Paul GANZ (Hg.), Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.–XVIII. Jahrhunderts, Bd. 2, Basel o. J. (1904/08), unpaginiert, Kat. Nr. 19f • BENOIT 1905, S. 65f • HUEFFER 1905, S. 38 [zwischen 1519 und 1526] • BASEL 1907, S. 54, Kat. Nr. 321 • HIS 1908b, S. 76 [zwischen 1522 und 1526] • BASEL 1908, S. 71, Kat. Nr. 321 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1908; in: Oeffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 5 (1909), S. 16 • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1909; in: Oeffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 6 (1910), S. 13 • BASEL 1910, S. 72, Kat. Nr. 321 • MEISSNER 1911, S. 22 • BALDASS 1911, S. 103 [1528–29] • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG ÜBER DAS JAHR 1910; in: Oeffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 7 (1911), S. 8 • DAMRICH 1912, S. 15 • GANZ 1912, S. XXVIII, 237 [um 1523–26] • DE WYZEWA 1912, S. 467 [1529] • WACKERNAGEL 1912/13, S. 223 [1528] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 87, 113–115, 154, 249, 340, Bd. 2, S. 357 [um 1525] • GANZ 1913, S. 30, 52 • KNACKFUSS 1914, S. 84f • SUIDA 1921, S. 17 [um 1520–25] • BERNHART 1922, S. 34 • MAX SAUERLANDT, Die Musik in fünf Jahrhunderten europäischer Malerei, etwa 1450 bis etwa 1850, Königstein i. Ts./Leipzig 1922, Tafel 27 • CHRISTOFFEL 1924, S. 194–196 • GLASER 1924c, S. 16 • SCHMID 1924, S. 345 [1528] • BASEL 1926, S. 62, Kat. Nr. 321 • SCHMID 1927, unpaginiert [1528] • STEIN 1929, S. 166–168 [1528] • SCHMID 1930a, S. 26, 54f [1528] • Ganz 1937, S. 25 [1526] • DEUTSCH 1938, S. 16 [um 1528] • REINHARDT 1938, S. 11, 20 [spätestens 1526] • WAETZOLDT 1938, S. 99f [1528] • Ingeborg RÜCKER, Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500, Freiburg i. Br. 1940, S. 115 • THÖNE 1942, S. 29 • KOEGLER 1943, S. 169f, 222, 239, 258, 261 • LEROY 1943, S. 89 • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1945; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1941/45, S. 230 • SCHMID 1945, S. 26, Abb. 39 [1528] • BASEL 1946, S. 30 [1528(?) ] • SCHMID 1948, S. 83, 91f, 189, 306–309 [zweite Jahreshälfte 1528] • VAN DER BOOM 1948, S. 71 [1528] • GANZ 1950, S. XV, XIX, XXI, 246, Kat. Nr. 156f [1525–26] • GROSSMANN 1951b, S. 111 [1526] • NETTER 1951, S. 114, 117 [1528] • PINDER 1951, S. 49 • LIEB 1952, S. 183 • GROHN 1955, S. 26f [Ausführung wohl ab Sommer 1528] • GANTNER/REINLE 1956, S. 61, 68 [HHJ, 1528] • BASEL 1957, S. 86 [HHJ, 1528?] • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1958; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1957/58, S. 52f • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 208f, Kat. Nr. 178 [1528] • BALDASS 1961, S. 94 [1528] • BENESCH 1966, S. 169 [kurz nach 1528] • KLOTZ 1968, S. 5 • SALVINI/GROHN 1971, S. 97f, Kat. Nr. 59

[1528] • COBERNUSS 1972, S. 9 • HÜTT 1973, S. 482 [1528] • KLEMM 1973, S. 357–362 [um 1528] • REINDL 1974, S. 39–42 [1528] • AK EMANUEL BÜCHEL. 1705–1775. KATALOG ZUR GEDENKAUSSTELLUNG ANLÄSSLICH DES 200. TODESTAGES DES BASLER ZEICHNERS, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, 1975, S. 83f • REINDL 1976, S. 451f [1528] • REINHARDT 1976, S. 466 [1528] • REINHARDT 1977, S. 242 [1528] • Erika DOBERER, Verschwundene Merkmale der Basler Galluspforte; in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 32 (1978), S. 89 [spätestens um 1528] • STRONG 1979, S. 38, Kat. Nr. 50 [um 1525–26] • KLEMM 1980, S. 40f, 72 [Entwurfszeichnungen »um 1526«] • TRACHSLER 1981, S. 69 [um 1528] • REINHARDT 1982, S. 257, 262f [wohl 1528] • ROWLANDS 1985, S. 62, 130f, Kat. Nr. 18 [um 1525] • AK HANS HOLBEIN D. J. ZEICHNUNGEN AUS DEM KUPFERSTICHKABINETT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL 1988, S. 16 [1528] • VON BORRIES 1989a, S. 292 [1528] • C. MÜLLER 1989, S. 126, Anm. 41 • Alfred BERCHTOLD, Bâle et l'Europe. Une histoire culturelle, Bd. 1, Lausanne 1990, S. 332 • Mane HERING-MITGAU, Die mittelalterlichen Orgelgehäuse; in: Friedrich Jakob, Mane Hering-Mitgau, Albert Knoepfli, Paolo Cadorin, Die Valeria-Orgel. Ein gotisches Werk in der Burgkirche zu Sitten/Sion, Zürich 1991, S. 153, Kat. Nr. G6, S. 157, 161 [1525/26] • AUJE 1993, S. 68f [1528/29] • Alfred R. WEBER, Im Basler Münster 1650 (Basler Kostbarkeiten, 15), Basel 1994, S. 8, 18 • WILSON 1996, S. 160 • GRONERT 1996, S. 136 • MÜLLER 1996, S. 115–118 [1525/26 oder um 1528] • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 81f [1525–26] • BUCK 1997, S. 154–156 [Ende der 1520er Jahre] • VON BORRIES 1997, S. 174 [1528] • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 343 [1528/29] • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 17 [1528], 110f, Kat. Nr. 18 [um 1525] • BUCK 1999, S. 74, 82–87 [um 1528] • Daniel GRÜTTER, Basler Münster Bilder, Basel 1999, S. 52, 54, 72, 84, 86, Kat. Nr. 34, S. 35, 45f • Urs FISCHER, Die Münsterorgeln (Reihe Basler Münster), Basel 2000, S. 3–5 [um 1525/26] • DIE BEMALTEN ORGELFLÜGEL IN EUROPA. ÜBERSEHENE KUNSTSCHÄTZE AUS DER VERGANGENHEIT, herausgegeben von der Stiftung Organa Historica, Rotterdam 2001, S. 206f • URL: <<http://www.kunstmuseumbasel.ch/orgelfluegel>> (16. Juni 2004) • BUCK 2003, S. 24

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 322

Hans Holbein d. J., »Lais Corinthiaca«, 1526

Siehe S. 41–44, 215f, 224–232, Tafel 53

*Materieller Bestand:* Lindenholz (*Tilia spec.*), 34,5 x 27,0 x 0,8 cm.

Originalmalerei reicht beidseits bis zum Tafelrand; oben und unten ist ein etwa 0,6 cm breiter Streifen nachträglich schwarz übermalt; die Inschrift ist oben und unten durch eine feine Ritzlinie begrenzt. An der Vorderkante der Brüstung bezeichnet »LAIS:CORINTHIACA:1526:«. Rückseite holzsichtig im Originalzustand erhalten; allseits rückseitig steil abgefast, an den Seitenkanten Reste von Papierabklebungen; in rotem Sieglack Abdruck des Siegels des Rates der Stadt Basel (von zwei Basilisken gehaltener Baseler Stab mit Umschrift »SIG. MIN. REIP. BASILIENSIS MDCCLXXX«); Klebezettel »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL 1941 Nr. 322 (Amerbachkabinett) Hans Holbein d. J. Magdalena Offenburg in reicher Tracht als Lais von Corinth. 1526«, »[Basler Stab] KUNSTMUSEUM BASEL Nr. 322 Hans Holbein d. J. Lais Corinthiaca«, »273«.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 224–232.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 51

*Provenienz:* Erstmals in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 zusammen mit Venus und Amor beschrieben: »Zwei täfelin daruf ein offenburgerin conterfehert ist vf eim gschriben Lais Corinthiaca. Die ander hat ein kindlin by sich. H. Holb beide, mit ölfarben vnd in ghüsen.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 4. Ein Täfelin darauff ein Offenburgin Contrafaict, darauff geschriben – Lais Corinthiaca. Hs Holb. No. 5. Ein Täfelin darauff Ein Weib vnd Cupido, steht darauff geschriben. Verbum Domini manet in aeternum. Hs Holb.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Kopien:* Siehe Venus und Amor, Inv. Nr. 323.

*Literatur:* Siehe Venus und Amor, Inv. Nr. 323.

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 323

»Venus-Maler«, *Venus und Amor*

Siehe S. 41–44, 224–232, Tafel 54

*Materieller Bestand:* Lindenholz (*Tilia spec.*), unregelmäßig zugeschnitten, 34,5 x 26,0 x 0,5 cm.

Malerei zieht allseits bis zum Tafelrand; allseits Abdruck eines Rahmens.

Rückseitig hellgrau grundiert, allseits Grundiergrat erhalten; verbleibender ungrundierter rückseitiger Tafelrand nur ca. 0,1–0,2 cm breit; Tafel rückseitig in der Mitte durchgehend deutlich dünner als zu den beiden Seitenkanten hin; im Bereich der dünneren Zone Wergunterklebung von oben bis unten; in rotem Sieglack Abdruck des Rates der Stadt Basel (von zwei Basilisken gehaltener Baseler Stab mit Umschrift »SIG. MIN. REIP. BASILIENSIS MDCCLXXX«); Klebezettel »272«, in roter Kreide »3«.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 224–232.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 51.

*Provenienz:* Erstmals in Basilius Amerbachs zwischen 1579 und 1591 geführtem Verzeichnis der geschenkten und getauschten Gegenstände als Geschenk seines Veters, des Baseler Goldschmieds Franz Rechburger (1523–89), genannt (wohl bald nach 1580, vgl. LANDOLT 1991): »Franciscus Rechburgius... Tabellam Holbeinam cum muliere et puero nudo, in aedacula caerulea inaurata.«; in Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 zusammen mit der »Lais Corinthiaca« beschrieben: »Zwei täfelin daruf ein offenburgerin conterfehert ist vf eim gschriben Lais Corinthiaca. Die ander hat ein kindlin by sich. H. Holb beide, mit ölfarben vnd in ghüsen.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 4. Ein Täfelin darauff ein Offenburgin Contrafaict, darauff geschriben – Lais Corinthiaca. Hs Holb.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Kopien:* ROWLANDS (1985) machte jüngst erneut auf VON SANDRARTS (1675) Notiz einer Holbein zugeschriebenen »Venus mit dem Cupido« in der Sammlung des Michel Le Blon aufmerksam, die als »überaus sauber gemalt« bezeichnet wurde. Bei diesem Bild könnte es sich, sofern die Zuschreibung an Holbein zurecht erfolgte, um eine Variante oder eine Kopie des Baseler Gemäldes gehandelt haben. Heute verschollene Kopien nach Lais und Venus befanden sich in der Sammlung von Markgraf Friedrich VI. von Baden-Durlach (1617–77) im Markgräfler Hof in Basel (VON BORRIES 1989).

STEIN (1929) wies erstmals auf eine mit Deckfarben kolorierte Zeichnung in der Wiener Albertina hin, die die Lais mit dem Baseler Familienbild Holbeins kombiniert (vgl. SCHMID 1930c, sowie TIETZE, TIETZE-CONRAT, BENESCH, GARZAROLLI-THURNLACKH 1933). Im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel befinden sich zwei Zeichnungskopien der beiden Bilder. Die Zeichnung nach der Lais dürfte um 1530/40 entstanden sein, die nach Venus und Amor um 1580 (vgl. C. MÜLLER 1996, S. 165, Kat. Nr. 331 [Zeichnung nach der Lais], S. 165, Kat. Nr. 332 [Nachzeichnung nach Venus und Amor]).

GANZ (1920) erwähnte eine »Replik« der Lais, die zum Kunstkabinett des Baseler Stadtarztes Felix Plattner gehörte und die sich 1920 in einer Züricher Privatsammlung befand.

*Literatur:* Artur SEEMANN, Hans Holbein der Jüngere. Acht farbige Wiedergaben seiner Werke, Leipzig o. J., unpaginiert • FAESCH 1628ff, pag. 35v, Kat. Nr. Xf • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 11f • VON SANDRART 1679, S. 82 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71 • BLAINVILLE 1764, S. 403 • FUSSL 1769, S. 15, 27f • BECK 1775, S. 2, Kat. Nr. 4f • VON MECHEL 1780/90, unpaginiert • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 119 • SCHLEGEL 1806/1959, S. 194f • FIORILLO 1817, S. 387 • HEGNER 1827, S. 162–165 • BOISSERÉE 1829, S. 163f • BASEL 1833, S. 3, Kat. Nr. 10f • KUGLER 1837, S. 143 • VON RUMOHRE 1837, S. 130–137 • BASEL 1833, S. 3, Kat. Nr. 10f • NAGLER 1838, S. 242 • VISCHER 1838, S. 214f • BURCKHARDT 1841, S. 37 • WAAGEN 1845, S. 276f • KUGLER 1845/54, S. 518f • KUGLER 1847, S. 281 • BASEL 1849, S. 15, Kat. Nr. 35f • BASEL 1850, S. 15, Kat. Nr. 35f • BASEL 1852, S. 15, Kat. Nr. 35f • FÖRSTER 1853, S. 234 • KUGLER 1854, S. 518f • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 34f • KUGLER 1859, S. 720 • BASEL 1860, S. 19, Kat. Nr. 22f • WAAGEN 1862, S. 266f • WOLTMANN 1865, S. 28f • FECHNER 1866a, S. 19, 24, Anm. 1 • WOLTMANN 1866, S. 332, 349–353 • GRIMM 1867b, S. 250f

• KUGLER 1867, S. 546 • Alfred WOLTMANN, Holbein's »Lais Corinthiaca«; in: Kunst-Chronik. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst 2 (1867), S. 136–139 • Alfred WOLTMANN, Lais Corinthiaca. A new engraving after Holbein; in: Fine Arts Quarterly Review, N. S. 2 (Juni 1867), S. 353–357 • WORNUM 1867, S. 162–164 • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 208 • WOLTMANN 1868, 443f, Kat. Nr. 22f • BASEL 1868, S. 29f, Kat. Nr. 22f • MUSÉE DE BALE 1868, Tafel 9f • KINKEL 1869, S. 171 • Bruno MEYER, Leben und Werke Hans Holbeins des Jüngeren; in: Ergänzungsblätter zur Kenntnis der Gegenwart 5 (1869), S. 95 • MÜNTZ 1869, S. 388 • HANS HOLBEIN'S »LAIS CORINTHIACA«; in: Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart, über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode 52 (1869), Nr. 1356, 26. Juni 1869, S. 500f • His 1870, S. 161–163 • BASEL 1870, S. 29f, Kat. Nr. 22f • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 4, Kat. Nr. 20 (Venus) • Wilhelm VISCHER, Alfred STERN, Basler Chroniken, Bd. 1, Leipzig 1872, S. 334, Anm. 6 • BASEL 1873, S. 29f, Kat. Nr. 22f • WOLTMANN 1874, S. 291–293 • BLANC 1875, S. 24 • WOLTMANN 1876, S. 100, Kat. Nr. 17f • WESSELY 1877, S. 60 • AMIET 1879, S. 15–17 • MANTZ 1879, S. 56f, 188 • MÜNTZ 1879, S. 99f • BASEL 1879, S. 28, Kat. Nr. 22f • His 1880a, S. 718 • Salomon VÖGELIN, Hans Holbeins Madonna von Solothurn; in: Neue Zürcher Zeitung, Feuilleton, Nr. 77, 17. März 1880 • BASEL 1881, S. 29, Kat. Nr. 22f • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 471 • BASEL 1884, S. 29, Kat. Nr. 22f • ROUSSEAU 1885, S. 22 • BURCKHARDT 1886, S. 21f • His 1886, S. XI • LEITHÄUSER 1886, S. 17 • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 75 • BASEL 1889, S. 31, Kat. Nr. 18f • JANITSCHKE 1890, S. 456 • His 1891, S. 65 • BASEL 1891, S. 31, Kat. Nr. 18f • BASEL 1894, S. 35, Kat. Nr. 18f • August BERNOULLI (Hg.), Basler Chroniken, Bd. 5, Leipzig 1895, S. 312, Anm. 8 • SCHMID 1896a, S. 21 • SCHMID 1897, S. 226f • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 12, Kat. Nr. 68f • ROBINSON 1900, S. 35 • SCHMID 1900, S. 54 • CHAMBERLAIN 1902, S. 8, 68 • DAVIES 1903, S. 100–103, 224 • FORTESCUE 1904, S. 103–106, 191 • HOLMES 1904, S. 187 • BASEL 1904, S. 12f, Kat. Nr. 18f • Paul GANZ (Hg.), Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.–XVIII. Jahrhunderts, Bd. 3, Basel o. J. (1904/08), unpaginiert, Kat. Nr. 11 • BENOIT 1905, S. 43 • GANZ 1905, S. 135 • HUEFFER 1905, S. 34, 38, 49, 62–64, 66f • GANZ/MAJOR 1907, S. 40 • GAUTHIEZ 1907, S. 95 • BASEL 1907, S. 54f, Kat. Nr. 322f • His 1908b, S. 77 • BASEL 1908, S. 72, Kat. Nr. 322f • FRÖLICHER 1909, S. 19, 27, 32f • KOEGLER 1909, S. 39 • BASEL 1910, S. 72, Kat. Nr. 322f • MEISSNER 1911, S. 24–26 • BALDASS 1911, S. 102 • GANZ 1912, S. XXX, 235 • DE WYZEWA 1912, S. 465, 468 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 75f, 158, 162, 245–252, 289, Bd. 2, S. 357 • KNACKFUSS 1914, S. 108f • Emil MAJOR, Wandmalerei mit dem Ehwappen der holbeinischen »Lais«; in: Archives héraldiques suisses. Schweizer Archiv für Heraldik 32 (1918), S. 169 • HOLBEIN-MAPPE 1919, unpaginiert (Lais) • GANZ 1920, S. 30, 33 • GANZ 1921a, S. 199f • PFISTER 1921, Tafel 37 • SUIDA 1921, S. 18f • BERNHART 1922, S. 38 • FRETZ 1923, S. 208, Anm. 16 • CHRISTOFFEL 1924, S. 76, 244 • GANZ 1921/24, S. 169–171 • SCHMID 1924, S. 340f • BASEL 1926, S. 62f, Kat. Nr. 322f • STEIN 1929, S. 57f, 97–102, 173–176, 179 • SCHMID 1930a, S. 23f, 53f • SCHMID 1930c, S. 119f • COGNAT 1931, S. 14 • KOEGLER 1933, S. 63–67 • Hans TIETZE, Erika TIETZE-CONRAT, Otto BENESCH, Karl GARZAROLLI-THURNLACKH, Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, 4), Wien 1933, S. 194 • BRUCE 1936, S. 91 • GANZ 1937, S. 35 • DEUTSCH 1938, S. 16 • WAETZOLDT 1938, S. 54f, 112 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 22f • G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. XXXIII, Kat. Nr. 72 • VON LORCK 1940, unpaginiert • SCHMID 1941/42b, S. 264 • THÖNE 1942, S. 29 • GANZ 1943a, S. 29f • LEROY 1943, S. 43 • Paul BURCKHARDT (Hg.), Das Tagebuch des Johannes Gast. Ein Beitrag zur schweizerischen Reformationsgeschichte, Basel 1945, S. 99, S. 343 mit Anm. 71 • SCHMID 1945, S. 25, Abb. 34 • BASEL 1946, S. 33 • SCHMID 1948, S. 81, 143, 187, 196, 198, 200, 206f • VAN DER BOOM 1948, S. 43 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 22f • GANZ 1950, S. XXI, 215, Kat. Nr. 39f • GROSSMANN 1951b, S. 112 • NETTER 1951, S. 117 • PINDER 1951, S. 70 • Walter ÜBERWASSER, Hans Holbein d. J., Die Darmstädter Madonna; in: Alte Meister. Eine Sammlung von Reproduktionen alter Meisterwerke, Basel/Zürich o. J. (1953), unpaginiert • GROHN 1955, S. 20f • WÜTHRICH 1956, S. 198 • Regine DÖLLING, Lais Corinthiaca; in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November

MCM–LVII, Leipzig 1957, S. 211–213 • BASEL 1957, S. 93 • GANTNER 1943/58, S. 91 • WAETZOLDT 1958, S. 10, 79 • ROTH 1959, S. 311, 315f, 317, 324 • WÜTHRICH 1959, S. 146 • REINHARDT 1960b, S. 31f • ÜBERWASSER 1960, unpaginiert • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 205f, Kat. Nr. 176 (Lais), S. 202, Kat. Nr. 173 (Venus) • BALDASS 1961, S. 92f • LAUBER 1962, S. 37 • Rudolf und Margot WITTKOWER, Künstler, Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart u. a. O. 1965, S. 206 • BENESCH 1966, S. 161f • POPE-HENNESSY 1966, S. 131 • REINHARDT 1966, S. 66–70 • RUHMER 1966/76, S. 185, 188, 195 • CUTTLER 1968, S. 410 • WIND 1968, S. 144, Anm. 9 • SEELE 1969, S. 14 • Ellis WATERHOUSE, Painting in Britain 1530 to 1790, Harmondsworth 1969, S. 6 • SALVINI/GROHN 1971, S. 94f, Kat. Nr. 43f • REINHARDT 1972, S. 517 • HÜTT 1973, S. 479 • VON DER OSTEN 1973, S. 247 • REINHARDT 1976, S. 465 • ZEISE 1976, S. 11 • STRONG 1979, S. 10, 40, Kat. Nr. 51f • KLEMM 1980, S. 24–27, 70 • FOISTER 1981, S. 356 • Hans OST, Tizians sogenannte »Venus von Urbino« und andere Buhlerinnen; in: Justus Müller Hofstede, Werner Spies (Hg.), Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, Berlin 1981, S. 134 • FREDERICKSEN 1982, S. 36 • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 87, 93 • Monika INGENHOFF-DANHÄUSER, Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian, Tübingen 1984, S. 58 • MEYER ZUR CAPELLEN 1984, S. 22–34 • SALVINI 1984, S. 89 • ROWLANDS 1985, S. 62f, 131, Kat. Nr. 21f • Lynne LAWNER, Lives of the courtesans. Portraits of the Renaissance, New York 1987, S. 23, 89–92 • Sigmar GASSERT, Forensisches bei Hans Holbein d. J.; in: Basler Magazin, Nr. 27, 2. Juli 1988, S. 2, 4f und Abb. 12, 14f, 17, 19f • VON BORRIES 1989b, S. 104 • BOERLIN 1991, S. 23f, Kat. Nr. 34f • LANDOLT 1991, S. 145, Zeile 9–11, S. 177, Zeile 11–15, S. 215, Spalte 5, Zeile 35–37 • Paul H. BOERLIN, Venus und Amor im Kunstmuseum Basel, Basel 1993, S. 12 (Venus) • CUTTLER 1993, S. 372 • LANGDON 1993, S. 12f, 54, Tafel 12 • Marianne S. MEIER, Die Wahrheit der Legende. Die konstruierte »Femme fatale« der Holbein-Forscher; in: Femme fatale. Einwürfte; in: Frauen Kunst Wissenschaft 19 (Mai 1995), S. 12–18 • FOISTER 1996b, S. 667 • GRONERT 1996, S. 134–136 • C. MÜLLER 1996, S. 98, 165 • WILSON 1996, S. 118f • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 8, 27, 53, 135–144, 158–160 • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 75f • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 14, 116–118, Kat. Nr. 21f • J. MÜLLER 1998, S. 227–236 • BUCK 1999, S. 43f • BUCK 1999, S. 43f • VON BORRIES 1999, S. 156f • ZWINGENBERGER 1999, S. 14f • BÄTSCHMANN 2001, S. 39–41 • NORTH 2002, S. 21

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 324

Hans Holbein d. J., *Bildnis des Erasmus von Rotterdam »im Rund«*

Siehe S. 334–337, Tafel 78

*Materieller Bestand:* Lindenholz, 14,2 cm Durchmesser x 1,9 cm (einschließlich des mit dem Bildträger aus einem Stück Holz gearbeiteten Rahmens), ca. 10,0 cm Durchmesser (Malfläche).

DÜLBERG (1990): »Die Rückseite ist monochrom schwarz gemalt und in Drechslerarbeit mit konzentrischen Rillen versehen. Auch der senkrechte Rahmenrand ist mit drei Rillen in gleichen Abständen voneinander verziert.«

*Gemäldetechnologischer Befund:* Die Infrarot-Reflektographie dokumentiert eine vermutlich mit einem feinen, hart zeichnenden Stift ausgeführte Unterzeichnung. Sie wird nur in den Inkarnat- und Pelzpartien sichtbar, wo sie sehr summarisch und rasch hingeworfen Gesichtskontur, Nase, Mund und Augen festhält, ebenso den Verlauf des Pelzkragens und den Kontur des Barets über der Stirn des Gelehrten. Diese rein lineare Unterzeichnung diente offensichtlich vor allem der Platzierung des Dargestellten im Rund des Bildformats: Die Farbausführung löste sich in der Gestaltung des Gesichts von den Vorgaben der Unterzeichnung und verschob Augen, Nase und Kinn leicht nach rechts unten, während der Kontur der vom Betrachter abgewandten Gesichtseite beibehalten wurde. Erst während des Malvorgangs wurde abschließend der Kontur des markanten Unterkiefers über die bereits ausgeführte Farbe des Bildhintergrundes und des pelzgefütterten Schulterkragens hinaus erweitert.

*Provenienz:* Erstmals im Jahre 1557 im Besitz des Hieronymus Froben (1501–63) in Basel bezogen (HARTMANN 1931, 1957); spätestens 1585–87 in Basilius Amer-

bachs Besitz, in dessen »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Erasmi effigies in eim rundelin mit ölfarben.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 6. Bildtnus Erasmi Roterodami eingefasst, Klein von ölfarben.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. *Dokumentierte restauratorische Eingriffe*: Das Baseler Rundbild wurde im späteren 19. Jahrhundert von Alois Sesar (1825–1900), einem Mitarbeiter des Augsburger Holbein-»Experten« Andreas Eigner, restauriert (VOGELSANG 1985, S. 7).

*Kopien*: Siehe S. 335–337, und vgl. u. a. GANZ 1950, S. XXII, 219–222, Kat. Nr. 60; BRUNIN 1968, S. 158; N. VAN DER BLOM, Habent sua fata tabellae. Over een kopie naar Holbein's »Erasmus im Rund«, 1557/58 in Basel vervaardigd, waarschijnlijk 1662 aan Constantijn Huygens geschonken, 1862 door Rotterdam verworven; in: Rotterdams Jaarboekje (1996), S. 212.

*Literatur*: FAESCH 1628ff, pag. 35v, Kat. Nr. XIII • MONCONYS 1666, S. 308 • PATIN 1676, unpaginierter, Kat. Nr. 8 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71 • BLAINVILLE 1764, S. 403f • BECK 1775, S. 5, Kat. Nr. D • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 118 • FIORILLO 1817, S. 387 • HEGNER 1827, S. 139 • BASEL 1833, S. 4, Kat. Nr. 18 • WAAGEN 1845, S. 279 • KUGLER 1845/54, S. 518 • BASEL 1849, S. 15, Kat. Nr. 29 • BASEL 1850, S. 15, Kat. Nr. 29 • BASEL 1852, S. 14, Kat. Nr. 29 • KUGLER 1854, S. 518 • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 30 • BASEL 1860, S. 19, Kat. Nr. 18 • WOLTMANN 1866, S. 273 • WORNUM 1867, S. 116, Anm. +, S. 144 • Herman GRIMM, Holbeins erste Reise nach England 1524; in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1 (1868), S. 73 • Alfred WOLTMANN, Holbeins erste Reise nach England 1526. Eine Entgegnung; in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1 (1868), S. 200 • WOLTMANN 1868, S. 443, Kat. Nr. 18 • BASEL 1868, S. 29, Kat. Nr. 18 • MUSÉE DE BÂLE 1868, Tafel 16 • BASEL 1870, S. 29, Kat. Nr. 18 • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 4, Kat. Nr. 18 • BASEL 1873, S. 29, Kat. Nr. 18 • WOLTMANN 1874, S. 357 [um 1530–32] • WOLTMANN 1876, S. 15f, 99, Kat. Nr. 13 [um 1530] • BASEL 1879, S. 28, Kat. Nr. 18 • HIS 1880a, S. 720 [um 1530] • BASEL 1881, S. 29, Kat. Nr. 18 • BASEL 1884, S. 29, Kat. Nr. 18 • ROUSSEAU 1885, S. 24 • BURCKHARDT 1886, S. 20f, 45 [um 1530] • HIS 1886, S. XI [HH], um 1530] • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 75 • BASEL 1889, S. 29, Kat. Nr. 7 • JANITSCHKE 1890, S. 463 [um 1530] • BASEL 1891, S. 29, Kat. Nr. 7 • BASEL 1894, S. 33, Kat. Nr. 7 • SCHMID 1897, S. 227 [um 1528–32] • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 11, Kat. Nr. 57 • HAARHAUS 1898/99, S. 54 [um 1530] • CHAMBERLAIN 1902, S. 14, 68 [um 1530] • DAVIES 1903, S. 111, 138, 224 [um 1530] • FORTESCUE 1904, S. 192 [1528–31] • BASEL 1904, S. 10, Kat. Nr. 7 • BENOIT 1905, S. 44 [um 1530] • GANZ 1905, S. 135 • HUEFFER 1905, S. 72 [um 1529] • GANZ/MAJOR 1907, S. 54 • GAUTHIEZ 1907, S. 107 [um 1530] • JAHRESBERICHT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG 1906; in: Oeffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahresbericht, N. F. 3 (1907), S. 16f • BASEL 1907, S. 55, Kat. Nr. 324 • HIS 1908b, S. 78 [um 1530] • BASEL 1908, S. 72, Kat. Nr. 324 • FRÖLICHER 1909, S. 28 [um 1530] • COLVIN 1909–10, S. 68–71 [um 1530] • BASEL 1910, S. 73, Kat. Nr. 324 [um 1530] • BALDASS 1911, S. 104 • MACHIELS 1911, S. 361 [nach 1528] • GANZ 1912, S. XXXVI, 239 [um 1530] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 171, Anm. 7, S. 177, 180f, 351, Bd. 2, S. 357 [um 1530] • KNACKFUSS 1914, S. 121 [um 1530] • GANZ 1920, S. 22 [1530] • KOEGLER 1920, S. 42–44 [1530–32] • TIETZE-CONRAT 1920, S. 13 [um 1530] • BERNHART 1922, S. 56f [1530–32] • GANZ 1922, S. 153 • GANZ 1923, S. 7 [um 1530] • CHRISTOFFEL 1924, S. 46 [um 1530] • SCHMID 1924, S. 347 [um 1532] • MAJOR 1926, Abb. 13 [1531–32] • BASEL 1926, S. 63, Kat. Nr. 324 [1530–32] • HUIZINGA 1928, S. 209f [um 1532] • STEIN 1929, S. 208–210 [um 1532] • SCHMID 1930a, S. 29, 66–69 [um 1532] • Alfred HARTMANN, Basilea latina. Lateinische Texte zur Zeit- und Kulturgeschichte der Stadt Basel im 15. und 16. Jahrhundert, Basel 1931, S. 163, Anm. 17 • SCHMID 1931a, S. 15 [um 1532] • GÖTZ 1932, S. 128 [1530] • GIESE 1935, S. 270 [um 1530] • BRUCE 1936, S. 46 [1530] • GANZ 1936, S. 264, 266 [nach 1530] • REINHARDT 1938, S. 12, 16 [1528–32] • WAETZOLDT 1938, S. 45f [um 1532] • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 12 [1528/32] • Herta FRIELINGHAUS, Bildnisse von Erasmus von Rotterdam in Westfalen; in: Westfalen 25 (1940), S. 172 • G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. XXXIII, Kat. Nr. 73 [um 1532] • THÖNE 1942, S. 19 [1531] • GANZ 1943b, S. 344 [um 1530] • GANTNER 1943/1958, S. 81, Anm. 1 [um 1532] • SCHMID 1945, S. 30, Abb. 69 [um 1532] • BASEL 1946, S. 33 [1530–32] • BENESCH 1947, S. 68 [1530] • SCHMID 1948, S. 85, 311f, 316 [um 1530–32] • VAN DER BOOM 1948, S. 38, 40–42 [1532] • HANS HOLBEIN THE YOUN-

GER 1948, Tafel 12 [1528/32] • DIEPOLDER 1949, S. 11f, 13 [um 1530] • GANZ 1950, S. XXII, 219–222, Kat. Nr. 60 [um 1532] • Alfred SCHARE, A catalogue of pictures and drawings from the collection of Sir Thomas Merton, F.R.S., at Stubbings House, Maidenhead, London 1950, S. 62 [um 1530–32] • Alexandre Alfred CHABÉ, La physio-pathologie d'Érasme d'après ses portraits; in: Æsculape. Revue illustrée des lettres et des arts dans leurs rapports avec les sciences et la médecine, N. F., 32 (1951), S. 220 • PINDER 1951, S. 93f • MARLIER 1954, S. 78 • GROHN 1955, S. 28 • GANTNER/REINLE 1956, S. 71 • Walter ÜBERWASSER, Hans Holbeins »Bildnis des schreibenden Erasmus« in Basel; in: Alte Meister. Eine Sammlung von Reproduktionen alter Meisterwerke, Basel/Zürich o. J. (1955), unpaginierter [1530/32] • HARTMANN 1957, S. 28 • BASEL 1957, S. 89 [um 1532] • WAETZOLDT 1958, S. 9, 79 [um 1532] • ROTH 1959, S. 311, 316f, 324 • TREU 1959, S. 45 [um 1532] • REINHARDT 1960b, S. 31 • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 215, Kat. Nr. 185 [1531–32] • BALDASS 1961, S. 90 [um 1532] • BENESCH 1966, S. 169 [um 1532] • FIRPO 1967, S. 196 [1532] • BRUNIN 1968, S. 150f, 158 [1531–32] • PANOFKY 1969, S. 219, Anm. 54 • GERLO 1969, S. 56 [um 1530] • SEELE 1969, S. 13 [um 1532] • AK ERASMUS EN ZIJN TIJD 1969, unpaginierter, Kat. Nr. 476, Tafel III [um 1531–32] • Walter BOVERI, Ein Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Zürich 1971, S. 20 [1532] • SALVINI/GROHN 1971, S. 99, Kat. Nr. 66 [um 1532] • REINHARDT 1972, S. 518 [1531/32] • HÜTT 1973, S. 480 [um 1532] • STEINER 1974, S. 2 [um 1530] • Dieter KOEPLIN, Tilmann FALK, Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Bd. 1, Basel 1974, S. 294, Kat. Nr. 176 [um 1532] • Hans REINHARDT, Cranach und Holbein; in: Akten des Kolloquiums zur Basler Cranach-Ausstellung 1974, Basel 1977, S. 30 [spätestens 1531] • REINHARDT 1975, S. 137f • REINHARDT 1976, S. 464f • Günter BUSCH, Hans Holbein d. J. Das Basler Bildnis des Erasmus von Rotterdam im Rund (1967); in: ders., Hinweise zur Kunst. Aufsätze und Reden, Hamburg 1977, S. 40–42 [1531–32] • REINHARDT 1977, S. 253f [um 1532] • REINHARDT 1979a, S. 544f, 547 [um 1530] • KLEMM 1980, S. 58, 75 [um 1532] • REINHARDT 1981, S. 59f, 61–65 [um 1530 entstanden, 1532 überarbeitet] • REINHARDT 1982, S. 259, 264 [um 1530 entstanden, 1532 überarbeitet] • AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, S. 525 [1530–32] • AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, S. 25f [um 1530] • ROWLANDS 1985, S. 77–79, 135, Kat. Nr. 33 [um 1532] • LANDOLT 1986, S. 20 [1532] • AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 179f, Kat. Nr. E 3, S. 262 [1530/32] • KOLDEWIJ 1988, S. 168 [1530–32] • BODAR 1989, S. 31 [1530–32] • VON BORRIES 1989b, S. 104 • AINSWORTH 1990, S. 177, Anm. 30 [um 1530] • DÜLBERG 1990, S. 41, 276, Kat. Nr. 275 [um 1532] • C. MÜLLER 1990, S. 189f [um 1530–32] • BOERLIN 1991, S. 24f, Kat. Nr. 37 [um 1532] • Beat Rudolf JENNY, Jakob Clausers unvollendetes Porträt des italienischen Refugianten Vincenzo Maggi (ca. 1488–1564) im Amerbach-Kabinett. Veranlasst es eine Korrektur im Personenkommentar zum Opus epistolarum Erasmi? in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 91 (1991), S. 68 • LANDOLT 1991, S. 153, Anm. 194, S. 181 [um 1530–32] • LÖCHER 1995, S. 362 • AMERBACHKORRESPONDENZ 1995, Bd. 10. 2, S. 569, Anm. 33, S. 36 [um 1532] • AK BONIFACIUS AMERBACH 1995, S. 68f, Kat. Nr. 26 [1532] • GRONERT 1996, S. 75, 103–117, 119f, 124 [1529–32] • N. VAN DER BLOM, Habent sua fata tabellae. Over een kopie naar Holbein's »Erasmus im Rund«, 1557/58 in Basel vervaardigd, waarschijnlijk 1662 aan Constantijn Huygens geschonken, 1862 door Rotterdam verworven; in: Rotterdams Jaarboekje (1996), S. 212 [1531/32] • STERLING 1998, S. 56–59 [bald nach 1528] • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 144, Kat. Nr. 34 [1530/31] • AK SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN 2001/02, S. 471f [um 1532] • BUCK 2003, S. 24

BASEL, Kunstmuseum, Inv. Nr. 325

Hans Holbein d. J., *Bildnis von Holbeins Ehefrau Elsbeth Binzenstock mit den Kindern Philipp und Katharina*, 152[.]

Siehe S. 332–334, Tafel 75–77

*Materieller Bestand*: Papier, auf Lindenholz (*Tilia spec.*) aufgezogen (auf beiden Seiten je ein schmales Nadelholzbrett laut Autopsie von Peter Klein, Hamburg), 77,0 x 64,0 cm.

Bezeichnet rechts auf der Sitzfläche »152[.]«.

Sekundärer Holzbildträger rückseitig grob geglättet und schwarz eingelassen; Ränder rückseitig allseits mit Silberfolienstreifen beklebt; rückseitig in rotem Siegellack Abdruck des Petschaft von Prof. Dr. Jeremias Raillard (1717–72), im Jahre 1749 Rektor der Universität Basel; Klebezettel »258«.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 329–331.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Siehe S. 51.

*Provenienz:* Spätestens 1543 im Besitz des Züricher Malers Hans Asper (1499–1571); im April 1579 durch den Züricher Apotheker Georg Clauser für 6 Kronen an Basilius Amerbach verkauft (LANDOLT 1991); in Basilius Amerbachs »Inventar D« von 1585–87 beschrieben: »Holbeins fraw vnd Zwei kinder von im H. Holbein conterfehert vf papir mit olfarben, vf holz geZogen.«; mit dem Amerbach-Kabinett 1662 von der Stadt Basel erworben: »No. 1. hs Holbeins fraw und 2. Kinder, von Ihme hs Holbein auff Papier Contrafaictet mit olfarben auff holtz gezogen.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Kopien:* Siehe S. 325, 327f, sowie GANZ 1912, S. 239, 252.

*Literatur:* FAESCH 1628ff, pag. 36f, Kat. Nr. XIIX (sic!) • MONCONYS 1666, S. 308 • PATIN 1673, S. 156 • VON SANDRART 1675, S. 249 • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 10 • VON SANDRART 1679, S. 82 • PATIN 1695, S. 124 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 71 • BLAINVILLE 1764, S. 403 • FUESSLI 1769, S. 15 • BECK 1775, S. 1, Kat. Nr. 1 • VON MECHEL 1780/90, unpaginiert • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 119 • FIORILLO 1817, S. 387 • HEGNER 1827, S. 110–114 • BOISSERÉE 1829, S. 163f • BASEL 1833, S. 4, Kat. Nr. 12 • NAGLER 1838, S. 242 • VISCHER 1838, S. 215 • BURCKHARDT 1842, S. 8 • WAAGEN 1845, S. 277f • KUGLER 1845/54, S. 519 • KUGLER 1847, S. 282f • BASEL 1849, S. 15, Kat. Nr. 32 • BASEL 1850, S. 15, Kat. Nr. 32 • BASEL 1852, S. 15, Kat. Nr. 32 • FÖRSTER 1853, S. 234f • KUGLER 1854, S. 519 • BASEL 1856, S. 17, Kat. Nr. 32 • KUGLER 1859, S. 720 • BASEL 1860, S. 19, Kat. Nr. 20 • WAAGEN 1862, S. 269f • WOLTMANN 1865, S. 32 • HIS-HEUSLER 1866, S. 363, 371f • WOLTMANN 1866, S. 343–347 • GRIMM 1867b, S. 250 • KUGLER 1867, S. 548, 553 • WORNUM 1867, S. 23, 116, Anm. +, S. 129, 157–162 • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 208 • WOLTMANN 1868, S. XIII, 198f, 443, Kat. Nr. 20 • BASEL 1868, S. 29, Kat. Nr. 20 • MUSÉE DE BÂLE 1868, Tafel 7 • KINKEL 1869, S. 171 • BRUNO MEYER, Leben und Werke Hans Holbeins des Jüngeren; in: Ergänzungsblätter zur Kenntnis der Gegenwart 5 (1869), S. 96 • HIS 1870, S. 124, 139, 149 • MÜNTZ 1869, S. 376 • BASEL 1870, S. 29, Kat. Nr. 20 • WORNUM 1871, S. 11 • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 4, Kat. Nr. 19 • BASEL 1873, S. 29, Kat. Nr. 20 • WOLTMANN 1874, S. 356f • BLANC 1875, S. 24 • WOLTMANN 1876, S. 100, Kat. Nr. 15 • WESSELY 1877, S. 56, 70 • MANTZ 1879, S. 124f, 189 • MÜNTZ 1879, S. 100 • BASEL 1879, S. 28, Kat. Nr. 20 • HIS 1880a, S. 720 • BASEL 1881, S. 29, Kat. Nr. 20 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 478 • BASEL 1884, S. 29, Kat. Nr. 20 • ROUSSEAU 1885, S. 6, 24–28 • BURCKHARDT 1886, S. 44 • HIS 1886, S. XIV • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 75 • BASEL 1889, S. 31, Kat. Nr. 20 • JANITSCHKE 1890, S. 462f • BASEL 1891, S. 31, Kat. Nr. 20 • BASEL 1894, S. 35, Kat. Nr. 20 • SCHMID 1897, S. 227 • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 16, Kat. Nr. 99 • ROBINSON 1900, S. 31, 35 • SCHMID 1900, S. 56 • CHAMBERLAIN 1902, S. 14, 39, 68 • DAVIES 1903, S. 133–135, 213 • FORTESCUE 1904, S. 94–96, 126–129, 192 • BASEL 1904, S. 13, Kat. Nr. 20 • BENOIT 1905, S. 44 • GANZ 1905, S. 135f • HUEFFER 1905, S. 70f • GANZ/MAJOR 1907, S. 11f, 24f, 40 • GAUTHIEZ 1907, S. 69, 104 • DIE MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 6 • BASEL 1907, S. 55, Kat. Nr. 325 • HIS 1908b, S. 78 • BASEL 1908, S. 72f, Kat. Nr. 325 • FRÖLICHER 1909, S. 20f, 28, 33f • HEIDRICH 1909, S. 275 • BASEL 1910, S. 73, Kat. Nr. 325 • MEISSNER 1911, S. 4f • DAMRICH 1912, S. 24 • GANZ 1912, S. XXIII, XXXIV, 239, 252 • DE WYZEWA 1912, S. 464, 468 • BOETSCH 1913, S. 62f • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 106f, 185, 250, 343–347, Bd. 2, S. 164, 189, 255, 357 • FOUGERAT 1914, S. 45, 74–78 • KNACKFUSS 1914, S. 115f • SUARÈS 1914, S. 22f • Max J. FRIEDLÄNDER, Hans Holbein; in: Die neue Rundschau 26 (1915), S. 983 • GLASER 1916, S. 304 • HOLBEIN-MAPPE 1919, unpaginiert • GANZ 1920, S. 33, 35 • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 39f • GANZ 1921a, S. 228f • PFISTER 1921, S. 35–37 • André SUARÈS, Holbein; in: Kunstblatt 5 (1921), S. 281 • BERNHART 1922, S. 53–56 • Diethelm FRETZ, Hans Asper, der Besitzer des Holbeinschen Familienbildes; in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. 25 (1923), S. 205–220 • CHRISTOFFEL 1924, S. 53, 68–70 • GLASER 1924a, S. 465f • RÜMANN 1924, S. 13 • SCHMID 1924, S. 345 •

BASEL 1926, S. 63, Kat. Nr. 325 • STEIN 1929, S. 168–179 • SCHMID 1930a, S. 26, 69f • SCHMID 1930c, S. 119–121 • COGNAT 1931, S. 16 • SCHMID 1931b, S. 41f • KOEGLER 1933, S. 70f • Hans TIETZE, Erika TIETZE-CONRAT, Otto BENESCH, Karl GARZAROLLI-THURNLACKH, Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, 4), Wien 1933, S. 194 • BRUCE 1936, S. 72, 76, 88f • Ernst BÖHM, Bild und Schicksal. Tragik einer Liebe und einer Zeit. Versuch einer Deutung von Holbeins berühmtem Meisterwerk; in: Kunst-Rundschau 46, Heft 1 (1938), S. 1–3 • DEUTSCH 1938, S. 16 • REINHARDT 1938, S. 12, 16 • WAETZOLDT 1938, S. 56f • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 20 • G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. XII, Kat. Nr. 13, S. XXXIII, Kat. Nr. 71 • VON LORCK 1940, unpaginiert • THÖNE 1942, S. 19 • GANZ 1943a, S. 30 • Paul GANZ, Zürcher Kunstsinn und Kunstsammeln. Vortrag gehalten anlässlich der Feier des 25-jährigen Bestehens der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde am 31. Oktober 1942, Zürich 1943 (1943b), S. 4 • LEROY 1943, S. 144–146 • GANTNER 1943/1958, S. 84, 89 • SCHMID 1945, S. 27f, Abb. 52–54 • SCHMALENBACH 1946, S. 8–13 • BASEL 1946, S. 33 • BENESCH 1947, S. 67 • SCHMID 1948, S. 83, 131f, 305f • VAN DER BOOM 1948, S. 72 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 20 • KAUN 1949, S. 76 • GANZ 1950, S. XXII, 219, Kat. Nr. 52 • PINDER 1951, S. 70, 96–98 • HANS HOLBEIN, BILDNIS DER FRAU DES KÜNSTLERS MIT ZWEI KINDERN; in: Alte Meister. Eine Sammlung von Reproduktionen alter Meisterwerke, Basel-Zürich o. J. (1951), unpaginiert • LIEB 1952, S. 180, 183 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 353 • Herbert VON EINEM, Holbeins Familienbild in Basel; in: Die Einweihung des Kunsthistorischen Institutes der Universität. Reden, gehalten am 4. Juli 1953, Bonn 1954 (Alma Mater. Beiträge zur Geschichte der Universität Bonn, 5), S. 39–63 • VON EINEM 1954/56, S. 107–120 • SCHILLING 1954, S. 7 • GROHN 1955, S. 27 • GANTNER/REINLE 1956, S. 71 • WÜTHRICH 1956, S. 198 • BASEL 1957, S. 95 • PLÜSS 1958, S. 194f • WAETZOLDT 1958, S. 10f, 79 • HALL 1959, S. 7–9 • ROTH 1959, S. 311, 316f, 323 • WÜTHRICH 1959, S. 145 • STRIEDER 1960, S. 242 • ÜBERWASSER 1960, unpaginiert • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 210f, Kat. Nr. 180 • BALDASS 1961, S. 94 • GERHARDT 1962, S. 18–24 • PIPER 1963, S. 742 • BENESCH 1966, S. 166–169 • Oscar GANS, Fritz HOLWICH, Ein Fall von Blepharitis, Blepharochalase und Schielen aus dem Jahre 152(8?) (Die Augen der Frau Elisabeth Holbein-Bintzenstock); in: Hautarzt 17 (1966), S. 320f • POPE-HENNESSY 1966, S. 131f, 272 • CUTTLER 1968, S. 412 • Michael LEVEY, Holbein's Christina of Denmark, Duchess of Milan, London 1968, S. 7 • SEELE 1969, S. 14 • HUGELSHOFER 1970/71, S. 6–8 • SALVINI/GROHN 1971, S. 98, Kat. Nr. 60 • COBERNUSS 1972, S. 9, 32 • REINHARDT 1972, S. 518 • HÜTT 1973, S. 478 • VON DER OSTEN 1973, S. 248f • DEUCHLER/RÖTHLISBERGER/LÜTHY 1975, S. 71 • REINHARDT 1976, S. 466 • ZEISE 1976, S. 15 • BAETJER 1979, S. 26 • STRONG 1979, S. 48, Kat. Nr. 64 • HÜTT 1980, S. 8 • KLEMM 1980, S. 50–53, 74 • Lucas WÜTHRICH, Die Zürcher Malerei im 16. Jahrhundert; in: AK Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit, Zürich, Helmhaus, 1981, S. 11 • REINHARDT 1982, S. 261f, 267, 270 • Nikolaus MEIER, Hans Holbein, Bildnis von Holbeins Frau mit den beiden älteren Kindern; in: 16x Kunstmuseum Basel. Texte für Jugendliche (Schriften des Vereins der Freunde des Kunstmuseums, 6), Basel 1984, unpaginiert, Kat. Nr. 3 • MEYER ZUR CAPELLEN 1984, S. 27 • ROWLANDS 1985, S. 76f, 135, Kat. Nr. 32 • SNYDER 1985, S. 390 • AK HANS HOLBEIN D. J. ZEICHNUNGEN AUS DEM KUPFERSTICHKABINETT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL 1988, S. 17 • AINSWORTH 1990, S. 175 • BOERLIN 1991, S. 24, Kat. Nr. 36 • LANDOLT 1991, S. 145, Anm. 3, S. 177 • LANGDON 1993, S. 17, 50, Tafel 10 • MIEDEMA 1994/96, Bd. 1, S. 142f, Bd. 3, S. 114 • Marianne S. MEIER, Die Wahrheit der Legende. Die konstruierte »Femme fatale« der Holbein-Forscher; in: Femme fatale. Einwüfe; in: Frauen Kunst Wissenschaft 19 (Mai 1995), S. 12–18 • FOISTER 1996b, S. 668 • WILSON 1996, S. 149f, 259 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 177 • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 343 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 140f, Kat. Nr. 32 • BUCK 1999, S. 74–76 • ZWINGENBERGER 1999, S. 12 • Andreas BEYER, Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 133 • NORTH 2002, S. 21 • BUCK 2003, S. 24

BASEL, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1662.17  
Hans Holbein d. J. (?), *Devise des Baseler Buchdruckers Johann Froben*  
Siehe S. 351f, Abb. 282.

*Materieller Bestand:* Leinwand, allseits beschnitten, 44,0 x 31,0 cm. Allseits Spangirlanden erhalten, allerdings keine originalen Nagellöcher. Schwarze Einfassung original.

In seitlich schwarz konturierten Goldlettern auf dem blauen Hintergrund »IOAN. FROB.«

*Gemäldetechnologischer Befund:* Keine Unterzeichnung faßbar; die schwarzen Konturlinien der einzelnen Bildelemente gehören ausnahmslos zur Malerei.

*Provenienz:* Bis Juni 1585 im Besitz der Baseler Drucker- und Verlegerfamilie Froben; 1585 von Aurelius Erasmus Froben (1539–87), Enkel des Johann Froben, für ein Darlehen in Höhe von 2 Franken an Basilius Amerbach verpfändet; als Pfandbesitz nicht in dessen Inventar von 1585/87 aufgenommen; erst durch dessen Neffen Johann Ludwig Iselin (1559–1612) ausgelöst und dem Amerbach-Kabinett einverleibt; erstmals in Iselins 1614 angelegtem Nachlaßinventar erwähnt: »In dem anderen Kasten, oben ein grosse Schubladen, darauf ein frobenisch Wappen, Vnd andere sachen.«; beim Erwerb des Amerbach-Kabinetts durch die Universität Basel 1662 inventarisiert als »No. 57. Johannis Frobeny Zeichen vff Tuch mit Wasserfarben.« (LANDOLT 1991); seither im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

*Literatur:* [Sofern nicht anders vermerkt, wird das Bild HHJ zugeschrieben.] BASEL 1873, S. 16, Kat. Nr. 77 • WOLTMANN 1876, S. 93, Kat. Nr. 12 [AH] • MANTZ 1879, S. 24 [um 1516] • BASEL 1879, S. 16, Kat. Nr. 77 • BASEL 1881, S. 16, Kat. Nr. 77 • BASEL 1884, S. 16, Kat. Nr. 77 • HIS 1886, S. XXVII • BASEL 1889, S. 17, Kat. Nr. 64 • BASEL 1891, S. 18, Kat. Nr. 64 • BASEL 1894, S. 20, Kat. Nr. 64 • Paul HEITZ, C. Chr. BERNOULLI, Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Mit Vorbemerkungen und Nachrichten über die Basler Drucker, Straßburg 1895, S. 22 [AH] • BASEL 1904, S. 96, Kat. Nr. 67 • BASEL 1907, S. 58, Kat. Nr. 343 • BASEL 1908, S. 75, Kat. Nr. 343 • BASEL 1910, S. 76, Kat. Nr. 343 • MAJOR 1911, S. 77, Anm. 1 [1523] • GANZ 1912, S. 237 [um 1523] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 2, S. 357 • KNACKFUSS 1914, S. 15 • GANZ 1920, S. 22, Anm. 13 [um 1523] • COGNAT 1931, S. 6 [1517] • Hugh William DAVIES, Devices of the early printers, 1457–1560. Their history and development with a chapter on portrait figures of printers, London 1935, S. 652 • GANZ 1937, S. 77, Kat. Nr. 462 (XII, 3) • WAETZOLDT 1938, S. 30 [1521–23] • LEROY 1943, S. 59 • BASEL 1946, S. 44 • SCHMID 1948, S. 117, 152 [1523] • GANZ 1950, S. 246, Kat. Nr. 155 [1523] • GROHN 1955, S. 20 [um 1523] • BASEL 1957, S. 90 • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 196f, Kat. Nr. 167 [1523] • WIND 1968, S. 100, Anm. 12 • AK ERASMUS EN ZIJN TIJD 1969, Bd. 1, unpaginiert, Kat. Nr. 187, Bd. 2, Tafel 13 [wohl 1523] • SALVINI/GROHN 1971, S. 93, Kat. Nr. 37 [1523] • STRONG 1979, S. 34, Kat. Nr. 44 [1523] • KLEMM 1980, S. 70 • ROWLANDS 1980, S. 54 • FLETCHER 1982, S. 39 mit Anm. 6A • ROWLANDS 1985, S. 128, Kat. Nr. 12 [1523] • AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 180, 199f, Kat. Nr. F 18 [1523] • Ute DAVITT ASMUS, Amor vincit omnia. Erasmus in Parma oder Europa in termini nostri; in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 34 (1990), S. 310 • BOERLIN 1991, S. 22, Kat. Nr. 32 [1523] • LANDOLT 1991, S. 180, Zeile 21f, S. 302 • BAER 1993, S. 194, Anm. 24 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 13 [1523] • C. MÜLLER 1997, S. 310 [1523] • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 99, Kat. Nr. 12 [1523] • VON BORRIES 1999, S. 154, Anm. 4 [1523]

DARMSTADT, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 56

Hans Herbst, *Bildnis eines jungen Mannes*, 1515

Siehe S. 90–93, Tafel 15

*Materieller Bestand:* Fichte (*Picea abies* [L.] Karst., *Picaceae*) 35,5 x 29,1 x 0,6 cm. Aus zwei vertikal angeordneten Brettern zusammengesetzt.

Wegen des sehr ungleichmäßigen Verlaufs der Maserung bei beiden Brettern sind beide Tafelabschnitte leicht verwölbt. Malkanten rechts sowie oben und unten erhalten; links zieht die Originalmalerei fast bis zur Tafelkante.

Bezeichnet auf dem weißen Farbstreifen unten »H. .15. 15. .H.« (der rechte Vertikalstrich des ersten »H« ist nachträglich, aber von gleicher Hand, etwas nach links versetzt korrigiert worden).

Tafel rückseitig oben und unten leicht abgefast; schwarzer Rückseitenanstrich berücksichtigt den (originalen) Rahmen, d. h. zieht nicht bis zu den Tafelkanten; zwei unleserliche Siegel in rotem Siegelack; Klebezettel des Hessischen Landesmuseums mit Angabe der Inv. Nr. »GK 56«, des Künstlers »HANS HOLBEIN D. J.« und des Bildtitels »Bildnis eines jungen Mannes. 1515«

*Provenienz:* 1864 aus dem Besitz des auch als Kunsthändler tätigen Malers Moritz Daniel Oppenheim (1800–82), Frankfurt a. M., für 500 fl erworben; zuvor angeblich im Besitz der Familie Schinz in Zürich (BEEH 1990; möglicherweise handelte es sich um die Züricher Künstlerfamilie Schinz, vgl. AKL. BIO-BIBLIOGRAPHISCHER INDEX, Bd. 9, München/Leipzig 2000, S. 1).

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 91–93.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Bereits WOLTMANN (1866) hatte auf einige »Retouchen« des Bildes hingewiesen. Während DAVIES (1903) die nachträgliche Einfügung der weißen Zone im Bildvordergrund vermutete, konstatierte FRÖLICHER (1909, ebenso HES 1911) eine »starke Übermalung des Hintergrundes und des Gewandes«. Vor 1914 wurden Übermalungen an Schläfe, Wange und Hals entfernt (BACK 1914). HUGELSHOFER (1948–49) zufolge »ist das stark geschädigte Bild gleichmäßig in nazarenischem Geschmack repariert«. BALDASS (1928, 1961 [hier das Zitat]) bezeichnete es als »an der Oberfläche leider etwas verwetzt«. Die letzte Reinigung des Gemäldes erfolgte im Jahre 1970 (Bildakte im Museum).

*Literatur:* WOLTMANN 1866, S. 156 [HHJ] • WORNUM 1867, S. 92 [HHJ?] • WOLTMANN 1868, S. 452 [HHJ] • WOLTMANN 1871, S. 90 [HHJ oder HHÄ] • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 16, Kat. Nr. 194 [HHJ] • Rudolf HOFMANN, Die Gemälde-Sammlung des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt, Darmstadt 1872, S. 55f, Kat. Nr. 226 [HHJ, vielleicht aber auch Vater oder Bruder] • VON ZAHN 1873, S. 197f [AH?] • WOLTMANN 1874, S. 135 [AH] • Rudolf HOFMANN, Die Gemälde-Sammlung des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt, Darmstadt <sup>2</sup>1875, S. 58f, Kat. Nr. 226 [HHJ, vielleicht aber auch Vater oder Bruder] • SCHMIDT 1876, S. 251f [HHÄ] • WOLTMANN 1876, S. 79, Kat. Nr. 182 [HHÄ] • HIS 1891, S. 61f [HHJ] • SCHMID 1892, S. 27f [HHJ] • SCHMID 1897, S. 223 [HHJ] • AK HANS HOLBEIN D. J., Basel 1897/98, S. 6, Kat. Nr. 7 [HHJ] • MONE 1899, S. 4 [HHJ] • ROBINSON 1900, S. 35 [HHJ] • CHAMBERLAIN 1902, S. 64 [HHJ] • DAVIES 1903, S. 99, 221 [AH] • HIS 1903, S. 242f [AH] • FORTESCUE 1904, S. 188 [HHJ] • BENOIT 1905, S. 41f [HHJ] • GAUTHIEZ 1907, S. 16 [HHJ] • HIS 1908a, S. 73 [AH] • FRÖLICHER 1909, S. 12f [AH] • HES 1911, S. 124, 126–128 [AH] • GANZ 1912, S. XIII, 251 [AH] • GLASER 1912, S. 472 [AH?] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 50f [AH] • Friedrich BACK, Verzeichnis der Gemälde des Grossherzoglich Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, Darmstadt 1914, S. 45f, Kat. Nr. 56 [HHJ] • KNACKFUSS 1914, S. 10 [HHJ?] • GANZ 1921, S. 215 [AH] • KOEGLER 1922, S. 160 • CHRISTOFFEL 1924, S. 73 [oberrheinische Schule, vielleicht Hans Herbst] • GANZ 1924, S. 95, Tafel 54 [AH] • KOEGLER 1924a, S. 329 [HHJ] • SCHMID 1924, S. 337 [HHJ] • BALDASS 1928, S. 185–190 [HHÄ] • MAYER 1929, S. 156 [HHJ] • STEIN 1929, S. 50 [AH] • SCHMID 1930b, S. 146 [HHJ] • BALDASS 1931/32, S. 62 [HHÄ] • COGNAT 1931, S. 5 [HHJ] • BRUCE 1936, S. 69 [HHJ] • SCHMID 1941–42a, S. 24f [HHJ] • SCHMID 1945, S. 22, Abb. 2 [HHJ] • AK MEISTERWERKE ALTDEUTSCHER MALEREI, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 1947, S. 39, Kat. Nr. 55 [HHJ] • SCHMID 1948, S. 36f, 45 [HHJ] • HUGELSHOFER 1948/49, S. 62 [HHÄ] • KAUN 1949, S. 73 [HHJ] • GANZ 1950, S. 208, Kat. Nr. 24 [AH] • GROSSMANN 1951b, S. 112 [HHÄ] • GANZ 1954, S. 77f [AH] • GROHN 1955, S. 11f [AH] • GANTNER/REINLE 1956, S. 60, 68 [nicht von HHJ] • SCHMIDT 1957/58, S. 99f [HHÄ] • REINHARDT 1960b, S. 25 [HHJ] • STRIEDER 1960, S. 240, 242 [HHJ] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 126f, Kat. Nr. 88 [Mitglied der Holbein-Familie?] • BALDASS 1961, S. 86 [HHJ] • Alfred STANGE, Hans Maler. Neue Funde und Forschungen; in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 3 (1966), S. 83 [HHJ] • GROHN 1966/76, S. 174 [AH] • Gerhard BOTT, Die Gemäldegalerie des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, Hanau 1968, S. 41, Kat. Nr. 31 [HHJ] • WÜTHRICH 1969, S. 591 [Herbst?] • WÜTHRICH 1969/72, S. 777 [Hans Herbst] • SALVINI/GROHN 1971, S. 86, Kat. Nr. 4 [HHJ] • REINHARDT 1972, S. 516 [HHJ], viel-



leicht noch vor dem Eintreffen in Basel entstanden] • REINHARDT 1976, S. 461 [HH], vielleicht noch vor dem Eintreffen in Basel entstanden] • ROWLANDS 1985, S. 228f, Kat. Nr. R. 6 [AH] • Wolfgang BEEH, Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Abbildungsteil (Kataloge des Hessischen Landesmuseums, 15), Darmstadt 1990, S. 200, Kat. Nr. 53 [HHJ] • BAER 1993, S. 190, Anm. 61 [AH] • CUTTLER 1993, S. 372 [AH] • C. MÜLLER 1996, S. 45 • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 341 [AH] • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 238, Kat. Nr. A. H. 5 [AH]

DEN HAAG, Mauritshuis, Inv. Nr. 275

»Venus-Meister«, *Bildnis einer Frau*

Siehe S. 232–235, Tafel 55

*Materieller Bestand:* Walnuß (*Juglans regia* L.), 45,1 x 33,9 x 1,0–1,6 cm.

Einteiliger Bildträger mit horizontalem Maserungsverlauf.

Rückseitig allseits abgefast, an Ober- und Unterkante stärker als an den Seiten; unklar, ob Originalabfassung oder Ergebnis eines späteren Eingriffs, da Bildträger allseits beschnitten.

Rückseitig Brandstempel C. R., bekrönt; heutiger bräunlich-grüner Anstrich erst nach dem Anbringen des Brandstempels aufgetragen.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 234f.

*Provenienz:* Nach Aussage des Brandstempels auf der Tafelrückseite in der Sammlung Karls I. von England (1600–49); nicht sicher in Oliver MILLAR, Abraham van der Doort's catalogue of the collections of Charles I; in: Walpole Society 37 [1958–60], zu identifizieren; vielleicht mit »A Picture of a woman done by Holbein« zu identifizieren; vielleicht durch Tausch in die Sammlung des Grafen Arundel gelangt (Nachlaßinventar der Witwe von Thomas Howard, Earl of Arundel [1585–1646], Alethea, Countess of Arundel, 1655 in Amsterdam aufgesetzt: »ritratto della Moglie de Holbein«, vgl. COX 1911, HERVEY 1921); am 12. April 1731 auf der Auktion der Sammlung van Zwieten in Den Haag, Los-Nr. 179, als »Een Switsers Vrouwtje zeer fraai door Hans Holbeen, h. 14 d. br. 11. d.« und für »8–5« verkauft (HOET 1752b); am 13. Oktober 1738 auf der Auktion der Sammlung Joan de Vries in Amsterdam, Los-Nr. 3, als »Switsers Vrouwtje door Holbeen, hoog 1 v. 6 en een half d. breed 1 v. 2 d.« und für 65 Florin von G. van Slingelandt ersteigert (CATALOGUS VAN EEN CABINET VAN UYTMUNTENDE SCHILDERIEN 1738); vor 1752 in der Sammlung Govert van Slingelandt, Den Haag, als »Een Zwitsers Vrouwtje met Handen, naar sommige liefhebbers gedachten door Holbeen, en andere zegge Leonardo da Vinci, is gekomen uyt het Kabinet van Konink Carel den eersten, als blykt uyt het teeken en naam daar op gebrant, h. 1 v. 5 en een half d., br. 1 v. en een half d.« (HOET 1752), und dessen Nichte Anna van Aelst; 1768–95 in der Sammlung Wilhelms V. von Oranien (1748–1806); in dem vor 1793 entstandenen Katalog der Sammlung Willem V. im Haager Buitenhof als Nr. 158 »Uit het Kabinet van den Heer van Slingeland. Een extra fraaij Kabinet Stukje, zijnde een Vrouwe Portrait met twee handen, in het zwart gekleed en aartig gekapt, alles verwonderlijk schoon en gracieus van tekening, en teder, helder en kunstig geschildert, op Paneel, in een Vergulde Lijst [Hoog 1 v<sup>t</sup> 7 d<sup>m</sup> Breed 1 v<sup>t</sup>] door Leonard da Vinci. NB. Dit Schilderij is gekomen uit het Kabinet van Karel de Eerste, Koning van Engeland, gelijk blykt uit het Authenticq teken en Naam, daar agter op gebrand staande: en voorheen toen de manier van L. da Vinci apparent hier te Lande nog niet zodanig als nu bekend was, hebben sommige Liefhebbers niet alleen gedagt dat hetzelve van den besten tijd van Holbeen was, maar het ook reël daar voor gedebiteerd, echter hetzelve bij dito Portraits van den besten tijd van Holbeen vergelijkende wordt men ras hat tegendeel gewaar« (DROSSAERS/LUNSINGH SCHEURLEER 1976); 1795–1815 im Louvre in Paris; 1815 Rückkehr nach Holland, seit 1821 im Mauritshuis in Den Haag (ROWLANDS 1985).

*Literatur:* Verst. Kat. CATALOGUS VAN EEN CABINET VAN UYTMUNTENDE SCHILDERIEN, KONSTIGE EN UYTVOERIGE TEEKENINGEN EN PRENTEN, VAN VOORNAEME ITALIEENSCH, FRANCE EN NEDERLANDSCHE MEESTERS; ANTIQUE EN MODERNE BEELDEN, EN EENIGE ANTIQUE PENNINGEN; MERENDEELS BY EEN VERZAMELT DOOR WYLEN DEN WEL ED. HEER JOAN DE VRIES, IN ZYN WEL ED.

LEVEN BURGERMEESTER EN RAED DER STAD AMSTERDAM, UITSGADERS NOG VAN VERSCHIEDEN RARITEITEN, EN EEN GROOTE QUANTITEIT OUD OOST-INDISCH LAKWERK, ALLES NAGELATEN DOOR WYLEN JONCKVR. ANNA VAN AELST. Elke finalyk verkogt zullen werden door Nicolaas van Wouw, Vendumeester van 's Gravenhage, Maandag den 13 October 1738. en volgende dagen, op de Kamer van de Confrerie van Pittura op de Princegragt in 's Gravenhage, S. 3, Los-Nr. 3 [HHJ] • HOET 1752a, S. 560, Kat. Nr. 3 [HHJ] • Gerard HOET, Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelve prysen Zedert een langen reeks van Jaaren zoo in Holland als op andere Plaatzten in het openbaar verkogt. Benevens een Verzameling van Lysten van Verscheyden nog in wezen zynde cabinetten, Bd. 2, Den Haag 1752b, S. 404 [HHJ] • Gerard HOET, Pieter TERWESTEN, Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelve prysen, Zedert den 22. Augusti 1752. tot den 21. November 1768. Zo in Holland, als Brabant en andere Plaatzten in het openbaar Verkogt. Dienende tot een vervolg of Derde Deel op de Twee Deelen der uitgegeve Cataloguen door wylen de Heer Gerard Hoet; Zynde hier agter gevoegt: Catalogus van een gedeelte van 't vorstelyk kabinet schilderyen van zyne Doorl. Hoogheid, den Heere Prince van Orange en Nassau, Erfstadhouder, Capitain-Generaal en Admiraal der Vereenigde Nederlanden, &c. &c. &c., Den Haag 1770, S. 715 [Leonardo da Vinci] • Heinrich SANDER, Beschreibung seiner Reisen durch Frankreich, die Niederlande, Holland, Deutschland und Italien; in Beziehung auf Menschenkenntnis, Industrie, Litteratur und Naturkunde insonderheit, Bd. 1, Leipzig 1783, S. 505 [Leonardo da Vinci] • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 21, Kat. Nr. 220 [HHJ] • WOLTMANN 1874, S. 293 [HHJ, um 1525] • WOLTMANN 1876, S. 128, Kat. Nr. 161 [wahrscheinlich HHJ, um 1525] • MANTZ 1879, S. 191 [HHJ] • BEKNOPTE BESCHRIJVING VAN DE KUNSTVOORWERPEN TENTOONGESTELD IN HET KONINKLIJK KABINET VAN SCHILDERIEN TE 'S-GRAVENHAGE, Den Haag 1879, S. 53, Kat. Nr. 237 [HHJ] • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 471 [HHJ, um 1523–26] • JANITSCHKE 1890, S. 456 [HHJ, um 1525] • A. BREDIUS, Catalogue sommaire des tableaux et sculptures du Musée Royal de tableaux (Mauritshuis) à La Haye, Den Haag 1891, S. 23, Kat. Nr. 124 [Kopie nach HHJ] • MUSÉE ROYAL DE LA HAYE (MAURITSHUIS). CATALOGUE RAISONNÉ DES TABLEAUX ET DES SCULPTURES, Den Haag 1895, S. 160, Kat. Nr. 275 (124) [»attribué à« HHJ] • Claude PHILIPS, The picture gallery of Charles I, Portfolio monograph, London 1896, S. 62–64 [von HHJ stark beeinflusster niederländischer Künstler] • SCHMID 1897, S. 223 [Kopie nach einem um 1516 entstandenen Original von HHJ?] • ROBINSON 1900, S. 35 [HHJ] • DAVIES 1903, S. 222 [nicht von HHJ] • Karl VOLL, Die Meisterwerke der Königl. Gemälde-Galerie im Haag und der Stadt Haarlem (Hanfstängls Maler-Klassiker. Die Meisterwerke der bedeutendsten Galerien Europas, 5), London u. a. O. 1903, S. XIII, 36 [Kopie nach HHJ] • GANZ 1905, S. 130 [HHJ, um 1516] • GAUTHIEZ 1907, S. 16 [HHJ] • KURZGEFASSTER KATALOG DER GEMÄLDE- UND SKULPTURENSAMMLUNG DER KÖNIGLICHEN GEMÄLDE GALERIE (MAURITSHUIS) IM HAAG, Den Haag 1907, S. 38, Kat. Nr. 275 [Kopie nach HHJ oder Werk eines unbekanntes Künstlers] • BALDASS 1911, S. 102 [Kopie nach einem um 1520 entstandenen Original von HHJ] • CUST/COX 1911/12, S. 323, 258 [HHJ] • GANZ 1912, S. XXIII, 236f [HHJ, um 1520] • DE WYZEWA 1912, S. 466f [HHJ] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 106–108, Bd. 2, S. 355 [vermutlich HHJ, um 1520] • MUSÉE ROYAL DE LA HAYE (MAURITSHUIS). CATALOGUE RAISONNÉ DES TABLEAUX ET DES SCULPTURES, Den Haag 1914, S. 136, Kat. Nr. 275 [deutscher Zeitgenosse von HHJ] • KÖNIGLICHE GEMÄLDE GALERIE MAURITSHUIS. KURZGEFASSTER KATALOG DER GEMÄLDE- UND SKULPTURENSAMMLUNG, Den Haag 1920, S. 32, Kat. Nr. 275 [HHJ?] • HERVEY 1921, S. 482 [HHJ] • PFISTER 1921, Tafel 40 [HHJ] • GANZ 1923, S. 6 [HHJ, um 1521–22] • SCHMID 1924, S. 337 [Kopie nach einem um 1516 entstandenen Original von HHJ] • STEIN 1929, S. 34, 36 [HHJ?, um 1517] • KÖNIGLICHE GEMÄLDE GALERIE MAURITSHUIS. KURZGEFASSTER KATALOG DER GEMÄLDE- UND SKULPTURENSAMMLUNG, Den Haag 1929, S. 29, Kat. Nr. 275 [Kopie nach HHJ] • BALDASS 1931/32, S. 62 [Kopie nach einem um 1517 entstandenen Original von HHJ] • SCHMID 1941/42b, S. 249 [Kopie nach einem um 1517 entstandenen Original von HHJ] • Samuel COURTAULD, Three portraits of women; in: Apollo 36 (1942), S. 141 [HHJ] • GANZ 1943a, S. 27–29 [Kopie nach einem um 1520 entstandenen Original von HHJ] • KONINKLIJK KABINET VAN SCHILDERIEN MAURITSHUIS. BEKNOPTE CATALOGUS DER SCHILDE-

RIJEN EN BEELDHOUWERKEN, Den Haag 1946, S. 30, Kat. Nr. 275 [niederländische Kopie nach HHJ?] • BURCKHARDT 1947, S. 96 [HHJ, Original oder alte Kopie nach dem um 1526 zu datierenden Original] • SCHMID 1948, S. 42f, 46, 132 [Kopie nach einem um 1516 entstandenen Original von HHJ?] • VAN DER BOOM 1948, S. 43f [HHJ oder englischer Mitarbeiter] • GANZ 1950, S. 215, Kat. Nr. 38 [HHJ, 1523/24] • GROHN 1955, S. 14 [HHJ, 1516] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 209f, Kat. Nr. 179 [HHJ, um 1528] • KURZGEFASSTER KATALOG DER GEMÄLDE UND SKULPTURENSAMMLUNG. KÖNIGLICHE GEMÄLDE GALERIE MAURITSHUIS/ DEN HAAG, Den Haag 1960, S. 41, Kat. Nr. 275 [HHJ, um 1530] • BALDASS 1961, S. 92 [HHJ, um 1525] • GERHARDT 1962, S. 20–23 [HHJ] • KONINKLIJK KABINET VAN SCHILDERIJEN. BEKNOPTTE CATALOGUS VAN DE SCHILDERIJEN, BEELDHOUWERKEN EN MINIATUREN. MAURITSHUIS, Den Haag 1968, S. 65 [Antwerpener (?) Kopie um 1530 nach HHJ] • VON DER OSTEN/VEY 1969, S. 226 [HHJ, um 1524–26] • Ferdinand BOYER, Une conquête artistique de la convention: Les tableaux du Stathouder (1795); in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français (1970), S. 155, Kat. Nr. 83 • SALVINI/GROHN 1971, S. 88, Kat. Nr. 19 [HHJ, 1517?] • VON DER OSTEN 1973, S. 247 [HHJ, um 1525] • John FLETCHER, Tree ring dates for some panel paintings in England; in: Burlington Magazine 116 (1974), S. 252, Anm. 7 [HHJ] • Beatrijs BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag (2); in: Antiek 11 (1976), S. 173, Kat. Nr. 158 • S. W. A. DROSSAERS, Th. H. LUNSINGH SCHEURLEER, Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmee gelijk te stellen stukken 1567–1795, Bd. 3, Den Haag 1976, S. 233, Kat. Nr. 158 [Leonardo da Vinci (vor 1793)] • C. Willemijn FOCK, De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag; in: Antiek 11 (1976), S. 120 [Leonardo da Vinci (zu Ende des 18. Jahrhunderts)] • MAURITSHUIS. THE ROYAL CABINET OF PAINTINGS. ILLUSTRATED GENERAL CATALOGUE, Den Haag 1977, S. 113, Kat. Nr. 275 [vermutlich Kopie nach einem zwischen 1516 und 1528 entstandenen Original von HHJ] • Katharine BAETJER, A portrait by Holbein the Younger; in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts 57 (1979), S. 27 [HHJ] • STRONG 1979, S. 18, 20, Kat. Nr. 17 [HHJ, um 1517] • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 93 [HHJ, 1523/24] • ROWLANDS 1985, S. 24, 228, Kat. Nr. R. 4 [HHJ, um 1516] • MAURITSHUIS. ILLUSTRATED GENERAL CATALOGUE, Amsterdam/Den Haag 1993, S. 73, Kat. Nr. 275 [attributed to HHJ] • WILSON 1996, S. 75 [HHJ, 1523/24] • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 142, Kat. Nr. 33 [HHJ, um 1528]

#### DRESDEN, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. Nr. 1889

Hans Holbein d. J., *Bildnis des Thomas Godsalve und seines Sohnes John*

Siehe S. 291–295, Tafel 70

*Materieller Bestand:* Eichenholz (*Klein-Befund*), 35 x 36 cm.

Zwei Bretter, horizontal angeordnet; Malfläche entspricht Bildträger.

Tafelrückseite im Originalzustand, ohne Abfassung; in schwarzer Farbe »N. 290.«, in roter Farbe »1889«; in schwarzer Stempelfarbe »Gemälde-Gal[...]/Dresde [...]«; Reste eines Klebezettels der Restaurierungswerkstatt des Museum aus dem frühen 19. Jahrhundert, lesbar »... hergestellt [...] durch Pr[...]«.

*Gemälde-technologischer Befund:* Siehe S. 293.

*Provenienz:* Um 1600 in der Sammlung John, Lord Lumley? [jedoch nicht in den Lumley-Inventaren enthalten, vgl. Lionel CUST, Mary F. S. HERVEY, The Lumley inventories; in: Walpole Society 6 (1917/18), 15–50]; 1654 in dem in Amsterdam verfaßten Nachlaßinventar der Alethea, Countess of Arundel, Witwe von Thomas Howard, Earl of Arundel (1585–1646), erwähnt: »Holbein. 2. Ritratti in un quadro col nome di Thomas Godsalve« (CUST/COX 1911/12); aus der Arundel-Sammlung durch den aus Köln stammenden Pariser Sammler Everhard Jabach d. J. (†1695) erworben (im Nachlaßinventar von 1696 als »Portrait de Thomas de Norwich & celui d'un autre Anglois qui écrit, tous deux dans le même Tableau, peint en 1528. par le même Jean Holbein, un pied 1 pouce de haut sur autant de largeur«; vgl. DE GROUCHY 1894); vermutlich aus dem Jabach-Nachlaß von Pierre Crozat (1665–1740) erworben worden; im Juni 1751 auf der Auktion der Samm-

lung von Crozats Neffen, L. F. Crozat († 1750), Marquis du Châtel, in Paris als Los-Nr. 156 (»Portrait de Thomas de Norwich & celui d'un autre Anglois qui écrit, tous deux dans le même Tableau, peint en 1528. par le même Jean Holbein, un pied 1 pouce de haut sur autant de largeur«) und durch Leleu für 27 livres ersteigert (Verst. Kat. CATALOGUE DES TABLEAUX ET SCULPTURES, TANT EN BRONZE QU'EN MARBRE, DU CABINET DE FEU M. LE PRÉSIDENT DE TUGNY, & DE CELUI DE M. CROZAT 1751; GROSSMANN 1951c) und an die Dresdener Kunstsammlung weiterverkauft (zusammen mit drei weiteren Bildern für 220 Livres 1 Sou; vgl. DRESDEN 1937, das in Dresden traditionell angegebene Ankaufsdatum, 1749, scheint auf einer Verwechslung zu beruhen), doch erst seit 1806 in der Galerie ausgestellt (DRESDEN 1860).

*Literatur:* CATALOG DER KÖNIGLICHEN GEMÄLDE-GALERIE ZU DRESDEN, Dresden o. J., S. 62, Kat. Nr. 528 • VERZEICHNISS DER KÖNIGLICHEN GEMÄLDE-GALERIE ZU DRESDEN, Dresden o. J. [spätestens September 1842], S. 14, Kat. Nr. 81 • Verst. Kat. CATALOGUE DES TABLEAUX ET SCULPTURES, TANT EN BRONZE QU'EN MARBRE, DU CABINET DE FEU M. LE PRÉSIDENT DE TUGNY, & DE CELUI DE M. CROZAT. Dont la Vente se fera vers le milieu du mois de Juin 1751. en l'Hôtel où est décédé M. le Président de Tugny, Place de Louis le Grand. A Paris, Chez Louis-François Delatour, rue Saint Jacques, à Saint Thomas d'Aquin. M. DCC. LI., S. 41, Los-Nr. 156 • NEUES SACH- UND ORTSVERZEICHNISS DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN GEMÄLDE-GALERIE ZU DRESDEN, Dresden 1817, S. 119, Kat. Nr. 580 • CATALOGUE DES TABLEAUX DE LA GALERIE ROYALE DE DRESDE, Dresden 1826, S. 83, Kat. Nr. 545 • Friedrich MATTHÄI, Verzeichniss der Königlich Sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden. Erste Hauptabtheilung. Die Gemälde der äusseren Galerie, Dresden 1835, S. 19, Kat. Nr. 81 • VERZEICHNISS DER KÖNIGLICHEN GEMÄLDE-GALERIE ZU DRESDEN, Dresden 1843, S. 66, Kat. Nr. 528 • Friedrich MATTHÄI, Verzeichniss der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden 1844, S. 66, Kat. Nr. 528 • CATALOG DER KÖNIGLICHEN GEMÄLDE-GALERIE ZU DRESDEN, Dresden 1846, S. 62, Kat. Nr. 528 • Julius HÜBNER, Verzeichniss der Königlich Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer Einleitung und Notizen über die Erwerbung der einzelnen Bilder, Dresden 1856, S. 309, Kat. Nr. 1700 • Wilhelm SCHÄFER, Die Königlich Gemälde-Galerie zu Dresden zur Erleichterung eingehender Studien in der Geschichte der Malerei und deren Kunstkritik allen Jüngern und Freunden der Kunst nach der Ordnung der Räume beschreibend und erläuternd vorgeführt und mit einem resumierenden Verzeichnisse der Maler begleitet, Bd. 3, Dresden 1860, S. 894, Kat. Nr. 1700 • Julius HÜBNER, Verzeichniss der Königlich Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angabe der Bezeichnung der einzelnen Bilder, Dresden <sup>2</sup>1862, S. 387, Kat. Nr. 1813 • PARTHEY 1863, S. 600, Nr. 38 • Wilhelm SCHÄFER, Führer in der Königlich Gemälde-Galerie zu Dresden. Erläuterungen und Andeutungen zum Verständnisse sowie zur Würdigung sämtlicher Gemälde der Galerie. Nach der Anordnung der Räume nebst Register der laufenden Nummern, Dresden 1864, S. 179, Kat. Nr. 1813 • Julius HÜBNER, Verzeichniss der Königlich Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angabe der Bezeichnung der einzelnen Bilder, Dresden <sup>3</sup>1867, S. 337, Kat. Nr. 1813 • WORNUM 1867, S. 221f • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 227 • WOLTMANN 1868, S. 184, 454 • MÜNTZ 1869, S. 428 • Julius HÜBNER, Verzeichniss der Königlich Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angaben der Bezeichnung der einzelnen Bilder, Dresden <sup>4</sup>1872, S. 347f, Kat. Nr. 1813 • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 18, Kat. Nr. 203 • John Gough NICHOLS, Remarks on some pictures of Quintin Matsys and Holbein, in the collection of the Earl of Radnor, at Longford Castle; in: Archaeologia 44 (1873), S. 449 • VON ZAHN 1873, S. 203 • WOLTMANN 1874, S. 344f • WOLTMANN 1876, S. 123f, Kat. Nr. 144 • Julius HÜBNER, Verzeichniss der Königlich Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angabe der Bezeichnung der einzelnen Bilder, Dresden <sup>4</sup>1876, S. 383, Kat. Nr. 1813 (21a.) • WESSELY 1877, S. 68 • MANTZ 1879, S. 115, 187 • His 1880a, S. 720 • Julius HÜBNER, Verzeichniss der Königlich Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angaben der Bezeichnung der einzelnen Bilder, Dresden <sup>5</sup>1880, S. 412, Kat. Nr. 1889 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 474 • Julius HÜBNER, Verzeichniss der Königli-

chen Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung, Angabe der Bezeichnung der einzelnen Bilder und einem Preisverzeichniss der verkäuflichen Kupferstiche nach Gemälden der Galerie. Neudruck der fünften wesentlich vermehrten Auflage nebst einem Nachtrag von K. Woermann, Dresden 1884, S. 386, Kat. Nr. 1889 • Karl WOERMANN, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Grosse Ausgabe, Dresden 1887, S. 597f, Kat. Nr. 1889 • JANITSCHKE 1890, S. 460 • Karl WOERMANN, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Grosse Ausgabe, Dresden <sup>2</sup>1892, S. 605f, Kat. Nr. 1889 • Vicomte DE GROUCHY, Everhard Jabach. Collectionneur parisien (1695); in: Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France 21 (1894), S. 265 • Karl WOERMANN, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Grosse Ausgabe, Dresden <sup>3</sup>1896, S. 613, Kat. Nr. 1889 • SCHMID 1897, S. 227 • ROBINSON 1900, S. 35 • CHAMBERLAIN 1902, S. 11, 39, 64 • Karl WOERMANN, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, Dresden <sup>5</sup>1902, S. 197, Kat. Nr. 1889 • DAVIES 1903, S. 132, 213, 221 • FORTESCUE 1904, S. 191 • BENOIT 1905, S. 43 • HUEFFER 1905, S. 69 • Karl WOERMANN, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Grosse Ausgabe, Dresden <sup>6</sup>1905, S. 607, Kat. Nr. 1889 • GAUTHIEZ 1907, S. 104 • SIMON 1907, S. 334, 337f • DIE MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 38 • HIS 1908b, S. 78 • WAETZOLDT 1908, S. 275f • Karl WOERMANN, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Grosse Ausgabe, Dresden <sup>7</sup>1908, S. 611f, Kat. Nr. 1889 • FRÖLICHER 1909, S. 19f, 33 • Ernst HEIDRICH, Die altdeutsche Malerei, Jena 1909, S. 275 • AK EXHIBITION ILLUSTRATIVE OF EARLY ENGLISH PORTRAITURE, London, Burlington Fine Arts Club, 1909, S. 40 • Freeman O'DONOGHUE, Catalogue of engraved British portraits preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum, Bd. 2, London 1910, S. 344 • CUST/COX 1911/12, S. 283 • MEISSNER 1911, S. 28 • GANZ 1912, S. 238 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 299, 317, 325–327, 337, Bd. 2, S. 65, 255, 354 • FOUGERAT 1914, S. 57f • Paul GANZ, A new portrait of Sir John Godsalue by Hans Holbein the Younger; in: Burlington Magazine 26 (1914/15), S. 47 • KNACKFUSS 1914, S. 112 • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 37 • KATALOG DER STAATLICHEN GEMÄLDEGALERIE ZU DRESDEN, Dresden <sup>10</sup>1920, S. 197, Kat. Nr. 1889 • Hans POSSE, Die Gemäldegalerie zu Dresden, I. Teil. Alte Meister, Berlin 1920, S. 11 • GANZ 1921a, S. 227f • HERVEY 1921, S. 482 • PFISTER 1921, Tafel 43 • CHRISTOFFEL 1924, S. 92 • SCHMID 1924, S. 344 • STEIN 1929, S. 160–162 • COGNAT 1931, S. 15 • KOEGLER 1933, S. 54, 67 • Hans POSSE, Die Gemäldegalerie zu Dresden, Dresden 1937, S. 32, 199f • WAETZOLDT 1938, S. 204f • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 102 • VON LORCK 1940, unpaginiert • LEROY 1943, S. 140 • PARKER/FOISTER 1945/83, S. 42 • SCHMID 1948, S. 83, 282, 300 • VAN DER BOOM 1948, S. 70 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 102 • GANZ 1950, S. X, 217, Kat. Nr. 49 • Fritz GROSSMANN, Holbein, Torrigiano and some portraits of Dean Colet. A study of Holbein's work in relation to sculpture; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 (1950), S. 228 • GROSSMANN 1951c, S. 21 • LIEB 1952, S. 182f • GROHN 1955, S. 26 • AK GEMÄLDE DER DRESDNER GALERIE. ÜBERGEBEN VON DER REGIERUNG DER UdSSR AN DIE DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK, Berlin, National-Galerie, 1955/56, S. 77 • STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE DRESDEN. ALTE MEISTER, Dresden <sup>5</sup>1960, S. 51 • Henner MENZ, Die Dresdener Gemäldegalerie, München/Zürich 1962, S. 156 • PIPER 1963, S. 744 • Michael W. ALPATOW, Die Dresdener Galerie Alte Meister, Dresden 1966, S. 26 • BENESCH 1966, S. 166 • CUTTLER 1968, S. 411 • Ellis WATERHOUSE, Painting in Britain 1530 to 1790, Harmondsworth 1969, S. 6 • SALVINI/GROHN 1971, S. 97, Kat. Nr. 58 • COBERNUSS 1972, S. 30 • HÜTT 1973, S. 482 • VON DER OSTEN 1973, S. 247 • Manfred BACHMANN u. a., Dresdener Gemäldegalerie Alte und Neue Meister, Leipzig 1978, unpaginiert, Kat. Nr. 122 • STRONG 1979, S. 46, Kat. Nr. 63 • GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER DRESDEN. KATALOG DER AUSGESTELLTEN WERKE, Dresden <sup>1</sup>1979, S. 209 • HÜTT 1980, S. 8 • Harald MARX, Ein Rundgang durch die Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 1980, S. 212 • FOISTER 1981, S. 85, 361f, 369, 384, 441f, Kat. Nr. 24 • FLETCHER 1982, S. 40, 43f • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 91–93 • AK KUNST DER REFORMATIONZEIT, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Ausstellung im Alten Museum, 1983, S. 236, Kat. Nr. D 5 • ROWLANDS 1985, S. 72f, 135, Kat. Nr. 31 • AK HOLBEIN. ZEICHNUNGEN VOM HOF HEINRICHS VIII. 1988, S. 112 • ROSKILL/HARBISON 1987, S. 13 • FOISTER

1996a, S. 52, Anm. 3 • GRONERT 1996, S. 102f • WILSON 1996, S. 146 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 172–177 • BUCK 1997, S. 169 • David HOWARTH, Images of rule. Art and politics in the English Renaissance, 1485–1649, Houndmills/London 1997, S. 219 • GRONERT 1998, S. 240 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 138, Kat. Nr. 31 • BUCK 1999, S. 67 • AK HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1497/98–1543. PORTRÄTIST DER RENAISSANCE 2003, S. 72, Kat. Nr. 8

FRANKFURT A. M., Städelsches Kunstinstitut  
(Leihgabe der Hessischen Hausstiftung)

Hans Holbein d. J., »Darmstädter Madonna«

Siehe S. 256–274, Tafel 61–65

*Materieller Bestand:* Vermutlich Nadelholz, 146,5 x 102,0 cm.

Die Tafelrückseite ist heute schwarz eingelassen und partiell mit Pappabklebungen versehen, ferner gibt es einzelne Klebezettel, die auf Prinz Wilhelm von Preussen bzw. die nachfolgenden Besitzer aus der großherzoglichen Familie Hessen-Darmstadt verweisen; nicht mehr vorhanden ein Klebezettel mit dem handschriftlichen Vermerk wohl aus dem frühen 19. Jahrhundert »No. 82, Holy Family Portraits, A. D.« (wohl auf den Besitzer, Alexis Delahante, aufzulösen; vgl. Bättschmann 1996), den WORNUM 1867, S. 165, beschrieben hatte.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 263–267.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Firnisabnahme und Entfernung ausgehnter Übermalungen wohl des frühen 19. Jahrhunderts 1887 durch den Münchener Restaurator Alois Hauser (W. SCHMIDT 1888, 355; VON LÜTZOW 1888, Vlf). *Provenienz:* Um 1525/26 im Auftrag des Jacob Meyer zum Hasen, Basel, entstanden; dessen Tochter Anna Meyer, verheiratete Irmy; deren Tochter Rosina Irmi (1537–1609), in zweiter Ehe verheiratete Faesch; deren Ehemann Remigius Faesch I. (1541–1610), Bürgermeister von Basel, verkaufte das Gemälde um das Jahr 1606 für 100 Sonnenkronen (»coronatus aureus«) an Lucas Iselin, angeblich im Auftrag des französischen Gesandten (vgl. FESCH 1628ff, pag. 35v, Kat. Nr. VI); von dessen Witwe Anna d'Annone vermutlich 1633 für 1000 Reichstaler (»imperiales«) an den Amsterdamer Kupferstecher und Kunsthändler Michel LeBlon (1590–1656) verkauft (vgl. FESCH 1628ff, pag. 35v, Kat. Nr. VI); spätestens 1638 von LeBlon an den Amsterdamer Buchhalter/Bankier Jacob Loskaert/Jasper Losjaert/Johann Lössert verkauft (vgl. VON SANDRART 1675, S. 252); im Jahre 1679 im Besitz des Sammlers Jacob Woutiers, Amsterdam (vgl. BREDIUS 1913, S. 205); Margaretha Woutiers (Wuytiers), Ehefrau von Jacob Cromhout; bis 1709 im Besitz des Sammlers Jacob Cromhout, der einen Barockrahmen mit seinem Wappen anfertigen ließ (dieser verbrannte 1944 in Darmstadt); am 7./8. Mai 1709 als Nr. 24 bzw. 30 in der Amsterdamer Auktion der Gemäldesammlungen Jacob Cromhout und Jasper Loskart für 2000 Gulden versteigert (vgl. Verst. Kat. CATALOGUS VAN UITMUNDENDE, KONSTIGE EN PLAISANTE SCHILDERYEN . . . , Amsterdam, 7.–8. Mai 1709, o. S., Los-Nr. 24; HOET 1752a, S. 133, Nr. 24); vor 1810 im Besitz von Joseph de Lorraine (1759–1812), Prinz von Vaudémont (vgl. die Angaben in Verst. Kat. A CATALOGUE OF A GENUINE AND TRULY VALUABLE COLLECTION OF PICTURES 1810, S. 7, Los-Nr. 85); vor 1810 von dem französischen Kunsthändler Alexis Delahante vermutlich in Holland erworben; als Einlieferung Delahantes 1810 bei H. Phillips in London für 215 Pfund, 5 Shilling, versteigert (Verst. Kat. A CATALOGUE OF A GENUINE AND TRULY VALUABLE COLLECTION OF PICTURES 1810, S. 7, Los-Nr. 85); 1819 bei dem Kunsthändler Croese in Amsterdam (vgl. MURRAY 1819, S. 176); 1822 von Prinz Wilhelm von Preußen von Delahante auf Vermittlung von dessen Schwager, dem königlich-preussischen Generalmusikdirektor Spontini, für 2500 (oder 2800?) Taler als Geschenk für seine Frau, Prinzessin Marianne von Hessen-Homburg, erworben; nach 1836 als Geschenk an die gemeinsame Tochter, Elisabeth von Preußen, aus Anlaß ihrer Hochzeit mit Prinz Karl von Hessen und bei Rhein; seither im Eigentum der Prinzen von Hessen und bei Rhein (bis 1997) bzw. der Landgrafen von Hessen (Hessische Hausstiftung); seit 1852 im Darmstädter Schloß ausgestellt; Auslagerung im Zweiten Weltkrieg nach Schloß Fischbach in Schlesien (vgl. Günther GRUNDMANN, Die Schicksale der Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zu Basel von Hans Holbein dem

Jüngerer; in: Die Ernte 31 [1950], 49–61); 1947–58 als Leihgabe im Kunstmuseum, Basel; 1958–65 als Leihgabe im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt; 1965–2003 als Leihgabe im Schloßmuseum, Darmstadt; seit 2003 als Leihgabe im Städel, Frankfurt a. M.

*Kopien:* Bartholomäus Sarburgh, »Dresdener Madonna«, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen; Teilkopien der Köpfe der Anna Meyer und des älteren Knaben, die Johannes Ludi im Auftrag von Ludwig Iselin in den 1630er Jahren anfertigte, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

*Literatur:* [Aller Wahrscheinlichkeit nach auf die »Darmstädter Madonna« zu beziehen: FESCH 1628ff, pag. 35v, Kat. Nr. VI • VON SANDRART 1675, S. 252 • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 25 • Verst. Kat. CATALOGUS VAN UITMUNDENDE, KONSTIGE EN PLAISANTE SCHILDERYEN, VAN GROOTE EN VOORNAME MEESTERS, DAARONDER VEEL KAPITAAL STUKKEN, MET GROOTE KEURIGHEIT, MOEITEN EN KOSTEN IN LANGE JAREN BY EEN VERGADERT EN NAGELATEN DOOR DE ED. HEER JACOB CROMHOUT, ZALIGR EN NOG EENIGE KONSTIGE STUKKEN GEKOMEN UYT HET CABINET VAN ZALIGR JASPER LOSKART. Welke opentlyk zullen verkogt werden ten sterfhuyze van de voortz. Heer, op de Heerngraft by de Huydestraat, op dingsdag, den 7 en 8 Mey 1709. 's morgens ten negen en 's namiddags ten twee uren precys. Zullende der konst daags voor de Verkoopinge van de liefhebbers kunnen gezien werden. Die nader onderrichtinge begeert, adresseere zich aan Jan Pietersz. Zomer, Maakklaar, Amsterdam 1709, o. S., Los-Nr. 24 • HOET 1752a, S. 133, Nr. 24 • FUSSLI 1769, S. 28 • JOHN MURRAY, Tour in Holland in the year MDCCCXIX, London 1819, S. 176 • Verst. Kat. A CATALOGUE OF A GENUINE AND TRULY VALUABLE COLLECTION OF PICTURES, OF THE ITALIAN, FRENCH, FLEMISH, AND DUTCH SCHOOLS, RECENTLY CONSIGNED FROM HOLLAND... The whole of which will be submitted by auction, by Mr. H. Phillips, at his great rooms, No. 73, New Bond Street [London], on Saturday, the 3<sup>rd</sup> of March, 1810, S. 7, Los-Nr. 85 • A. BREDIUS, Schilderijen in oude inventarissen; in: Oud Holland 31 [1931], S. 205] Artur SEEMANN, Hans Holbein der Jüngere. Acht farbige Wiedergaben seiner Werke, Leipzig o. J., unpaginiert • HOLBEIN'S MADONNA IN DARMSTADT. 6 Original-Aufnahmen, Bruckmann-Verlag, München/Berlin o. J. (vor 1887) • HIRT 1830, S. 16, Anm. \* • NAGLER 1838, S. 244 • JAMESON 1842, Bd. 1, S. 173, Anm. + • MOSEN 1844/63, S. 36–40 • KUGLER 1845, S. 29f • KUGLER 1847, S. 282 • FÖRSTER 1853, S. 235, Anm. \* • SPRINGER 1855, S. 293f • Julius HÜBNER, Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden. Mit einer Einleitung und Notizen über die Erwerbung der einzelnen Bilder, Dresden 1856, S. 16, Anm. \* • T. W. JEX BLAKE, A long vacation in continental picture galleries, London 1858, S. 52 • WAA-GEN 1858, S. 43–47 • KUGLER 1859, S. 721 • SCHÄFER 1860, Bd. 1, S. 54, Anm. \*, Bd. 3, S. 787–795 • FÖRSTER 1861, S. 14 • Theodor GÄDERTZ, Hans Holbein und seine Madonna des Bürgermeisters Meyer, Lübeck 1862 • HÜBNER 1862, S. 19, Anm. \* • Joachim SIGHART, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1862, S. 597 • WAA-GEN 1862, S. 264–266 • GÖRLING 1863, S. 85 • PARTHEY 1863, S. 599, Nr. 6 • Wilhelm SCHÄFER, Führer in der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden. Erläuterungen und Andeutungen zum Verständnisse sowie zur Würdigung sämmtlicher Gemälde der Gallerie. Nach der Anordnung der Räume nebst Register der laufenden Nummern, Dresden 1864, S. 157 • Ralph Nicholson WORNUM, The epochs of painting. A biographical and critical essay on painting and painters of all time and many places, London 1864, S. 493 mit Anm. 2 • WOLTMANN 1865, unpaginiertes Vorwort, S. 27f • WOLTMANN 1865a, S. 201–204, 294f • VON ZAHN 1865, S. 42–56 • FECHNER 1866a, S. 1–30 • FECHNER 1866b, S. 58–72 • FECHNER 1866c, S. 193–266 • SCHA-SLER 1866, S. 181f, 190f, 206f, 213–215, 223f, 229–231, 238–240 • WOLTMANN 1866, S. 317–338 • KUGLER 1867, S. 547 • WORNUM 1867, S. 25, 41, 44, 164–175, 299 • FECHNER 1868a, S. 149–187 • FECHNER 1868b, S. 138–162 • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 227–237 • WOLTMANN 1868, S. 199f, 452f, 453 • CROWE 1869, S. 19–22 • Karl FÖRSTER, München, im August (Die Ausstellung älterer Bilder); in: Dioskuren 14 (1869), S. 272 • KINKEL 1869, S. 171–173 • Bruno MEYER, Leben und Werke Hans Holbeins des Jüngeren; in: Ergänzungsblätter zur Kenntnis der Gegenwart 5 (1869/70), I, S. 14–24, II, S. 94–105 • MÜNTZ 1869, S. 367, 383–386 • AK AUSSTELLUNG VON GEMÄLDEN ÄLTERER MEISTER 1869, S. 18–21, Kat. Nr. 56 • FECHNER 1870a, S. 33–37 • FECHNER 1870b, S. 41–58 • HIS 1870, S. 157f • Rudolf LEH-

MANN, Les Madones de Darmstadt et de Dresde; in: Gazette des Beaux-Arts, 2. pér., 4 (1870/71), S. 516–519 • G., Der Streit um die Madonna Holbeins; in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus (1871), S. 177–182 • CROWE 1871, S. 419–423 • Alfred DOVE, Noch einmal der Holbeinzwist. 1. Der Schönheitsverlust der Dresdener Madonna; in: Im Neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst 1, Nr. 2 (1871), S. 496–511 • V. 1871, S. 540–543 • ENGERTH 1871 • FECHNER 1871 • GRIMM 1871/75, S. 331–351 • HIS 1871b, S. 1111, 1117 • JANSEN 1871 • Carl LAMPE, Holbeins Madonna in Darmstadt und Dresden, Leipzig 1871 • VON LÜTZOW 1871a • VON LÜTZOW 1871b, S. 349, 352–355 • MAGNUS 1871 • Bruno MEYER, Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna. Bücherschau; in: Deutsche Warte 1, Heft 10 (Oktober 1871) • PATTISON 1871, S. 492f • SCHNAASE 1871, S. 737–745 • WORNUM 1871, S. 20–38 • N. 1871, S. 317–319 • AK KATALOG DER HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 16, Kat. Nr. 193 • August Wilhelm AMBROS, Von der Holbein-Ausstellung in Dresden. 1871; in: ders., Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst, Leipzig 1872, S. 247–251, 255–274 • BAYERSDORFER 1872/1902, S. 129–168 • FECHNER 1872 • FELSING 1872 • GAEDERTZ 1872 • HÜBNER 1872, S. 16, Anm. \*\* • VON LÜTZOW 1872, S. 55–64 • ZUR HOLBEINFRAGE 1872, S. 28 • VON ZAHN 1873, S. 147–170, 215–220, 268 • WOLTMANN 1874, S. 293–314 • WOLTMANN 1876, S. 123, Kat. Nr. 143 • Julius LESSING, Altorientalische Teppichmuster nach Bildern und Originalen des XV.-XVI. Jahrhunderts, Berlin 1877, S. 6, 16 • WESSELY 1877, S. 56–59 • MANTZ 1879, S. 50–56, 192 • MÜNTZ 1879, S. 98 • HIS 1880a, S. 718 • HÜBNER 1880, S. 18, Anm. \*\* • S. VÖGELIN, Rezension von Paul Mantz, Hans Holbein, Paris 1879; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 3 (1880), S. 345 • Wilhelm LÜBKE, Geschichte der Renaissance in Deutschland (Jacob Burckhardt, Wilhelm Lübke, Geschichte der neueren Baukunst, 2), Stuttgart 1882, S. 62 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 468–470 • OTTE 1884, S. 695 • Karl WOERMANN, Die Nachbildung der Holbeinschen Madonna in Dresden (1884); in: ders., Von Apelles zu Böcklin und weiter. Gesammelte kunstgeschichtliche Aufsätze, Vorträge und Besprechungen, Bd. 1, Eßlingen a. N. 1912, S. 252–258 • ROUSSEAU 1885, S. 40 • BURCKHARDT 1886, S. 40f • HIS 1886, S. XII • Georg HIRTH, Ein künstlerisches Ereignis (1887); in: ders., Wege zur Kunst. Geschichte – Technik – Physiologie – Monacensia, München 1902, S. 115–121 • Richard MÜTHER, Die Wiedergeburt der Holbeinschen Madonna; in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe 22 (1886/87), S. 721–723 • Ludwig HOFMANN-ZEITZ, Das wiedererstandene Darmstädter Madonnenbild; in: Zeitschrift für bildende Kunst 23 (1888), S. 302–307 • VON LÜTZOW 1888, S. i–viii • SCHMIDT 1888, S. 354f • WALPOLE/WORNUM 1888, S. 76, 93 • T. DE WYZEWA, Le mouvement des arts en Allemagne; in: Gazette des Beaux-Arts, 3. pér., 1 (1889), S. 171f • Georg GREVE, Die nackte Figur im Vordergrund von Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer; in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F., 1 (1889/90), S. 382–384 • JANITSCHKE 1890, S. 453f • HIS 1891, S. 65 • Jules HELBIG, La Vierge de Hans Holbein, conservée au palais grand-ducal de Darmstadt; in: Revue de l'art chrétien, 4. ser., 3 (1892), S. 26–28 • SCHMID 1896a, S. 21–23 • SCHMID 1896b, S. 7f • SCHMID 1897, S. 227 • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 13, Kat. Nr. 74 • BEHMER 1899/1900, S. 165f • ROBINSON 1900, S. 21, 30f, 35 • SCHMID 1900, S. 49–68 • CHAMBERLAIN 1902, S. 8, 32, 39, 42, 44, 47, 64 • DAVIES 1903, S. 86–96, 213, 221 • FORTESCUE 1904, S. 107–113, 191 • HOLMES 1904, S. 187 • Paul GANZ (Hg.), Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.-XVIII. Jahrhunderts, Bd. 3, Basel o. J. [1904/08], unpaginiert, Nr. 56 • BENOIT 1905, S. 42f, 49f • GANZ 1905, S. 135 • HUEFFER 1905, S. 62–64 • EIN KUNSTHISTORISCHER FASCHINGSSCHWANK; in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F., 17 (1905/06), S. 272 • Robert BRUCK, Rezension von Ludwig KAINZBAUER, Hans Holbein »der Verbesserte«. Eine neue Untersuchung der beiden Madonnen des Bürgermeisters Meyer in Basel, München 1906; in: Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur 2 (Juni 1906), S. 105f • Ludwig KAINZBAUER, Holbein der »Verbesserte«. Eine neue Untersuchung der beiden Madonnen des Bürgermeisters Meyer in Basel, München 1906 • GAUTHIEZ 1907, S. 93–95 • Karl VOLL, Vergleichende Gemäldestudien, München/Leipzig 1907, S. 21–28 • Julia de Wolf ADDISON, The art of the Dresden Gallery. Notes and observations upon the Old and Modern Masters and Paintings

in the Royal Collection, Boston 1907, S. 216–221 • MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 64 • HIS 1908b, S. 76f • FRÖLICHER 1909, S. 32 • HEIDRICH 1909, S. 275 • MAJOR 1910, S. 318–324 • MEISSNER 1911, S. 26–28 • DAMRICH 1912, S. 19 • GANZ 1912, S. XXII, XXVIII–XXX, 235, 237 • DE WYZEWA 1912, S. 468 • WACKERNAGEL 1912/13, S. 218, 221–223 • BOETSCH 1913, S. 64f • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 149, 232–245, Bd. 2, S. 328, 330, 354 • FOUGERAT 1914, S. 45–47 • KNACKFUSS 1914, S. 104–108 • Max J. FRIEDLÄNDER, Hans Holbein; in: Die neue Rundschau 26 (1915), S. 982 • Karl Robert LANGEWIESCHE, Maria im Rosenhag, Madonnen-Bilder alter deutscher und niederländisch-flämischer Meister, Königstein i. Ts./Leipzig o. J. [1915], Tafel 53 • Oscar OLLENDORFF, Altes und Neues über Holbeins Darmstädter Madonnenbild; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 37 (1915), S. 292–301 • GLASER 1916, S. 300f • HOLBEIN-MAPPE 1919, unpaginiert • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 21 • GANZ 1921a, S. 199 • PFISTER 1921, S. 24f • André SUARÈS, Holbein; in: Kunstblatt 5 (1921), S. 280f • SUIDA 1921, S. 17 • BERNHART 1922, S. 38, 45f • CHRISTOFFEL 1924, S. 64–68 • GLASER 1924a, S. 460–462 • GLASER 1924c, S. 14 • RÜMANN 1924, S. 10 • SCHMID 1924, S. 340f • Graf Kuno VON HARDENBERG, Hans Holbein d. J. Die Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen 1525–1925, Darmstadt o. J. [1925] • DEHIO 1926, S. 124, 126f • SCHMID 1927, unpaginiert • STEIN 1929, S. 88–97 • COHN 1930, S. 92, 98 • SCHMID 1930a, S. 23f • COGNAT 1931, S. 12f • KOEGLER 1933, S. 60–64 • BRUCE 1936, S. 90f • GANZ 1937, S. 5f • Georg SCHMIDT, Konrad Witz und Hans Holbein; in: Typographische Monatsblätter 4 (1937), S. 105–108 • DEUTSCH 1938, S. 16 • REINHARDT 1938, S. 11, 14, 20 • WAETZOLDT 1938, S. 50, 55, 80, 93–99 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 33, 39–41 • Rudolf RIGGENBACH, Die Besitzungen der Walliser in Basel; in: Blätter aus der Walliser-Geschichte 9 (1940), S. 477 • G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. XXXIVf, Kat. Nr. 77 • VON LORCK 1940, unpaginiert • Wilhelm WAETZOLDT, Deutsche Kunstwerke beschrieben von deutschen Dichtern, Leipzig 1940, S. 61–69, 142f • Max J. FRIEDLÄNDER, Artistic quality: Original and copy; in: Burlington Magazine 78 (1941), S. 144 • THÖNE 1942, S. 18, 29, 30 • GANZ 1943a, S. 30 • LEROY 1943, S. 88f • SCHMID 1945, S. 26, Abb. 37f • BENESCH 1947, S. 64f • BURCKHARDT 1947, S. 96–100 • Carl BURCKHARDT-SARASIN, Von der Darmstädter Madonna; in: Basler Nachrichten, Nr. 429, 10. Oktober 1947, 2. Beilage • Ervin YBL, Die Darmstädter Madonna; in: Sonntagsblatt der Basler Nachrichten, 41, Nr. 39, 28. September 1947, S. 153f • Be., Zur Ausstellung der Darmstädter Madonna im Basler Kunstmuseum. Jacob Burckhardt über den Holbeinstreit; in: Basler Nachrichten, 103, Nr. 358, Beilage, 26. August 1947 • SCHMID 1948, S. 81, 124, 143, 148, 187f, 196–207, 300 • VAN DER BOOM 1948, S. 34 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 33 • HUGELSHOFER 1948/49, S. 62 • KAUN 1949, S. 75 • GANZ 1950, S. XIX, 207f, Kat. Nr. 23 • Günther GRUNDMANN, Die Schicksale der Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zu Basel von Hans Holbein dem Jüngeren; in: Die Ernte 31 (1950), S. 49–61 • GROSSMANN 1951a, S. 44 • GROSSMANN 1951b, S. 111f • NETTER 1951, S. 109–125 • PINDER 1951, S. 48–51, 76, 87 • LIEB 1952, S. 182 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 358f • ÜBERWASSER 1953, unpaginiert • SCHILLING 1954, S. 7 • REINHARDT 1954/55b, S. 244–254 • GROHN 1955, S. 8, 21f • GANTNER/REINLE 1956, S. 67f • WAETZOLDT 1958, S. 10, 14f, 79 • Fridtjof ZSCHOKKE, Die Zeichnungen Hans Holbeins d. J. nach den Bildnisstatuen des Herzogs und der Herzogin von Berry in Bourges; in: ZAK 18 (1858), S. 181 • Douglas HALL, Hans Holbein, London 1959, S. 9 • REINHART 1960b, S. 32 • ÜBERWASSER 1960, unpaginiert • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 206–208, Kat. Nr. 177 • BALDASS 1961, S. 93f • GERHARDT 1962, S. 18–24 • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1962; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresbericht 1962, S. 7 • BERICHT ÜBER DAS JAHR 1963; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresbericht 1963, S. 8 • GROHN 1964, unpaginiert • KLOTZ 1964/66, S. 119 • BENESCH 1966, S. 161 • POPE-HENNESSY 1966, S. 271f, 326, Anm. 12 • Udo KULTERMANN, Original oder Kopie? Der Holbeinstreit – an einer Wende der Kunstgeschichte; in: Artis 18, Nr. 3 (1966), S. 23–27 • Lottlisa BEHLING, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Köln-Graz 1967, S. 141 • HUGELSHOFER 1969, S. 134 • SEELE 1969, S. 13f • SALVINI/GROHN 1971, S. 95f, Kat. Nr. 46 • ÜBER DAS KUNSTVERSTÄNDNIS DEUTSCHER POLITISCHER PROMINENZ; in: Artis 23, Nr. 9 (1971), S. 40f • COBERNUSS 1972, S. 7f • GRUNDMANN 1972 • HÜTT 1973, S. 478 • VON DER OSTEN 1973, S. 248 • DEUHLER/RÖTHLISBERGER/LÜTHY 1975, S. 71 •

REINHARDT 1976, S. 465 • REINHARDT 1977, S. 242, 246 • ZEISE 1976, S. 9, 11 • KAISER 1978, Bd. 1, S. 26, Bd. 2, S. 536f • MARKOW 1978, S. 44, Anm. 23 • HOLMAN 1979, S. 149, Anm. 57 • REINHARDT 1979b, S. 80 • STRONG 1979, S. 42, Kat. Nr. 55 • HÜTT 1980, S. 5f • KLEMM 1980, S. 44 • OST 1980, S. 141, Anm. 33 • Wolfgang BEYRODT, Kunstwissenschaft. Entwicklungslinien der Kunstgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert bis zum Kunstwissenschaftlichen Kongreß von 1873; in: Werner Busch, Wolfgang Beyroth (Hg.), Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, 1), Stuttgart 1982, S. 346f • REINHARDT 1982, S. 261, 263 • Wolfgang BRAUNFELS u. a., Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, Bd. 4: Grenzstaaten im Westen und Süden. Deutsche und romanische Kultur, München 1983, S. 170 • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 93 • MEYER ZUR CAPELLEN 1984, S. 22f, 29 • SALVINI 1984, S. 92f • ROWLANDS 1985, S. 64–66, 131f, Kat. Nr. 23 • SNYDER 1985, S. 390 • IMDAHL 1986a, S. 89–109 • IMDAHL 1986b, S. 36–38 • LANDOLT 1986, S. 19 • ROSKILL/HARBISON 1987, S. 19f, 22f • Sigrid METKEN, Hochzeitskranz und Totenkrone. Der Rosmarin im Volksbrauch; in: Volkskunst. Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur 11 (1988), S. 10 • Horst SCHOLZ, Das Bildarchiv Foto Marburg und die Erschließung seiner Bestände mittels EDV. Hans Holbeins »Darmstädter Madonna«. Möglichkeiten und Grenzen der Datenerfassung; in: Peter Rück (Hg.), Fotografische Sammlungen mittelalterlicher Urkunden in Europa. Geschichte, Umfang, Aufbau und Verzeichnismethoden der wichtigsten Urkundenfotosammlungen, mit Beiträgen zur EDV-Erfassung von Urkunden und Fotodokumenten (Historische Hilfswissenschaften, 1), Sigmaringen 1989, S. 144–147 • Stanley WEINTRAUB (Hg.), Bernard Shaw on the London art scene 1885–1950, University Park/London 1989, S. 363–366 • Alfred BERCHTOLD, Bâle et l'Europe. Une histoire culturelle, Bd. 1, Lausanne 1990, S. 332 • Udo KULTERMANN, Der Dresdner Holbeinstreit; in: ders., Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1990, S. 136–141 • DAS BESONDERE BILD. HANS HOLBEIN D. J.: DIE MADONNA DES BASLER BÜRGERMEISTERS JAKOB MEYER ZUM HASEN; in: Münster 44 (1991), S. 282f • Gottfried BIEDERMANN, Wissenschaft und/oder Kennerschaft; in: Peter Weibel, Christa Steinle, Götz Pochat (Hg.), Kontinuität und Identität. Festschrift für Wilfried Skreiner, Köln u. a. O. 1992, S. 162f • AUGÉ 1993 • Peter FRIESS, Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur – »non tanquam pictor, sed tanquam mathematicus«, München 1993, S. 65 • HINZ 1993, S. 76 • LANGDON 1993, S. 12f, 56–60, Tafel 13–15 • FOISTER/WYLD/ROY 1994, S. 16–18 • Margret JARDAS, Der Streit um die Madonnen; in: Basler Magazin, Nr. 21, 3. Juni 1995, S. 15 • BÄTSCHMANN 1996, S. 87–100 • FOISTER 1996b, S. 667f • GRONERT 1996, S. 47f, 120, 135 • MEIER 1996, S. 231–248 • PARDEY 1996, S. 156–160, 166f • WILSON 1996, S. 115–119 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 97, 101–107, 110–112, 119, 135, 145f • BUCK 1997, S. 328f, 333 • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 343 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1998a • BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 137 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 14, 120–122, Kat. Nr. 23 • MANUTH 1998, S. 326 • Wilhelm SCHLINK, La querelle des historiens de l'art et des peintres-conservateurs en 1871 à Drèdse; in: Musées. Collections publiques de France 221/222 (1998/99), S. 69–73 • BUCK 1999, S. 59, 74, 76–82 • VON BORRIES 1999, S. 160 • ZWINGENBERGER 1999, S. 100 • GRIENER 2001, S. 211–225 • BÄTSCHMANN 2001, S. 37f, 39, 43f • C. MÜLLER 2001a, S. 281 • NORTH 2002, S. 21 • BUCK 2003, S. 24 • Jochen SANDER, Die »Darmstädter Madonna«. Zur Entstehungsgeschichte von Holbeins Madonnenbild für Jakob Meyer zum Hasen; in: AK Hans Holbein der Jüngere 1497/98–1543. Porträtist der Renaissance 2003, S. 37–45 (unverändert abgedruckt in AK Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 2004, S. 33–43) • AK HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1497/98–1543. PORTRÄTIST DER RENAISSANCE 2003, S. 54, 162f, Kat. Nr. 2 • Bodo BRINKMANN, Holbein, Bode und die Teppiche; in: AK Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 2004, S. 79–91 • Susan FOISTER, Hans Holbein. The Hague; in: Burlington Magazine 146 (2004), S. 51f • GROEBNER 2004, S. 45–53 • ZANDER-SEIDEL 2004, S. 55–61 • AK DER BÜRGERMEISTER, SEIN MALER UND SEINE FAMILIE: HANS HOLBEINS MADONNA IM STÄDEL, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, 2004

FREIBURG IM BREISGAU, Münster, Universitätskapelle  
Hans Holbein d. J., *Flügel des »Oberried-Altars« mit Anbetung  
der Hirten und Anbetung der Könige*  
Siehe S. 69–71, 194–204, Tafel 36–41

*Materieller Bestand:* Föhrenholz (laut HÜBNER 1957), 230 x 109 x 1,1 cm.  
Rückseitiger Schutzanstrich.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Beide Tafeln sind vollständig mit Pinsel und einem flüssigen Medium unterzeichnet; dies betrifft auch die Architektur mit ihren Schmuckdetails wie die Frauenstatue auf dem linken Flügel und die Stifterfiguren am unteren Bildrand. Die Unterzeichnung beschränkt sich auf die Umrißlinien und die wesentlichen Elemente der Binnenzeichnung; Schraffuren, die die Lichtführung oder das Oberflächenrelief definieren würden, fehlen gänzlich. Am besten wird die Unterzeichnung am rechten Flügel ablesbar; insbesondere an der Figur des ältesten Königs zeigt sich das Zeichenrepertoire vom sorgsam-kalligraphischen Notat, etwa an Gesicht, an Haar- und Barttracht, bis zur flott skizzierenden Linienführung am Umhang.

Kleinere Formveränderungen sind in Unterzeichnung und Farbausführung an den Figuren des linken Flügels zu beobachten, so an Gesicht und Händen Mariens, an den Engeln und den drei Enkelsöhnen des Stifters. Entsprechende Beobachtungen lassen sich auch an Maria und Christuskind der Königsanbetung machen.

Verschiedene Pentimenti lassen sich an der Architektur der linken Tafel beobachten: So war am rechten Bildrand ursprünglich eine mehrteilige Säule vorgezeichnet und auch in Farbe ausgeführt, die erst nachträglich dem heutigen gegliederten Pfeiler Platz machen mußte; die mächtige Rundsäule links ist einschließlich ihres kannelierten Postaments erst im Verlauf der Farbausführung zu ihrem heutigen Umfang gekommen. Auch die Kassetierung des noch erhaltenen Tonnengewölbeabschnitts war anfangs abweichend vom heutigen Zustand wiedergegeben. Der zweiteilige Pilaster, der sich hinter Maria erhebt, war schließlich in seinem oberen Teil anfangs als Halbsäule ausgeführt.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Die Flügel des »Oberried-Altars« haben eine bewegte Restaurierungsgeschichte hinter sich, die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts urkundlich faßbar ist. So empfahl im Jahre 1819 eine Kommission zur Verschönerung des Inneren des Münsters die »Reparatur« der von Fäulnis befallenen Altartafeln. Hierzu sollten die Bildrückseiten »... mit heißem Öl getränkt und mit Firnis überzogen werden« (vgl. GANZ 1923). Doch noch HEGNER (1827) mußte feststellen, die beiden Gemälde hätten »... von der Feuchtigkeit des Ortes, dem Staube, vom Wurmstich und Abspringen einzelner Stücke ziemlich gelitten, so daß ihnen eine sachverständige Ausbesserung und dann mehr Sicherheit des Platzes zu wünschen wäre.«

Erst im Jahre 1827 erfolgte eine Restaurierung, wohl vor allem eine Übermalung, der Bilder durch den Freiburger Maler Joseph Anton Geßler, ferner die schon 1819 angeregte Tränkung mit heißem Öl (vgl. KEMPF 1927, HÜBNER 1957). Das Ergebnis glaubte WAAGEN (1848) als »... wesentlich noch wohl erhalten« bezeichnen zu können (ebenso KUGLER 1854). Auch WOLTMANN (1866) beschrieb die beiden Bilder als »... äußerst vernachlässigt, aber noch unberührt.«

Im Jahre 1866 erfolgte eine weitere Restaurierung, die erneute Übermalungen mit sich brachte, diesmal durch den Freiburger Maler Sebastian Lutz (1836–98; vgl. HÜBNER 1957). Lutz erläuterte die vorgesehenen Maßnahmen in einem Kostenvoranschlag: »Da die beiden Mittelbilder von Holbein durch frühere ungeschickte Restauration arg gelitten, bei der starken Übermalung aber zum voraus nicht genau ermittelt werden kann, wie viel nach Wegnahme der neuen Zutat zu ergänzen sein wird, ist hier ein Überschlag nicht genau anzugeben, dürfte aber, wenn nicht sehr starke Beschädigungen zutage treten, mit 50 bis 100 Gulden wieder herzustellen sein« (vgl. GANZ 1923).

Als Ergebnis dieser »Wiederherstellung« stellte WOLTMANN (1871, 1876) fest, die Bilder hätten »gelitten« (ebenso LÜBKE 1890). KRAUS (1890) meinte gar, »... die Restauration (scheine) so stark eingegriffen zu haben, dass es schwer ist, den ursprünglichen Zustand der Gemälde zu beurteilen und namentlich festzustellen, in wie weit die Farbgebung derjenigen Holbeins entsprach. Namentlich scheint

mir der Hintergrund, besonders auf der Anbetung der Dreikönige, durch die Uebermalung stark mitgenommen zu sein« (ebenso CHAMBERLAIN 1913, KNACKFUSS 1914). CHAMBERLAIN (1913) und KNACKFUSS (1914) hielten auch die Stifterbildnisse von dieser Übermalung für betroffen. GANZ (1923) stellte demgegenüber fest, daß sich zumindest die Originalmalerei Holbeins unter ausgedehnten modernen Übermalungen »relativ gut« erhalten habe, so daß an eine »Wiederherstellung der Gemälde in ihrer alten Farbenpracht« zu denken sei. »Der heutige Zustand der Bilder läßt verschiedene Restaurationen und Übermalungen erkennen... Ein Teil der Architektur auf der Geburt Christi, u. a. die Füllungen des abschließenden Pfeilers rechts, sind übermalt, ebenso mehrere Köpfe auf der Anbetung der Könige, wie auch Teile der drei vordersten Figuren der weiblichen Stiftergruppe.«

Während der kriegsbedingten Auslagerung in Meßkirch erlitten die »Oberried-Flügel« 1941 Schäden durch einen Schmelzwassereinbruch, dessen Folgen erst 1944/45 von Paul H. Hübner beseitigt werden konnten (Restaurierungsprotokoll im Augustinermuseum, Freiburg; HÜBNER 1957 [hier die Zitate]): »Der Zustand der beiden Gemälde vor der Wiederherstellung war folgender: Vollständige Verschimmelung der Vorder- und Rückseite, unzählige bis zu 8 x 8 mm große Farbblasen und lose Farbschollen, Erweichung und Quellung der Grundierung, Schrammen infolge Druck oder Stoß, senkrechte Risse innerhalb der Farb- und Grundierschicht, flecken- und flächenweise Verdunkelung der Oberfläche, Oxydation des Firnisses, großenteils verlorener molekularer Zusammenhang der Farben und des Firnisses und rege Tätigkeit von Holzwürmern in den Bildtafeln und Rahmen... Jede Tafel besteht aus fünf sorgfältig glattgehobelten Föhrenholzbrettern, die eine Dicke von 11 mm haben und mit Kaseinleim zusammengeleimt sind. Darauf eine Vorleimung mit tierischem Leim und danach die Grundierung, die aus Kreide, Bleiweiß, tierischem Leim und einer Spur Öl hergestellt ist. Bei genauer Betrachtung der Bretter zeigte sich am Hirnholz, daß die Jahresringe im rechten Winkel zu den Schnittflächen stehen. Durch diese sorgfältige Auswahl der Bretter wurden weder die ganzen Bildtafeln noch die einzelnen Bretter wellig... Der Originalfirnis ist nicht mehr vorhanden, stattdessen ein in späterer Zeit aufgestrichener Ölfirnis. Hierüber liegt eine umfangreiche, nahezu alle Teile der ursprünglichen Malerei zudeckende Übermalung, die der Maler Geßler im Jahre 1827 mit Ölfarben ausführte und mit einem Ölfirnis überzog. Im Lauf der Zeit oxydierte dieser so stark, daß dadurch alle Farben und Tonwerte seiner Malerei entstellt wurden.

Darüber liegt eine zweite mit Ölfarben ausgeführte Übermalung, die nahezu die gesamte vorherige Übermalung zudeckt. Sebastian Lutz führte sie im Jahre 1866 aus und überzog sie mit einem Harzölfirnis, der ebenfalls stark oxydierte und eine flecken- und flächenweise Verdunkelung seiner Malerei verursachte.« Nach Röntgen- und UV-Untersuchung nahm Hübner die Übermalungen ab, da sich »die Originalmalereien Holbeins... in einem guten Erhaltungszustand befinden... das Alte (ist) dem Betrachter von heute deswegen »neu, weil ihm die originale Farbigkeit über ein Jahrhundert vorenthalten blieb.« Hübners Restaurierungsbericht begleiten lediglich Photographien des Vor- und des Endzustands der Tafeln; die Analyseergebnisse der für »die physikalisch-optische und chemische Untersuchung« entnommenen »80 Farbpartikel« fehlen (zu Hübners allgemeiner Restaurierungspraxis und der z. T. negativen Reaktion auf seine Arbeiten an den »Oberried-Flügeln« vgl. Susanne Voigt, Paul Hermann Hübner [1895–1981]. Ein Stück Restaurierungsgeschichte, Diplomarbeit, Institut für Technologie der Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart 1998, Teil 1, 60–66, Teil 2, 14, maschinenschriftlich).

Im April 1997 konnten die »Oberried-Tafeln« in Vorbereitung des Baseler Holbein-Kongresses erneut *in situ* untersucht werden. Die Ergebnisse teilte Hess (1998) mit: »Der allgemeine Zustand des Trägers und der Malschichten ist... erstaunlich gut. Auch die Restaurierungen, besser gesagt die Übermalungen, durch die Freiburger Kunstmaler Gessler 1827 und Sebastian Lutz 1866 haben bis auf die Einpassung in neue Rahmen kaum wesentlich in den Bestand eingegriffen... Ob die Übermalungen von 1827 und 1866 tatsächlich nahezu flächendeckend waren, wie Hübner 1957 schreibt, bleibt im Hinblick auf die Photos des alten Zustands sehr fraglich... Im Gegenteil dürfte der damals [1827 und 1866;

JS] aufgebrachte Firnis eine weitgehende Zerstörung während der Auslagerung im Zweiten Weltkrieg verhindert haben, als die Tafeln... vollständig durchnässt und teilweise mit Eisschichten bedeckt waren und anschließend beinahe vier Jahre in Kisten vor sich hinschimmelten... [Hübners Retuschen gehen] offensichtlich über das von ihm beschriebene Mass deutlich hinaus..., wie die Fluoreszenz-Untersuchung zu Tage brachte. Neben vielfach nachgezogenen Konturen fallen vor allem die umfänglichen Retuschen in stärker beriebenen Partien der Architektur und wenigen Gewändern ins Gewicht, während die Inkarnate nur ausnahmsweise und partiell retuschiert sind. Die meisten von ihnen sind jedoch berieben; es fehlt ihnen das letzte Finish, da die für die Feinmodellierung und differenzierte Tönung verantwortlichen, jedoch sehr empfindlichen Farblacke der Reinigung zum Opfer gefallen sind.«

*Provenienz:* Als Stiftung des Baseler Ratsherrn Hans Oberried († 1543) vermutlich in der Klein-Baseler Kartause aufgestellt; im Gefolge des Bildersturms und der Einführung der Reformation in Basel 1529 bei der Übersiedlung der Familie Oberried nach Freiburg gelangt und dort in einer eigenen Kapelle aufgestellt; nach Hans Oberrieds Tod an seine in zweiter Ehe seit 1531 mit Anton Baer in Freiburg verheiratete älteste Tochter Elisabeth; Schenkung der Tafeln 1553 durch das Ehepaar Baer-Oberried an die Universität, die sie nach dem Tod des Onkels ihres zweiten Mannes, des Baseler Domherrn und Professors Ludwig Baer, am 14. Januar 1554, in der Universitätskapelle im Freiburger Münster aufstellen ließ, vor der Ludwig Baer bestattet worden war (vgl. ÜBERWASSER 1957, REST 1960); Ergänzung um den heutigen Schrein und die Flügelbilder; laut Altarinschrift Weihe am 17. Oktober 1554 durch den Konstanzener Weihbischof Jakob Eliner; 1596 erfolgloser Erwerbungsversuch durch Kaiser Rudolf II.; 1644 nach München zur Ansicht an Kurfürst Maximilian I. von Bayern geschickt, von dort 1645 Rücktransport nach Schaffhausen und bis 1652 Unterbringung im dortigen Hof des Bischofs von Konstanz; 1652 von Schaffhausen nach Regensburg zu Kaiser Ferdinand III. zur Ansicht geschickt; vermutlich 1653 wieder zurück in Freiburg; 1796 von den napoleonischen Kunstkommissaren nach Colmar in die dortige Bibliothek verbracht; 1807 Rückführung nach Freiburg; 1939–45 Kriegsauslagerung in Meßkirch und Konstanz (vgl. KRAUS 1890, KARTELS 1900, MAYER 1907, GANZ 1923, DIEMER 1980).

*Literatur:* Heinrich SCHREIBER, Geschichte und Beschreibung des Münsters zu Freiburg im Breisgau, Freiburg im Breisgau 1820, S. 282–288 [HHJ] • Heinrich SCHREIBER, Das Münster zu Freiburg im Breisgau (Denkmale Deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein, in lithographischen Abbildungen mit erläuterndem Texte. Zweite Lieferung: Freiburg), Karlsruhe/Freiburg 1826, S. 41f, Beilage 31 [HHJ, wohl bald vor 1526] • HEGNER 1827, S. 127–130 [HHJ] • BOISSERÉE 1829, S. 163f [HHJ, wohl bald vor 1526] • [Carl GRÜNEIS] EN, Ueber ein Gemälde von dem jüngeren Hans Holbein in der Universitäts-Kapelle des Freiburger Münsters; in: Kunst-Blatt 11, Nr. 47 (1830), S. 187f [Hirtenanbetung nicht von HHJ ausgeführt, vielleicht aber nach seinem Entwurf, Königsanbetung von HHJ, »aus des Malers früherer Zeit«] • KUGLER 1837, S. 143 [HHJ] • NAGLER 1838, S. 242 [HHJ] • BURCKHARDT 1842, S. 11 [HHJ] • FÜSSLI 1842, S. 418f [HHJ] • KUGLER 1842, S. 759 [HHJ] • WAAGEN 1845, S. 250 [HHJ] • KUGLER 1845/54, S. 522 [HHJ] • KUGLER 1847, S. 276f [HHJ, 1518–20] • Gustav Friedrich WAAGEN, Ueber Denkmale der Kunst in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau und Konstanz; in: Kunstblatt 29 (1848), Nr. 60, S. 237 [HHJ, um 1518] • FÖRSTER 1853, S. 230 [HHJ, um 1521] • KUGLER 1854, S. 522 [HHJ, um 1520] • SPRINGER 1855, S. 293 [HHJ] • WAAGEN 1862, S. 261 [HHJ, um 1520] • PARTHEY 1863, S. 599, Kat. Nr. 12 [HHJ] • WOLTMANN 1865, S. 19f [HHJ, um 1520] • WOLTMANN 1866, S. 240–242 [HHJ, 1519] • KUGLER 1867, S. 541f [HHJ, um 1518–20] • WORNUM 1867, S. 112f [HHJ, um 1523–24] • WOLTMANN 1868, S. 456 [HHJ] • MÜNTZ 1869, S. 378 [HHJ] • FECHNER 1870, S. 24, 30–33 [HHJ, um 1519] • WOLTMANN 1871, S. 92 [HHJ; Stifterbildnisse »von geringerer Hand dazu gemalt«] • WOLTMANN 1874, S. 176–178 [HHJ, 1519; Stifterbildnisse bis auf Hans Oberried selbst »geringe Arbeiten von anderer Hand, die vielleicht erst später hinzugefügt wurden«] • WOLTMANN 1876, S. 127, Kat. Nr. 155f [HHJ; Stifterbildnisse bis auf Hans Oberried »spätere Zuthaten von geringer Hand«] • WESSELY 1877, S. 55 [HHJ, um 1520] • Joseph MARMON, Unserer lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau, Freiburg i. Br. 1878,

S. 123–126 [HHJ] • MÜNTZ 1879, S. 100 [nicht von HHJ] • HIS 1880, S. 717f [HHJ, Stifterbildnisse z. T. vielleicht von AH] • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 467 [HHJ, um 1521] • OTTE 1884, S. 695 [HHJ] • BURCKHARDT 1886, S. 41 [HHJ] • HIS 1886, S. IXf [HHJ] • JANITSCHKE 1890, S. 452 [HHJ, um 1521] • Franz Xaver KRAUS, Die Universitätskapelle im Freiburger Münster (Programm wodurch zur Feier des Geburtsfestes seiner Königlichen Hoheit unseres Durchlauchtigsten Grossherzogs Friedrich im Namen des Akademischen Senates die Angehörigen der Albert-Ludwigs-Universität einladet), Freiburg i. Br. 1890, S. 10–29, 61–71 [HHJ und -Werkstatt, vielleicht mit Beteiligung von AH, um 1521] • LÜBKE 1890, S. 650 [HHJ, um 1522] • SCHMID 1896a, S. 20 [HHJ, 1519–21] • SCHMID 1896b, S. 7 [HHJ, 1519 oder 1520] • Heinrich Alfred SCHMID, Holbeins Thätigkeit für die Baseler Verleger; in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen 20 (1899), S. 252, Anm. 1 [HHJ] • Joseph KARTELS, Zur Geschichte des Holbein'schen Altarbildes in der Universitäts-Kapelle des Freiburger Münsters; in: Freiburger Diöcesan-Archiv, N. F., 1 (1900), S. 439–442 [HHJ] • ROBINSON 1900, S. 35 [HHJ] • SCHMID 1900, S. 59f [HHJ, um 1520] • CHAMBERLAIN 1902, S. 30f, 65 [HHJ] • DAVIES 1903, S. 77, 213, 222 [HHJ, um 1522] • FORTESCUE 1904, S. 71–75, 189 [HHJ] • HOLMES 1904, S. 187 [HHJ] • BENOIT 1905, S. 48f [HHJ] • GANZ 1905, S. 132 [HHJ, 1521] • HUEFFER 1905, S. 38, 49–51 [HHJ, zwischen 1519 und 1526] • GAUTHIEZ 1907, S. 84 [HHJ] • Hermann MAYER, Zur Geschichte der Universitätskapelle im Münster; in: Freiburger Münsterblätter 3 (1907), S. 43f [HHJ] • DIE MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 53f [HHJ] • HIS 1908b, S. 76 [HHJ; Stifterbildnisse »von einer schwächern Hand«] • KOEGLER 1909, S. 38 [HHJ, um 1522] • KOEGLER 1910, S. 221, 228, 230 [HHJ, um 1522] • MEISSNER 1911, S. 22 [HHJ] • BALDASS 1911, S. 101 [HHJ, um 1522] • DAMRICH 1912, S. 12f [HHJ] • GANZ 1912, S. XVIIIff, XX–XXII, XXIII, 236 [HHJ, vermutlich Winter 1521–22] • DE WYZEWA 1912, S. 467 [HHJ] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 88–91, 98, Bd. 2, S. 354 [HHJ, um 1520; Schwäche der Stifterbildnisse Ergebnis späterer Restaurierungen] • Paul GANZ, Von Hans Holbeins d. J. Freiburger Altarwerk; in: Basler Nachrichten, Nr. 45, 1. Beilage, 28. Januar 1914 [HHJ, 1521/22] • KNACKFUSS 1914, S. 80–83 [HHJ, um 1521] • BERNHART 1922, S. 34 [HHJ] • GANZ 1923 [HHJ, 1521–22, die Enkel um 1531, vielleicht auch von HHJ, ausgeführt] • CHRISTOFFEL 1924, S. 74 [von HHJ nur die Bildnisse außer den drei »später hinzugemalten« Enkelsohnen, übriges von »einem Handwerker überlassen hätte, der nach seiner Skizze arbeiten konnte«; zwischen 1522 und 1525] • RÜMANN 1924, S. 7f [HHJ] • SCHMID 1924, S. 339 [HHJ; »Stifterbildnisse von sehr unterschiedlichem Wert; die besten, die von Mann, Frau u. d. ältesten Kindern, mehr im Charakter des älteren H.«] • DEHIO 1926, S. 124–126 [HHJ; um 1521] • Friedrich KEMPF, Das Freiburger Münster, Karlsruhe 1926, S. 170–175 [HHJ, 1521; Bildnisse der drei Enkelsohne von anderer Hand nachträglich hinzugefügt] • Friedrich KEMPF, Das Freiburger Münster und seine Pflege in den Jahren 1819–1834, Freiburg 1927, S. 47f [HHJ] • SCHMID 1927, unpaginiert [HHJ, zwischen 1519 und 1521] • STEIN 1929, S. 58–63 [HHJ, um 1520; Stifterbildnisse stehen der »Art des älteren Holbein« nahe] • COHN 1930, S. 3, 57, 75, 98 [HHJ, 1519–20] • SCHMID 1930a, S. 16 [HHJ, um 1520] • SCHMID 1930c, S. 122 [HHJ] • COGNAT 1931, S. 10 [HHJ, um 1523] • SCHMID 1931a, S. 44 [HHJ; Stifterbildnisse von HHÄ] • DEUTSCH 1938, S. 16 [HHJ, um 1521/22] • WAETZOLDT 1938, S. 80, 84–86 [HHJ, um 1520; Stifterbildnisse »im Stile seines Vaters gemalt«] • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 28f [HHJ, um 1520] • G. SCHMIDT/CETTO 1940, S. XXXIIff, Kat. Nr. 69 [HHJ] • C. H. BAER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 3: Die Kirchen Klöster und Kapellen, 1. Teil: St. Alban bis Kartause, Basel 1941, S. 514 • SCHMID 1941/42a, S. 22–24 [HHJ und HHÄ, um 1520; Stifterbildnisse von HHÄ] • SCHMID 1941/42b, S. 285–290 [HHJ, zwischen Herbst 1519 und Frühjahr 1521; Stifterfamilie von HHÄ und Gehilfen] • THÖNE 1942, S. 18 [HHJ, um 1521] • GANZ 1943a, S. 29f [HHJ, 1520–21; Stifterbildnisse von HHJ] • GANZ 1943b, S. 341–344 [HHJ, 1520/21] • KOEGLER 1943, S. 112f, 119f [HHJ] • Paul WESCHER, Jacob Oberried – ein Basler Faktor der Welser; in: Das Bodenseebuch 30 (1943), S. 51f [HHJ, um 1520/21] • SCHMID 1945, S. 24, Abb. 20–22 [HHJ, zwischen Herbst 1519 und Frühjahr 1521] • AK MEISTERWERKE MITTELALTERLICHER KUNST IN BADEN, Freiburg im Breisgau, Augustiner-Museum, 1946, S. 38, Kat. Nr. 99 [HHJ, um 1521/22; Stifterfamilie »zum Teil von Hans Holbein d. Ä.

und von seinen Gehilfen gemalt«] • AK MEISTERWERKE ALTDEUTSCHER MALEREI, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 1947, S. 40, Kat. Nr. 57f [HHJ] • Josef SAUER, Die Ausstellung alter oberrheinischer Kunst in Freiburg i. Br.; in: Das Münster 1 (1947/48), S. 57 [HHJ] • SCHMID 1948, S. 63f, 77, 107–109, 113, 117, 120, 123, 159–163 [HH], zwischen Herbst 1519 und Frühjahr 1521; Stifterfamilie von HHÄ und Gehilfen] • VAN DER BOOM 1948, S. 29–31 [HHJ, 1520/21] • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 28f [HHJ, um 1520] • HUGELSHOFER 1948/49, S. 66f [HHJ, 1522] • KAUN 1949, S. 74 [HHJ, um 1520] • GANZ 1950, S. XIXf, 202, 203–206, Kat. Nr. 16 [HHJ, 1520–21 bzw. 1521–22; Enkelsöhne des Stifters später hinzugefügt; ein Teil der Bildnisse der Kinder Oberrieds nicht von der Qualität der Porträts des Stifterpaares und daher vermutlich von anderer Hand ausgeführt oder übermalt] • GROSSMANN 1951a, S. 39f [HHJ, 1520–21] • NETTER 1951, S. 116 [1520/21] • PINDER 1951, S. 27f, 51f [HHJ, um 1520] • LIEB 1952, S. 171, 183 [HHJ, um 1520, Stifterbildnisse vielleicht von HHÄ] • BUCHNER 1953, S. 92 [HHJ] • SCHILLING 1954, S. 7 [HHJ] • REINHARDT 1954/55, S. 17 [HHJ, Stifterbildnisse von HHÄ] • GROHN 1955, S. 15f [HHJ, 1521; Bildnisse der jüngeren Mitglieder der Stifterfamilie von der »Hand eines mitarbeitenden Gesellen«] • GANTNER/REINLE 1956, S. 66f [HHJ, Stifterbilder nicht von HHJ, sie erinnern an HHÄ] • HÜBNER 1957, S. 51–57 [HHJ, 1519–21, Enkel des Stifters erst nachträglich und von anderer Hand 1529/31 hinzugefügt] • STANGE 1957, S. 76 [HHJ, um 1520; Stifterbildnisse von HHÄ] • Walter ÜBERWASSER, Der Universitätsaltar von Hans Holbein d. J.; in: Kunstwerke aus dem Besitz der Albert-Ludwig-Universität Freiburg im Breisgau, 1457–1957, Berlin 1957, S. 53–60 [HHJ, um 1520; Enkel später hinzugefügt] • G. SCHMIDT 1957/58, S. 99f [HHJ, um 1521; Stifterbildnisse vermutlich von HHÄ] • REINHARDT 1958, S. 192 [HHJ, 1521–22; Stifterbildnisse von HHÄ] • WAETZOLDT 1958, S. 14, 79 [HHJ, 1520; Stifterbildnisse vermutlich von HHÄ und dessen Werkstatt, teilweise auch erst später nachträglich hinzugefügt] • LIEB/STANGE 1960, S. 31f, 37, 73f, Kat. Nr. 44f [HHJ, 1520–21; Stifterbildnisse von HHÄ, wenn auch bei mittlerem Sohn und beiden jüngeren Töchtern stark restauriert; Enkelsöhne nachträglich] • REINHARDT 1960a, S. 41 [HHJ, 1521–22] • REINHARDT 1960b, S. 21, 30 [HHJ, Winter 1521–22; Stifterbildnisse von HHÄ] • Josef REST, Die Universitätskapelle im Freiburger Münster; in: Clemens Bauer u. a., Aufsätze zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte (Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, 22), Freiburg 1960, S. 123 [HHJ] • G. SCHMIDT 1960, S. 15 [HHJ, 1521/22] • STRIEDER 1960, S. 239f, 242 [HHJ, 1520; Stifterbildnisse von HHÄ] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 184–186, Kat. Nr. 156 [HHJ, 1521/22; Stifterbildnisse von HHÄ, Enkelsöhne nachträglich hinzugefügt] • BALDASS 1961, S. 84f, 89f [HHJ, 1522; Stifterbildnisse von HHÄ] • BUSHART 1965a, S. 5, 31 [HHJ; Stifterbildnisse von HHÄ] • BUSHART 1965b, S. 23 [HHJ, 1521/22; Stifterbildnisse von HHÄ] • Hans REINHARDT, Beiträge zum Werke Hans Holbeins aus dem Historischen Museum Basel; in: Jahresbericht des Historischen Museums Basel (1965), S. 35 [HHJ, 1521] • BENESCH 1966, S. 158 [HHJ, um 1520/21; Stifterbildnisse von HHÄ] • Hans REINHARDT, Hans Holbein der Ältere; in: Bushart/Reinking/Reinhardt 1966, S. 100f [HHJ, Stifterbildnisse von HHÄ] • BREUSTEDT/STANGE 1966/76, S. 176 [HHJ, um 1521; Stifterbildnisse von HHÄ] • RUHMER 1966/76, S. 185, 187, 197 [HHJ, 1521/22] • CUTTLER 1968, S. 409 [um 1522] • SALVINI/GROHN 1971, S. 90f, Kat. Nr. 28 A und B [HHJ, 1521/22] • Jürgen ZIMMER, Joseph Heintz der Ältere als Maler, Weißenhorn 1971, S. 73 [HHJ, 1520–21] • REINHARDT 1972, S. 514f, 517 [HHJ, 1520/21; Stifterbildnisse von HHÄ] • HÜTT 1973, S. 477 [HHJ, um 1522] • MILLAR 1963, S. 61 [HHJ, 1520–21] • VON DER OSTEN 1973, S. 247 [HHJ; Stifterbildnisse von HHÄ] • WÜTHRICH 1975, S. 234 [HHJ, um 1521] • REINHARDT 1976, S. 463 [HHJ, 1520; Stifterbildnisse von HHÄ] • REINHARDT 1977, S. 236f, 238 [um 1520] • REINHARDT 1978, S. 213–215 [HHJ, Ende 1520] • REINHARDT 1979b, S. 77f • STRONG 1979, S. 9, 28, Kat. Nr. 25A, B [HHJ, 1521/22] • Peter DIEMER, Materialien zu Entstehung und Ausbau der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern; in: Hubert Glaser (Hg.), Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, München 1980, S. 150, Anm. 193 [HHJ] • Wolf HART, Die künstlerische Ausstattung des Freiburger Münsters. Mit einem Beitrag von Ernst Adam, Freiburg i. Br. 1981, S. 69–79 [HHJ, 1521; Stifterfiguren vielleicht teilweise von HHÄ] • REINHARDT 1982, S. 258, 260, 263 [HHJ, 1520; Stifterbild-

nisse von HHÄ] • Wolfgang BRAUNFELS u. a., Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, Bd. 4: Grenzstaaten im Westen und Süden. Deutsche und romanische Kultur, München 1983, S. 170, 208 [HHJ] • SALVINI 1984, S. 87 [HHJ] • ROWLANDS 1985, S. 49–51, 126f, Kat. Nr. 9 [HHJ, um oder nach 1519, vor 1522; Stifterbildnisse von HHÄ] • SNYDER 1985, S. 386 [HHJ, um 1521] • BUSHART 1987, S. 17 [HHJ, um 1520–21; Stifterbildnisse von HHÄ] • Jürgen ZIMMER, Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente, München 1988, S. 45 [HHJ] • AK THE AGE OF DÜRER AND HOLBEIN 1988, S. 220 [HHJ, 1520/21] • BAER 1993, S. 193f [HHJ] • Veronika MERTENS, Nicht nur die Wissenschaft... Ein Kunstführer durch die Universität Freiburg, Freiburg 1995, S. 141f [HHJ] • FOISTER 1996b, S. 664, 666 [HHJ, 1520–21; Stifterbildnisse von HHÄ] • WILSON 1996, S. 160 [HHJ] • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 112–114 [HHJ, »in Zusammenarbeit« mit HHÄ, um 1521–22] • HESS 1998, S. 181–192 [HHJ, um 1525/26 oder zum Jahreswechsel 1528/29] • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 10, 13, 94f, Kat. Nr. 9 [HHJ, um 1521/22; Stifterbildnisse von HHÄ] • C. MÜLLER 2001a, S. 280

KARLSRUHE, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 64

Hans Herbst und -Werkstatt,

*Fragment eines Altarflügels mit Kreuztragung Christi und Dornenkrönung, 1514*

Siehe S. 88–90, Tafel 13–14

*Materieller Bestand:* Tannenholz (laut LAUTS 1966), 74,0 x 140,5 x 0,8 cm.

Bildträger oben original erhalten, seitlich und unten nachträglich beschnitten (freigelegte Wurmfraßgänge). Malfläche entspricht Bildträger, teilweise am Rande nachträglich schräg weggeschnitten.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 88–90.

*Provenienz:* Alter Sammlungsbestand der Markgrafen von Baden-Durlach; im dem 1736 unter Markgraf Friedrich VI. von Baden-Durlach (1617–77) angelegten Inventar als Nr. 40: »Die ausführung Christi! Zum Creuz, auch Vom Hohlbein«, wahrscheinlich auch im Inventar von 1688, S. 95, als Nr. 4: »Christus so das Ceitz trägt« (VON BORRIES 1989b), vor 1773 im Markgräfler Hof zu Basel (im Inventar von 1773 als Werk Holbeins im Paradekabinett des Markgräfler Hofes in Basel bezeugt, vgl. GANZ 1950), 1789 nach Karlsruhe verbracht (LAUTS 1966).

*Literatur:* VERZEICHNISS DER KUNSTGEGENSTÄNDE IN DER GROSSHERZOGLICHEN KUNSTHALLE ZU KARLSRUHE, Karlsruhe 1847, S. 98, Kat. Nr. 175 [HHÄ] • PARTHEY 1863, S. 596, Nr. 18 [HHÄ] • WOLTMANN 1871, S. 81f, 92 [HHÄ] • AK KATALOG DER HOLBEIN-AUSSTELLUNG ZU DRESDEN 1871, S. 15, Kat. Nr. 189 [HHÄ] • VON ZAHN 1873, S. 196 [»Arbeit eines weit schwächeren Meisters« als HHJ oder HHÄ] • WOLTMANN 1874, S. 88f [HHÄ] • WOLTMANN 1876, S. 130, Kat. Nr. 168 [HHJ?] • LÜBKE 1887, S. 377–379 [HHJ] • W. SCHMIDT 1888, S. 353f [HHJ] • JANITSCHKE 1890, S. 443 [HHJ, »unter Beihilfe des Vaters«] • HIS 1891, S. 61 [HHJ] • SCHMID 1892, S. 8–16 [HHJ] • MONE 1899, S. 4, 50, 65, 108 [HHÄ und HHJ] • W. SCHMIDT 1903, Sp. 494 [HHJ] • Paul GANZ (Hg.), Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.–XVIII. Jahrhunderts, Bd. 3, Basel o. J. (1904/08), unpaginiert, Kat. Nr. 8 [HHJ] • Salomon REINACH, Répertoire des peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580), Bd. 1, Paris 1905, S. 401 [HHÄ] • HIS 1908b, S. 74 [HHJ] • HEIDRICH 1909, S. 274 [HHJ] • KOEGLER 1910, S. 218, Anm. 1 [HHJ] • GANZ 1912, S. XIIIf, 232 [HHJ] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 38f, Bd. 2, S. 354 [HHJ] • KNACKFUSS 1914, S. 9 [HHJ] • GANZ 1915/1921, S. 371 [HHJ] • GLASER 1916, S. 295 [HHJ] • PFISTER 1921, Tafel 30 [HHJ] • KOEGLER 1923, S. 452 [Hans Herbst] • CHRISTOFFEL 1924, S. 72f [»mittelmäßige Kraft... der oberrheinischen Schule«] • GANZ 1924, S. 94 [HHJ] • GLASER 1924a, S. 457 [HHJ] • RÜMANN 1924, S. 6 [HHJ] • SCHMID 1924, S. 336 [Hans Herbst?] • DEHIO 1926, S. 122f [sicher nicht von HHJ] • Fritz SAXL, Studien über Hans Holbein d. J., I. Die Karlsruher Kreuztragung; in: Belvedere 9–10 (1926), S. 139–154 [HHJ?] • Lionel CUST, A Passion Cyklus at Hampton Court Palace; in: Pantheon 2 (1928), S. 352 [HHJ] • STEIN 1929, S. 22–24 [vermutlich in der Herbst-Werkstatt unter Beteiligung von AH entstanden; Rückseite vielleicht HHJ] • Fritz SAXL, Die Karlsruher Kreuztragung des Meisters H H (Hans Holbein d. J.); in: Belvedere 9 (1930), S. 205–215 [HHJ?] •



BENESCH 1930/31, S. 39–43 [Augsburgischer Meister H. H.] • SCHMID 1931a, S. 48f [HHJ] • Hans ROTT, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. 3, Text, Stuttgart 1938, S. 142 [Herbst unter Mitarbeit von HHJ] • MARTIN 1941, S. 36 [HHÄ] • SCHMID 1941/42a, S. 9, 24, 39 [HHJ] • SCHMID 1941/42b, S. 249, 250f [HHJ] • AK MEISTERWERKE MITTELALTERLICHER KUNST IN BADEN, Freiburg im Breisgau, Augustiner-Museum, 1946, S. 38, Kat. Nr. 98 [HHJ] • Josef SAUER, Die Ausstellung alter oberrheinischer Kunst in Freiburg i. Br.; in: Das Münster 1 (1947/48), S. 57 [HHJ] • SCHMID 1948, S. 35f, 37, 44, 48 [HHJ] • VAN DER BOOM 1948, S. 22f [HHJ] • GANZ 1950, S. XIV, 199, Kat. Nr. 3 [HHJ] • PINDER 1951, S. 21 [Hans Herbst] • REINHARDT 1954/55, S. 19, Anm. 40 [Hans Herbst] • GROHN 1955, S. 12f [HHJ] • GANTNER/REINLE 1956, S. 60, 65 [Herbst] • LAUTS 1957, S. 43, Kat. Nr. 29 [HHJ] • ALTDEUTSCHE MEISTER AUS DER STAATLICHEN KUNSTHALLE KARLSRUHE, Karlsruhe 1958, unpaginiert, Kat. Nr. 33 [HHJ] • Alfred STANGE, Ein Gemälde aus Dürers Wanderzeit? in: Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack, Konstanz/Freiburg 1959, S. 117 [Herbst] • REINHARDT 1960b, S. 25–27 [Hans Herbst?] • STRIEDER 1960, S. 240 [Hans Herbst?] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 167, Kat. Nr. 131 [Augsburger Künstler] • BALDASS 1961, S. 87 [»Arbeit einer geringeren Individualität« als HHJ] • Léon LANG, Hans Herbster à Mulhouse? Réflexions sur la formation du style de Holbein; in: Gazette des Beaux-Arts, 6. pér., 58 (1961), S. 319–323 [HHJ in der Herbst-Werkstatt] • MAURER 1961, S. 128 [Herbst] • Margarete PFISTER-BURKHALTER, Zu Holbeins früher Christusbildung; in: Die Schweizerin 48 (1961), S. 176 [»Monogrammist H. H. von 1515 (doch wohl Hans Herbster)« und HHJ] • LAUBER 1962, S. 35, Anm. 13 [HHJ] • Alfred STANGE, Hans Herbster – ein vergessener Basler Maler; in: Weltkunst 35, Nr. 24 (1965), S. 1197 [vermutlich Hans Herbst] • LAUTS 1966, S. 148f [HHJ?; vielleicht auch Hans Herbst] • WÜTHRICH 1966 [Herbst] • CUTTLER 1968, S. 407 [HHJ] • WÜTHRICH 1969, S. 591 [Herbst?] • WÜTHRICH 1969/72, S. 776f [Herbst?] • SALVINI/GROHN 1971, S. 86, Kat. Nr. 3 [HHJ] • REINHARDT 1972, S. 516 [Herbst] • VON DER OSTEN 1973, S. 110 [vermutlich Hans Herbst] • REINHARDT 1976, S. 461 [Herbst] • REINHARDT 1977, S. 241 [Herbst] • STRONG 1979, S. 12, Kat. Nr. 2 [HHJ] • AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, S. XVIIIf [Kreuztragung von Herbst, Dornenkrönung von AH] • REINHARDT 1983, S. 137f [Herbst] • ROWLANDS 1985, S. 230, Kat. Nr. R. 12 [Augsburger Meister um 1515] • MICHAEL 1986, S. 324f [Herbst (?), vielleicht mit HHJ-Anteil] • VON BORRIES 1988, S. 127 [Hans Herbst] • VON BORRIES 1989b, S. 104 [Hans Herbst?] • WILSON 1996, S. 53f [HHJ?] • AK SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN 2001/02, S. 410f, Kat. Nr. 242 [Hans Herbst und Werkstatt, 1514 (?)]

KARLSRUHE, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 66, 65

»Venus-Maler« (?), *Altarflügel mit den Heiligen Georg und Ursula*, 152[.]

Siehe S. 247–249, Tafel 58–59

*Materieller Befund:* Tannenholz (laut LAUTS 1966), 96,6 x 41,5 x 0,3 cm (Georg) bzw. 96,4 x 41,5 x 0,3 cm (Ursula).

Beide originale Bildträger sind auf 0,3 cm Dicke abgehobelt und auf eine parkettierte Holztafel aufgezogen (Bildträger auf Malflächenniveau (in ursprünglicher Größe?) in den neuen Träger eingelassen oder allseits erhaltene, unbemalte Tafelkanten beigebräunlich beigemalt?).

Malfläche, 93,4 x 39,4 cm (Georg) bzw. 93,6 x 39,5 cm (Ursula).

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 249.

*Provenienz:* Alter Sammlungsbestand der Markgrafen von Baden-Durlach, vor 1688 in der Karlsburg zu Durlach, im Inventar von 1688 der in den Markgräfler Hof in Basel überführten Werke, Nr. 221 und 222, als Holbein, im Inventar von 1736 als Nr. 39 und 41, ebenfalls als Holbein (VON BORRIES 1989) im Inventar des Markgräfler Hofes in Basel von 1773, Nr. 39: »Ritter St. Georg in der linken Hand einen Fahnen haltend, mit dem rechten Fuß auf dem Lindwurm stehend vom Holbein in vergoldter Rahm«, Nr. 41: »St. Ursula mit einer Crone auf dem Haupt vom Holbein in vergoldter Rahm.« (AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960).

*Kopien:* Eine stark nachgedunkelte Kopie des 18. Jahrhunderts der Karlsruher Ursula-Tafel (Leinwand, 92,5 x 38,5 cm) befindet sich im Baseler Kunstmuseum (Inv. Nr. 355). Das Bild, ohne Wiederholung der Holbein-Signatur und der Datierung, wurde 1895 aus dem Besitz des Malers Richlen in Fribourg erworben (vgl. VON BORRIES 1989).

VON BORRIES (1989) machte auf eine vielleicht im Auftrag Friedrich VI., Markgraf von Baden-Durlach (1617–77), angefertigte Nachzeichnung der Ursula-Tafel im Karlsruher Kupferstichkabinett aufmerksam (Inv. Nr. VIII 1620; 17,3 x 8,4 cm, Feder in Braun und Pinsel in Grau), die belegt, daß Signatur und Datierung bereits damals beschädigt waren.

*Literatur:* [Sofern nicht anders vermerkt, werden die beiden Gemälde ins Jahr 1522 datiert.] VERZEICHNISS DER KUNSTGEGENSTÄNDE IN DER GROSSHERZOGLICHEN KUNSTHALLE ZU KARLSRUHE, Karlsruhe 1847, S. 101, Kat. Nr. 190f [HHÄ] • PARTHEY 1863, S. 597, Nr. 29, 39 [HHÄ] • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 15, Kat. Nr. 190f [HHJ] • VON ZAHN 1873, S. 197 [HHJ?, 1522?] • WOLTMANN 1874, S. 178–180 [HHJ] • WOLTMANN 1876, S. 130f, Kat. Nr. 169f [HHJ] • MANTZ 1879, S. 42, 193 [HHJ] • HIS 1880a, S. 717 [HHJ] • LÜBKE 1887, S. 376f [HHJ] • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 467 [HHJ] • OTTE 1884, S. 695 [HHJ] • HIS 1886, S. X [HHJ] • SCHMIDT 1888, S. 353f [HHJ] • JANITSCHKE 1890, S. 452 [HHJ] • MONE 1899, S. 4, 65, 110 [HHJ] • ROBINSON 1900, S. 35 [HHJ] • CHAMBERLAIN 1902, S. 64 [HHJ] • DAVIES 1903, S. 99, 222 [nicht von HHJ] • FORTESCUE 1904, S. 190 • BENOIT 1905, S. 48 [HHJ] • HUEFFER 1905, S. 38, 52 [HHJ] • GAUTHIEZ 1907, S. 79 [HHJ] • HIS 1908b, S. 76 [HHJ] • HEIDRICH 1909, S. 274 [HHJ] • KOEGLER 1909, S. 37 [HHJ] • KOEGLER 1910, S. 221 [HHJ] • MEISSNER 1911, S. 22 [HHJ] • GANZ 1912, S. XXII, 234 [HHJ] • DE WYZEWA 1912, S. 468 [HHJ] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 111–113, 249, Bd. 2, S. 354 [HHJ] • KNACKFUSS 1914, S. 65–68 [HHJ] • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 24 [HHJ] • CHRISTOFFEL 1924, S. 74 [Art des HHJ] • SCHMID 1924, S. 340 [HHJ] • SCHMID 1927, unpaginiert [HHJ] • STEIN 1929, S. 76f [HHJ] • COGNAT 1931, S. 9 [HHJ] • Kurt MARTIN (Hg.), Jacob Burckhardt und die Karlsruher Galerie. Briefe und Gutachten (Schriften der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe), Karlsruhe 1941, S. 35 [HHJ] • KOEGLER 1943, S. 169f, 221, 247f [HHJ] • SCHMID 1945, S. 24 [HHJ] • SCHMID 1948, S. 36, 79, 89, 92, 178–180 [HHJ], 1521–22 • VAN DER BOOM 1948, S. 33 [HHJ] • GANZ 1950, S. 206, Kat. Nr. 19f [HHJ] deutlich vor 1522 oder Werkstatt des HHJ, 1522] • REINHARDT 1954/55, S. 17–19 [HHÄ] • GROHN 1955, S. 17f, 21 [HHJ] • GANTNER/REINLE 1956, S. 60 [HHÄ] • LAUTS 1957, S. 16, 43, Kat. Nr. 30, 31 [HHJ, 1522?] • G. SCHMIDT 1957/58, S. 99f [HHÄ] • REINHARDT 1958, S. 189, 191 [HHÄ, »wohl eher 1523/24 als 1522 entstanden«] • ALTDEUTSCHE MEISTER AUS DER STAATLICHEN KUNSTHALLE KARLSRUHE, Karlsruhe 1958, unpaginiert, Kat. Nr. 31, 32 [HHJ] • LIEB/STANGE 1960, S. 32, 74, Kat. Nr. 46f [HHJ-Werkstatt nach Entwürfen des HHÄ] • REINHARDT 1960b, S. 21f [HHÄ unter Einfluß des Sohnes, 1522?] • STRIEDER 1960, S. 240 [HHJ?] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 195f, Kat. Nr. 164 [HHJ?, 1522?] • BALDASS 1961, S. 83 [HHJ] • Karl-Adolf KNAPPE, Rezension von Norbert Lieb, Alfred Stange, Hans Holbein der Ältere, München/Berlin 1960; Christian Beutler, Gunther Thiem, Hans Holbein d. Ä. Die spätgotische Altar- und Glasmalerei, Augsburg 1960; Herbert von Einem, Holbeins »Christus im Grabe«, Wiesbaden 1960; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 25 (1962), S. 77 [HHJ] • LAUTS 1966, S. 149f [HHJ?, 1522?] • Hans REINHARDT, Hans Holbein der Ältere; in: Bushart/Reinking/Reinhardt 1966, S. 101 [HHÄ] • Lottisa BEHLING, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerie, Köln/Graz <sup>2</sup>1967, S. 141 [HHJ] • SALVINI/GROHN 1971, S. 93, Kat. Nr. 38f [HHJ] • REINHARDT 1972, S. 515 [HHÄ] • REINHARDT 1976, S. 464 [HHÄ] • MARKOW 1978, S. 44, Anm. 23 [HHÄ und/oder HHJ] • REINHARDT 1979b, S. 72, 76 [HHÄ] • STRONG 1979, S. 34, Kat. Nr. 45 [HHJ], 1523?] • REINHARDT 1982, S. 260 [HHÄ in der HHJ-Werkstatt] • ROWLANDS 1985, S. 227f, Kat. Nr. R. 3 A und B [HHÄ, 1522?] • BUSHART 1987, S. 17 [HHJ], 1523] • ROSKILL/HARBISON 1987, S. 21 [HHJ], 1523–24] • VON BORRIES 1988, S. 128f [HHJ], 1520] • VON BORRIES 1989b, S. 103f [HHJ], 1520] • C. MÜLLER 1996, S. 94f [HHJ], 1520] • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 10f [HHÄ] • VON BORRIES 1998, S. 175 [HHJ], 1520] • AK SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN 2001/02, S. 411f, Kat. Nr. 243 [HHJ-Werkstatt, um 1525]

LONDON, Hampton Court, Royal Collection, Inv. Nr. 383

Hans Holbein d. J., »Noli me tangere«

Siehe S. 301–305, Tafel 73

*Materieller Befund:* Eiche (*Quercus sp.*), 76,8 x 94,9 cm.

Auf der Tafelrückseite bezeichnet »521« (Inventarnummer unter Jakob II.; vgl. MILLAR 1963).

*Gemäldetechnologischer Befund:* Die Überprüfung der dendrochronologisch-stilistischen Datierung von John Fletcher durch Peter Klein, Universität Hamburg bestätigte laut Befund-Bericht vom 8. September 2000 die Datierung der meßbaren Kernholzjahre in die Jahre 1451–1254 [wahrscheinliches Verwendungsdatum ab 1468].

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Die Tafel wurde Ende der 1990er Jahre von Viola Pemberton-Pigott gereinigt.

*Provenienz:* Mit Sicherheit als Teil der Royal Collection in den »Private Lodgings« in Whitehall erstmals durch die Tagebuch-Eintragung von Evelyn vom 2. September 1680 belegt (»There is in the rest of the Private Lodgings... (& in my esteem) above all the Noli me tangere of our B: Saviour to M: Magdalen, after his Resurrection, of Hans Holbeins, than which, in my life, I never saw so much reverence & kind of Heavenly astonishment, expressed in Picture« [DE BEER 1955, Bd. 4]; damals möglicherweise im Besitz von Königin Henrietta Maria in Colombes und nach ihrem Tod 1669 an Karl II. gelangt; die Erwähnung eines »table with the picture of our Lorde appearing to Mary Magdalen« in den Sammlungsinventaren Heinrichs VIII. von 1542 und 1547 ohne Nennung des Künstlers und deshalb nicht mit Sicherheit auf das heute in Hampton Court befindliche Bild zu beziehen); unter Jakob II. weiterhin in Whitehall; später in Kensington, dann in Hampton Court (MILLAR 1963).

*Literatur:* [Sofern nicht anders vermerkt, galt das Gemälde als Werk Hans Holbeins d. J.] LES DELICES DES CHATEAUX ROYAUX: OR, A POCKET COMPANION TO THE ROYAL PALACES OF WINDSOR, KENSINGTON, KEW, AND HAMPTON COURT; containing an account of their buildings, gardens, paintings, monuments and curiosities; with the institution and ceremonies of the order of the Garter; also a concise description of the towns, villages and villas within XIV. Miles of Windsor. To which are added short sketches of the lives of the most eminent painters, Windsor 1785, S. 26 • William Henry PYNE, The history of the royal residences of Windsor Castle, St. James's Palace, Carlton House, and Frogmore, London 1819, S. 66 • PASSAVANT 1833, S. 50f • WAAGEN 1837, Bd. 1, S. 489 • NAGLER 1838, S. 247 • JAMESON 1842, Bd. 1, S. 172, Bd. 2, S. 352, Kat. Nr. 340 • Gustav Friedrich WAAGEN, Treasures of Art in Great Britain: Being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated Mss., &c. &c., Bd. 2, London 1854, S. 483 • WOLTMANN 1866a, S. 158 [Barthel Bruyn] • AK ROYAL ACADEMY OF ARTS, BURLINGTON HOUSE. EXHIBITION OF THE WORKS OF THE OLD MASTERS, TOGETHER WITH WORKS OF DECEASED MASTERS OF THE BRITISH SCHOOL. MDCCCLXII. Third year, London 1872, S. 23, Kat. Nr. 225 • STEPHENS 1880, S. 128 [»... a Flemish production by a man of very considerable ability, deeply affected by Italian art«] • AK EXHIBITION OF WORKS BY THE OLD MASTERS, AND BY DECEASED MASTERS OF THE BRITISH SCHOOL. INCLUDING A SPECIAL COLLECTION OF WORKS BY HOLBEIN AND HIS SCHOOL. WINTER EXHIBITION, ELEVENTH YEAR. MDCCCLXXX, London, Royal Academy, 1880, S. 39, Kat. Nr. 187 • LAW 1881, S. 200f, Kat. Nr. 599 [HHJ?] • [Adolph BAYERSDORFER] Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen 1 (1895), unpaginiert [um 1530] • Ernest LAW, The Royal Gallery of Hampton Court Illustrated: Being an historical catalogue of the pictures in the Queen's Collection at that palace with descriptive, biographical and critical notes, London 1898, S. 218f, Kat. Nr. 599 [HHJ?] • SCHMID 1900, S. 68 [nach 1529] • Ernest LAW, Holbein's pictures at Windsor Castle. Historically and critically described (Masterpieces of the Royal Collection), London u. a. O. 1901, S. 31f [erste Hälfte der 1520er Jahre] • CHAMBERLAIN 1902, S. 31, 58, 44, 58f, 61 [1520–27] • DAVIES 1903, S. 98f, 218 [deutscher, von Holbeins Baseler Gemälden nachhaltig beeinflusster Maler] • Ernest LAW, The new authorised historical catalogue of the pictures & tapestries in the King's collection at Hampton Court, London 1903, S. 52, Kat. Nr. 272 • FORTESCUE 1904,

S. 80–83, 190 • HOLMES 1904, S. 187 [Baseler Zeit] • BENOIT 1905, S. 49 [erste Hälfte der 1520er Jahre] • HUEFFER 1905, S. 52f [nicht von HHJ] • GAUTHIEZ 1907, S. 84 • KOEGLER 1909, S. 40 [um 1522] • BALDASS 1911, S. 104 [nach 1532] • GANZ 1912, S. 238f [1526–28] • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 76, 95–98, Bd. 2, S. 77, 349 [1520/21 oder 1527] • GRAVES 1913, S. 531, 536f • KNACKFUSS 1914, S. 136 [um 1534] • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 39 [1526–28] • CHRISTOFFEL 1924, S. 123 [englischer Künstler im Stil des HHJ] • SCHMID 1924, S. 348 [bald nach 1532] • SCHMID 1927, unpaginiert [um 1532] • C. H. COLLINS BAKER, Catalogue of the pictures at Hampton Court, Glasgow 1929, S. 73 • STEIN 1929, S. 216–218 [letzte Baseler Jahre] • SCHMID 1930c, S. 121 [1530] • WAETZOLDT 1938, S. 100 [»Ende 1532«] • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 45 [um 1532] • SCHMID 1941/42b, S. 267, 286 [»aus der englischen Zeit«] • KOEGLER 1943, S. 169f, 240f • LEROY 1943, S. 148f [1526–28] • SCHMID 1945, S. 31, Abb. 77 [»um 1532«] • AK EXHIBITION OF THE KING'S PICTURES, London, Royal Academy of Arts, 1946/47, S. 65, Kat. Nr. 158 [um 1532] • SCHMID 1948, S. 326, 386f, 392f [»Beginn der zweiten englischen Tätigkeit«] • VAN DER BOOM 1948, S. 34–36, 73 [1532] • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 45 [um 1532] • GANZ 1950, S. XIX, 207, Kat. Nr. 22 [»...Komposition von 1524/26, erhalten in der vorliegenden Wiederholung des zweiten englischen Aufenthalts«] • GROSSMANN 1951b, S. 111 [um 1532] • PINDER 1951, S. 48 [um 1524] • E. S. DE BEER (Hg.), The diary of John Evelyn. Now first printed in full from the manuscripts belonging to Mr. John Evelyn, Bd. 4, Oxford 1955, S. 216f • GROHN 1955, S. 32 [um 1533] • GANTNER/REINLE 1956, S. 67 [um 1532] • Irma und Gisela RICHTER (Hg.), Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter 1876–1891, Baden-Baden 1960, S. 103 [HHÄ] • STRIEDER 1960, S. 242 • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 215f, Kat. Nr. 186 [nach 1532] • BALDASS 1961, S. 95 [nach 1532] • Fritz GROSSMANN, A religious allegory by Hans Holbein the Younger; in: Burlington Magazine 103 (1961), S. 493f [um 1524–26] • Michael LEVEY, Christopher White, The German exhibition at Manchester; in: Burlington Magazine 103 (1961), S. 487 [um 1524–26] • AK GERMAN ART 1400–1800 FROM COLLECTIONS IN GREAT BRITAIN, Manchester, Art Gallery, 1961, S. 40f, Kat. Nr. 97 [um 1524–26] • MILLAR 1963, S. 61, Kat. Nr. 32 [um 1524] • SALVINI/GROHN 1971, S. 100f, Kat. Nr. 72 [1532–33] • HÜTT 1973, S. 482 [nach 1532] • FOISTER 1977, S. 16 [um 1524] • Oliver MILLAR, The Queen's pictures, London 1977, S. 78 [um 1524] • ROWLANDS 1979b, S. 53 • STRONG 1979, S. 52, Kat. Nr. 72 [um 1524 oder 1532–33] • FOISTER 1981, S. 96, 298, 305 [»...before c. 1530«] • FREDERICKSEN 1982, S. 36 [1526–28] • FLETCHER 1982, S. 39, 43f [»...soon after 1524«] • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 87, 89–93 [1526] • ROWLANDS 1985, S. 61f, 130, Kat. Nr. 17 [»...probably executed either in France [1524] or very soon after his return«] • WÜTHRICH 1986, S. 338 [um 1526–28] • VON BORRIES 1988, S. 129f [1524 oder 1526] • VON BORRIES 1989a, S. 291 [um 1523/24] • LANGDON 1993, S. 48, Tafel 9 [1524] • PARDEY 1996, S. 127–131 [um 1532/33] • WILSON 1996, S. 135–137 [um 1526–28] • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 144f [um 1526] • David HOWARTH, Images of rule. Art and politics in the English Renaissance, 1485–1649, Houndmills/London 1997, S. 77 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 108, Kat. Nr. 17 [um 1524] • DILLENBERGER 1999, S. 150 [vor 1526] • VON BORRIES 1999, S. 163f [1524] • NORTH 2002, S. 12 [bald nach 1523/24]

LONDON, National Gallery, Inv. Nr. NG 6540

Hans Holbein d. J., *Bildnis einer Dame mit Star und Eichhörnchen*, vermutlich Anne Lovell

Siehe S. 298–301, Tafel 72

*Materieller Bestand:* Eichenholz, 56 x 38,8 x 0,8 cm.

Einzelbrett, gedünnt und parkettiert. Malfläche wohl entlang der ursprünglichen Malkanten ausgeschnitten und allseits mit Holzstreifen eingefaßt.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Vgl. FOISTER/WYLD/ROY 1994, S. 7–19, sowie S. 299.

*Provenienz:* Vermutlich bis 1625 im Besitz der Nachkommen der Dargestellten, Anne Lovell, wohl im Familiensitz der Lovells, East Harling Hall, Norfolk (KING

2004); spätestens 1627 in der Sammlung des Thomas Howard, Earl of Arundel (1585–1646) (Foister 1996a); vermutlich von Jan Six aus der Arundel-Sammlung erworben worden; Versteigerung der Sammlung Jan Six (1618–1700), Amsterdam bei Zomer, 6. April 1702, Los-Nr. 18, als »'t Vrouwtje met een Spreeuw, zynde de Minnemoer van Konink Eduard, van Holbeen« (Verst. Kat. CATALOGUS VAN UITMUNTENDE KONSTIGE, MEEST ITALIAANSCH, SCHILDERYEN, DOOR VOORNAAME ITALIAANSCH, FRANSCH, HOOG EN NEDERDUYTSCH MEESTERS GESCHILDERD 1702); erworben durch seinen Neffen Peter Six (1655–1703); im Erbgang an Willem Six (1662–1733); Versteigerung der Sammlung Willem Six, Bürgermeister von Amsterdam, Amsterdam bei Schoemaker u. a., 12. Mai 1734, Los-Nr. 11, als »'t Vrouwtje met de spreeuw, zynde de Minnemoeder van Konink Eduard, door Holbeen, uytvoerig en konstig« (Verst. Kat. CATALOGUS VAN UITMUNTENDE EN EXTRA KONSTIGE SCHILDERYEN, VAN DE VOORNAAMSTE ITALIAANSCH, FRANSCH, HOOG, EN NEDERDUYTSCH MEESTERS 1734), erworben durch Pieter Six (1686–1755) für 300 Gulden; vor 1752 erworben durch Govert van Slingeland, Ontvanger-General van Holland (1694–1767), Den Haag (vgl. Verst. Kat. A CATALOGUE OF A WELL-KNOWN AND APPROVED COLLECTION OF PICTURES 1761); Versteigerung der Sammlung Sir William Hamilton, London bei Prestage & Hobbs, 20.–21. Februar 1761, Los-Nr. 75, als »HOLBEIN: A Woman with a Squirrel and a Starling, (called Nurse to King Edward VI. in Monsieur Slingeland's Collection)« (Verst. Kat. A CATALOGUE OF A WELL-KNOWN AND APPROVED COLLECTION OF PICTURES 1761), erworben für £47. 5s.0d von George, 3<sup>rd</sup> Earl of Cholmondeley; im Erbgang an die Marquess of Cholmondeley, Cholmondeley Castle, Malpas, Cheshire; 1992 von der Marquess of Cholmondeley »by private treaty sale« durch die National Gallery in London für 10 Millionen Pfund erworben mit Unterstützung des National Art Collections Fund und der American Friends of the National Gallery (S. Foister in AK DYNASTIES. PAINTING IN TUDOR AND JACOBAN ENGLAND 1995, Foister 1996a).

*Literatur:* Verst. Kat. CATALOGUS VAN UITMUNTENDE KONSTIGE, MEEST ITALIAANSCH, SCHILDERYEN, DOOR VOORNAAME ITALIAANSCH, FRANSCH, HOOG EN NEDERDUYTSCH MEESTERS GESCHILDERD; MITSGADERS VERSCHIEDENE SCHONE ANTIQUE MARMEREN STATUËN, BORSTBEELDEN, KOPPEN, BAZERELIEVE, BOETZEERZELS, & C. EENIGE AGAATE KOPPEN, BEELDDES EN VERSCHIEDENE RARITEITEN: ALS OOK DE VOORTREFFELYKE RAARE PAPIERKONST, BESTAANDE IN MEEST ITALIAANSCH TEKENINGEN EN PRINTEN, NEVENS GEHEELE WERKEN, GEBONDEN, ALS LOS, IN KONSTBOEKEN, SCHOON VAN DRUK. ALLE NAGELAATEN BY WYLEN DEN ED: HEERE JAN SIX, HEERE VAN WIMMENUM EN VROMADE, BURGERMEESTER EN RAAD DEZER STEDE. Die Verkoft zullen werden op Donderdag, den 6. April, 1702. op de Heeregraft, by den Amstel, 's morgens ten negen, en 's namiddags ten twee uuren precys, door Jan Pietersz. Zómer, Maakklaar; en zal dezelve Konst daags te vooren aldaar van de Liefhebbers konnen gezien worden, S. 4, Los-Nr. 18 • Verst. Kat. CATALOGUS VAN UITMUNTENDE EN EXTRA KONSTIGE SCHILDERYEN, VAN DE VOORNAAMSTE ITALIAANSCH, FRANSCH, HOOG, EN NEDERDUYTSCH MEESTERS. ANTIQUE EN MODERNE, MARMEREN EN METAAL GROUPEN, BEELDEN EN BUSTEN. ALS OOK VOORTREFFELYKE EN EXTRA RAARE PAPIERKONST, BESTAANDE IN OVERHEERLYKE MEEST ITALIAANSCH TEKENINGEN, ONGEMEENE ITALIAANSCH EN EENIGE NEDERLANDSCH PRENTKONST, VERWONDERLYK SCHOON VAN DRUK, EN CONDITIE; NAGELATEN BY WYLEN DEN WEL EDELEN HEER M<sup>r</sup>. WILLEM SIX, IN ZYN WEL EDELHEID: LEEVEN BURGERMEESTER DER STADT AMSTERDAM. Al het welke Verkoft zal worden, ten huize van den Overleedenen, in de Doelestraat, op Woensdag, den 12 Mey 1734. door de Makelaars Gerrit Schoemaker, Jan van Zutphen, Gysbert Hol, Cornelis van Essen en Jan ten Brink, S. 4, Los-Nr. 11 • Verst. Kat. A CATALOGUE OF A WELL-KNOWN AND APPROVED COLLECTION OF PICTURES [SIR WILLIAM HAMILTON], AMONGST WHICH ARE SOME BY THE FOLLOWING MASTERS... LIKEWISE SOME CURIOUS BRONZES AND TERRA COTTAS, Which will be sold by Auction, By Messrs. Prestage and Hobbs, At their Great Room the end of Savile-Row, next Conduit-Street, Hanover-Square. On Friday and Saturday the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> of February 1761, London, S. 3, Los-Nr. 75 • Ganz 1925, S. 113–115 • Stein 1929, S. 36, 164f • Kogler 1933, S. 60 • Parker/Foister 1945/83, S. 37, 154 • Schmid 1948, S. 13f, 282, 300 • Ganz 1950, S. XXI, 216, Kat. Nr. 43 • AK EXHIBITION OF WORKS BY HOLBEIN & OTHER MASTERS OF THE 16<sup>TH</sup> AND 17<sup>TH</sup> CENTURIES

1950/51, S. 26, Kat. Nr. 32 • AK EXHIBITION OF HOLBEIN AND OTHER MASTERS OF THE 16<sup>TH</sup> & 17<sup>TH</sup> CENTURIES. ILLUSTRATED SOUVENIR, London, Royal Academy, 1950/51, S. 2, Kat. Nr. 32 • Grossmann 1951a, S. 44 • Grossmann 1951b, S. 112 • Grohn 1955, S. 26 • AK THE HOUGHTON PICTURES. BY KIND PERMISSION OF THE MARQUESS AND MARCHIONESS OF CHOLMONDELEY. IN AID OF KING GEORGE'S FUND FOR SAILORS, London, Thos. Agnew & Sons, Ltd., 6 May – 6 June 1959, S. 14, Kat. Nr. 12 • Horst Vey, Die Zeichnungen Anton van Dycks, Bd. 1, Brüssel 1962, S. 215 • Salvini/Grohn 1971, S. 97, Kat. Nr. 56 • Von der Osten 1973, S. 247 • Markow 1978, S. 44, Anm. 23 • Holman 1979, S. 149, Anm. 57 • Strong 1979, S. 5, 40, Kat. Nr. 54 • Foister 1981, S. 362, 384, 447, Kat. Nr. 35 • Fletcher/Tapper 1983, S. 93 • Rowlands 1985, S. 72, 134, Kat. Nr. 28 • Roskill/Harison 1987, S. 20 • AK HOLBEIN. ZEICHNUNGEN VOM HOFE HEINRICHS VIII. 1988, S. 48 • S. A. C. Dudok van Heel, Een Holbein uit de collectie Six; in: Amstelodanum 79, Nr. 3 (1992), S. 51–55 • Foister 1992, S. 30–34 • Director's Report: Acquisitions; in: National Gallery Report April 1992 – March 1993, S. 10 • Langdon 1993, S. 15, 68, Tafel 19 • Foister/Wyld/Roy 1994, S. 7–19 • AK DYNASTIES. PAINTING IN TUDOR AND JACOBAN ENGLAND 1530–1630, 1995, S. 39f, Kat. Nr. 4 • Foister 1996a, S. 53f • Kim Sloan, »Picture-mad in virtu-land«. Sir William Hamilton's collection of paintings; in: AK Vases & volcanoes. Sir William Hamilton and his collection, Katalog von Ian Jenkins und Kim Sloan, London, British Museum, 1996, S. 76, 78f • Wilson 1996, S. 144 • Bättschmann/Griener 1997, S. 169 • Kim Sloan, Sir William Hamilton's »insuperable taste for painting«; in: Journal of the History of Collections 9 (1997), S. 209 • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 67f, 85 • Klinger/Höttler 1998, S. 133, Kat. Nr. 28 • Manuth 1998, S. 323f • Buck 1999, S. 59, 65–67 • Roskill 2001, S. 175–185 • AK GOTHIC. ART FOR ENGLAND 1400–1547, Katalog von Richard Marks und Paul Williamson, London, Victoria and Albert Museum, 2003, S. 298, Kat. Nr. 162 • AK HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1497/98–1543. PORTRÄTIST DER RENAISSANCE 2003, S. 68–70, Kat. Nr. 7 • David J. King, Who was Holbein's Lady with a Squirrel and a Starling? in: Apollo 159, Nr. 507, n. s. (2004), S. 42–49

LONDON, National Gallery (Leihgabe aus Privatbesitz)

Hans Holbein d. J., *Bildnis des Erasmus von Rotterdam »mit dem Renaissance-Pilaster«*

Siehe S. 162f, 167–178, Tafel 35

*Materieller Bestand:* (Weich-) Holz, 74,8 x 52,0 x 0,6–0,9 cm.

Einzelbrett (?) in hervorragender Holzverarbeitung, die keine Fugen erkennen läßt; leichte, gleichmäßige Verwölbung der Tafel.

Malfläche endet oben ca. 1 cm, unten ca. 0,5 cm vor der Tafelkante; seitlich fällt sie mit den Tafelkanten in eins (vermutlich war das Gemälde bei seiner Ausführung oben und unten in einen Arbeitsrahmen eingespannt).

Starker »Frühschwund-Craquelé« in den Schattenpartien am rechten Pilasterabschnitt, an Hals und Händen (besonders der Rechten).

Rückseite leicht gedünnt, wie die angeschnittenen Wurmfräßgänge zeigen, und mit einem grauen Anstrich versehen; oben und unten vermutlich originale Abfassung.

*Gemälde-technologischer Befund:* Die wohl mit einem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung wird bereits mit bloßem Auge im Gesicht, an der rechten Hand und am Kapitell gut erkennbar; sie wächst punktiert durch am Bücherregal, dessen Stützen und den Büchern darauf. Pentimenti sind an der Rechten, am Daumen und den Fingerspitzen der Linken sowie am Übergang von der Pilastereinfassung oben und dem Kapitell unten auszumachen; Muschelgold kommt ausschließlich an dem roten Buch in den Händen des Erasmus zum Einsatz.

Die gesamte Tafel scheint hellbraun untermalt zu sein, wie an durchgeriebenen Stellen des grünen Vorhangs und in zahlreichen Craquelé-Öffnungen gut zu erkennen ist. Die Malerei der Hände ist durch die nachträgliche fleischfarbene Ausmalung des Craquelés beeinträchtigt.

Die Malerei im Gesicht ist außer durch die durchgewachsene Unterzeichnung auch durch Reste älteren Firnis' punktuell beeinträchtigt; ferner gibt es Verput-

zungen am Mund und links davon zum Gesichtskontur hin (hier auch leichte Retuschen); starke Verputzung in der Schattenzone im Übergang von Wange zum Hals; demgegenüber ist der Bartanflug auf der Oberlippe hervorragend erhalten. Die Brüstung wies ursprünglich eine Vorderkante auf, die im heutigen Zustand beigemalt ist.

*Provenienz:* Vermutlich als Geschenk des Dargestellten an William Warham, Erzbischof von Canterbury, gelangt; in der Londoner Residenz der Erzbischöfe von Canterbury, Lambeth Palace (?); Sammlung Andries de Loo, London († 1590) (?); Sammlung Thomas Howard, Earl of Arundel (1585–1646) (?); 1655 Sammlung Henry Howard, 6<sup>th</sup> Duke of Norfolk (?); vor 1724 im Besitz eines »Mr. Barker«, eines Angehörigen der Arundel-Sippe, von diesem an Richard Mead verkauft (vgl. VERTUE NOTEBOOKS, I; in: Walpole Society 18 [1929–30], 122); Versteigerung der Sammlung Dr. Richard Mead (1673–1754) am 20.–22. März 1754 bei Langford in London (Verst. Kat. A CATALOGUE OF THE GENUINE AND CAPITAL COLLECTION OF PICTURES 1754, Verst. Kat. A CATALOGUE OF PICTURES, CONSISTING OF PORTRAITS, LANDSCAPES, SEA-PIECES, ARCHITECTURE, FLOWERS, FRUIT, ANIMALS, HISTORIES, OF THE LATE RICHARD MEAD 1754) vom ersten Lord Folkstone für £ 110 und 5 Schilling erworben; seither in der Sammlung des Earl of Radnor (momentan als Dauerleihgabe in der National Gallery in London).

*Kopien:* Vgl. COUNTESS OF RADNOR/BARCLAY 1909; BRUNIN 1968; AK ERASMUS EN ZIJN TIJD, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1969, Bd. 1, unpaginiert, Kat. Nr. 349, Bd. 2, Tafel 7; ROWLANDS 1985.

*Literatur:* [Matthew PARKER], DE ANTIQVITATE Britannicæ Ecclesiæ & Priuilegiis Ecclesiæ Cantuariensis, cum Archiepiscopis eiusdem 70. AN. DOM. 1572, S. 352 • Samuel KNIGHT, The life of Erasmus, more particularly that part of it, which he spent in England; wherein an account is given of his learned friends, and the state of religion and learning at that time in both our universities. With an appendix containing several original papers, Cambridge 1726, S. 309 • Verst. Kat. A CATALOGUE OF THE GENUINE AND CAPITAL COLLECTION OF PICTURES, BY THE MOST CELEBRATED MASTERS, OF THE LATE GREAT AND LEARNED PHYSICIAN, DOCTOR RICHARD MEAD, DECEASED; Which (by Order of the Executors) will be sold by Auction, By Mr. Langford, At his House in the Great Piazza, Covent-Garden, On Wednesday, Thursday, and Friday, the 20<sup>th</sup>, 21<sup>st</sup>, and 22<sup>nd</sup> of this Instant March 1754, S. 8, Los-Nr. 37 • Verst. Kat. A CATALOGUE OF PICTURES, CONSISTING OF PORTRAITS, LANDSCAPES, SEA-PIECES, ARCHITECTURE, FLOWERS, FRUIT, ANIMALS, HISTORIES, OF THE LATE RICHARD MEAD, M. D., Sold by auction on March 20, 21, and 22, M. DCC. LIV, S. III • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 64, Anm. \* • FIORILLO 1817, S. 390 • HEGNER 1827, S. 141 • PASSAVANT 1833, S. 136 • KUGLER 1837, S. 142 • WAA-GEN 1837/39, Bd. 2, S. 263f • John JACKSON, A treatise on wood engraving, historical and practical, London 1839, S. 448, Anm. † • KUGLER 1847, S. 283, Anm. \* • WAA-GEN 1857, S. 356f • WAA-GEN 1862, S. 263f • WOLTMANN 1866, S. 273, 352, Anm. \*\* • Alfred WOLTMANN, Holbein und Quentin Massys in Longford Castle; in: Zeitschrift für bildende Kunst 1 (1866a), S. 201–205 • GRIMM 1867a, S. 19–22 • GRIMM 1867b, S. 248f • KUGLER 1867, S. 548, Anm. \* • WORNUM 1867, S. 145–150 • MÄHLY 1868, S. 269f • WOLTMANN 1868, S. 133–143, 463f • KINKEL 1869, S. 197f • MÜNTZ 1869, S. 380 • John Gough NICHOLS, Remarks on some pictures of Quintin Matsys and Holbein, in the collection of the Earl of Radnor, at Longford Castle; in: Archaeologia 44 (1873), S. 435–440 • AK ROYAL ACADEMY OF ARTS, BURLINGTON HOUSE. EXHIBITION OF THE WORKS OF THE OLD MASTERS, ASSOCIATED WITH WORKS OF DECEASED MASTERS OF THE BRITISH SCHOOL, PAINTINGS IN OIL AND WATER-COLOURS, AND SCULPTURE. MDCCCLXXIII. Fourth year, London 1873, S. 19, Kat. Nr. 178 • WOLTMANN 1874, S. 287–289 • WOLTMANN 1876, S. 9–14, 141, Kat. Nr. 214 • WESSELY 1877, S. 59 • MANTZ 1879, S. 62 [Massys] • His 1880a, S. 718 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 470 • Alfred DE LOSTALOT, Les artistes contemporains. M. Félix Bracquemond, peintre-graveur; in: Gazette des Beaux-Arts, 2. pér. 29 (1884), S. 423 • OTTE 1884, S. 695 • His 1886, S. XI • LEIT-HÄUSER 1886, S. 18 • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 69, Anm. 2, S. 80, Anm. 1 • JANITSCHKE 1890, S. 454–456 • Claude PHILLIPS, The collection of pictures at Longford Castle; in: Art Journal (1897), S. 100–102 • SCHMID 1897, S. 225f • HAAR-HAUS 1898–99, S. 46, 48–50 • ROBINSON 1900, S. 35 • CHAMBERLAIN 1902, S. 10, 39, 50f • DAVIES 1903, S. 111f, 213, 219 • BENOIT 1905, S. 42 • HUEFFER 1905, S. 38 • GAUTHIEZ 1907, S. 96 • SIMON 1907, S. 334–336 • His 1908b, S. 77 • FRÖLICHER 1909, S. 19 • COUNTESS OF RADNOR/BARCLAY 1909, Bd. 1, S. 46–48, Kat. Nr. 81 • RECENT LOAN; in: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art 4 (1909), S. 139 • MACHIELS 1911, S. 360 • GANZ 1912, S. XXIII–XXV, 234f, 251 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 164, 168–172, 177, 179, 180–182, 219, 253, 322f, Bd. 2, S. 256, 352 • GRA-YES 1913, S. 536 • KNACKFUSS 1914, S. 72 • Helen Matilda, COUNTESS OF RADNOR, William BARCLEY, Catalogue of the Earl of Radnor's collection of pictures, o. O. <sup>4</sup>1916, S. 24, Kat. Nr. 81 • KOEGLER 1920, S. 44 • TIETZE-CONRAT 1920, S. 9–12 • GANZ 1921a, S. 198f • HERVEY 1921, S. 482 • GANZ 1922, S. 153 • P. S. ALLEN, H. M. ALLEN, Opvs epistolarvm Des. Erasmi Roterodami. Denvo cognitvm et actvm, Bd. 5, 1522–1524, Oxford 1924, S. 470, Anm. 40 • CHRISTOFFEL 1924, S. 42–44 • SCHMID 1924, S. 340 • MAJOR 1926, Abb. 6 • HUIZINGA 1928, S. 209 • STEIN 1929, S. 79–84 • VERTUE NOTEBOOKS, I; in: Walpole Society 18 (1929/30), S. 122, 156 • SCHMID 1930, S. 22f • COGNAT 1931, S. 10 • SCHMID 1931a, S. 15 • GÖTZ 1932, S. 132 • Edmund SCHILLING, Altdeutsche Meisterzeichnungen. Einführung und Auswahl, Frankfurt a. M. 1934, S. XVII • Stefan ZWEIF, Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Wien 1934, S. 62 • GIESE 1935, S. 269 • GANZ 1936, S. 261f, 263f, 267 • VAN THIENEN 1936, S. 69, 71 • GANZ 1937, S. 4 • REINHARDT 1938, S. 10f, 15 • WAETZOLDT 1938, S. 43–46, 53 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 9, 10 • Herta FRIELINGHAUS, Bildnisse von Erasmus von Rotterdam in Westfalen; in: Westfalen 25 (1940), S. 170, 173 • THÖNE 1942, S. 18, 30 • LEROY 1943, S. 107f • SCHMID 1945, S. 24, Abb. 18 • BENESCH 1947, S. 62f • SCHMID 1948, S. 80, 101, 118, 180–183, 299 • VAN DER BOOM 1948, S. 38–40 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 10 • DIEPOLDER 1949, S. 7–9, 11 • KAUN 1949, S. 74 • GANZ 1950, S. XXf, 213, Kat. Nr. 34 • AK EXHIBITION OF WORKS BY HOLBEIN & OTHER MASTERS OF THE 16<sup>TH</sup> AND 17<sup>TH</sup> CENTURIES 1950/51, unpaginiert, Kat. Nr. 2 • AK EXHIBITION OF HOLBEIN AND OTHER MASTERS OF THE 16<sup>TH</sup> & 17<sup>TH</sup> CENTURIES. ILLUSTRATED SOUVENIR, London, Royal Academy, 1950/51, S. 3, Kat. Nr. 2 • Alexandre Alfred CHABÉ, La physio-pathologie d'Érasme d'après ses portraits; in: Æsculape. Revue illustrée des lettres et des arts dans leurs rapports avec les sciences et la médecine, N. F., 32 (1951), S. 219f • GROSSMANN 1951b, S. 112 • PINDER 1951, S. 30, 90–92 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 357, 365 • MARLIER 1954, S. 77f • SCHILLING 1954, S. 20 • E. S. DE BEER (Hg.), The diary of John Evelyn. Now first printed in full from the manuscripts belonging to Mr. John Evelyn, Bd. 3, Oxford 1955, S. 155 mit Anm. 1 • GROHN 1955, S. 19 • GANTNER/REINLE 1956, S. 70f • WAETZOLDT 1958, S. 9, 24f, 79 • TREU 1959, S. 43 • REINHARDT 1960b, S. 31 • ÜBERWASSER 1960, unpaginiert • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 201, Kat. Nr. 172 • BENESCH 1966, S. 162–164 • POPE-HENNESSY 1966, S. 96 • FIRPO 1967, S. 193f • HECKSCHER 1967, S. 128–148 • BRUNIN 1968, S. 147f, 158 • GERLO S. 1969, 48–50 • HUGELSHOFER 1969, S. 132 • PANOFKY 1969, S. 219, Anm. 54 • AK ERASMUS EN ZIJN TIJD 1969, unpaginiert, Kat. Nr. 347, 348, 349 • James K. McCONICA, The riddle of »Terminus«; in: Erasmus in English 2 (1971), S. 3–5 • SALVINI/GROHN 1971, S. 93, Kat. Nr. 34 • COBERNUSS 1972, S. 7 • REINHARDT 1972, S. 517 • HÜTT 1973, S. 479 • VON DER OSTEN 1973, S. 248 • STEINER 1974, S. 2 • REEDIJK 1975, S. 132–150 • REINHARDT 1977, S. 247 • AK ALBERT DÜRER AUX PAYS-BAS. SON VOYAGE (1520–1521), SON INFLUENCE, Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1977, S. 108f • CAMPBELL/MANN PHILLIPS/SCHULTE HERBRÜGGEN/TRAPP 1978, S. 717f, 723 • REINHARDT 1979a, S. 541 • J. B. TRAPP, A postscript to Matsys; in: Burlington Magazine 121 (1979), S. 437 • STRONG 1979, S. 4, 7, 34, Kat. Nr. 41 • FOISTER 1981, S. 355f • REINHARDT 1981, S. 49–51 • Jaynie ANDERSON, Erasmus and the Siren; in: Erasmus in English 11 (1981/82), S. 8–12 • REINHARDT 1982, S. 259, 261 • SILVER 1982, S. 31 • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 87, 93 • AK KÖPFE DER LUTHERZEIT, Hamburger Kunsthalle, 1983, S. 206 • Sarah MARKHAM, John Loveday of Caversham 1711–1789. The life and tours of an eighteenth-century onlooker, Wilton 1984, S. 522 • Elisabeth FOUCART-WALTER, Un chef-d'œuvre de Holbein au Louvre; in: L'Œil, Nr. 362 (1985), S. 28 • David HOWARTH, Lord Arundel and his circle, New Haven/London 1985, S. 10, 152 • REEDIJK 1985, S. 91–106 • ROWLANDS 1985, S. 53, 57f, 72, 128, Kat. Nr. 13, 130 • SNYDER 1985, S. 388 • LANDOLT 1986, S. 20 • AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 123 • ROSKILL/HARBISON 1987, S. 1, 12f • KOLDEWEIJ 1988, S. 161f • BODAR 1989, S. 31, 57–60 • Virginia W. CALLAHAN, ERASMUS: An emblematic portrait by Andrea Alciati; in: Erasmus of Rotterdam

Society Yearbook 9 (1989), S. 78 • AINSWORTH 1990, S. 177 • Jean-Pierre VANDEN BRANDEN, Le »corpusculum« d'Érasme; in: Jacques Chomarat, André Godin, Jean-Claude Margolin (Hg.), Actes du colloque international Érasme, Tours, 1986 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 239), Genf 1990, S. 225 • Virginia W. CALLAHAN, The Erasmus-Hercules equation in the emblems of Alciati; in: Karl-Ludwig Selig, Elizabeth Sears (Hg.), The verbal and the visual. Essays in honor of William Sebastian Heckscher, New York 1990, S. 41–57 • David STARKEY (Hg.), Henry VIII. A European court in England, London 1991, S. 37 • Norbert SCHNEIDER, Portraitmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670, Köln 1992, S. 24f, 88 • John SHEARMAN, Only connect... Art and the spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1992, S. 115, Anm. 22 • BAER 1993, S. 196, Anm. 40 • CUTTLER 1993, S. 370, 372 • JARDINE 1993, S. 45–48, 78, 166 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1994 • ON LOAN FROM A PRIVATE COLLECTION: HANS HOLBEIN THE YOUNGER (1497/98–1543): PORTRAIT OF ERASMUS; in: National Gallery Report, April 1994–March 1995, S. 20f • MIEDEMA 1994/96, Bd. 1, S. 142, Bd. 3, S. 114 • Margaret ASTON, Gods, saints, and reformers: Portraiture and protestant England; in: Lucy Gent (Hg.), Albion's classicism: The visual arts in Britain, 1550–1660, New Haven/London 1995, S. 181–220, 191–194 • FOISTER 1995, S. 21 • LÖCHER 1995, S. 361f • J. MÜLLER 1995/96, S. 179–211 • FOISTER 1996b, S. 666 • GRONERT 1996, S. 75–92, 118f, 124 • WILSON 1996, S. 82–84 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 30, 157f • Susan FOISTER, Holbein in England. Ein Höhepunkt der Portraitmalerei; in: Belvedere (Wien) (1997), Nr. 2, S. 42–59 • KATHKE 1997, S. 42f, 297 • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 68f, 77 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 100f, Kat. Nr. 13 • SANDER 1998, S. 128 • BUCK 1999, S. 48, 50, 59 • ZWINGENBERGER 1999, S. 140 • BÄTSCHMANN 2001, S. 38f • WINNER 2001, S. 155–173 • Andreas BEYER, Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 122–124 • FOISTER 2002, S. 130f, 144 • NORTH 2002, S. 14 • BUCK 2003, S. 17, 21f

NEW YORK, Frick Collection, Inv. Nr. 12.1.77

Hans Holbein d. J., *Bildnis des Thomas More*, 1527

Siehe S. 276–280, Tafel 66

*Materieller Bestand:* Eichenholz, gedünnt und parkettiert, 74,9 x 60,3 cm.

Bezeichnet unten links »M. D. XXVII.«

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 278–280.

*Dokumentierte Restaurierungen:* WORNUM (1867) wies erstmals darauf hin, daß der Erhaltungszustand des More-Bildnisses nicht ohne Makel sei: »the eyelid and the inside of the right eye have been injured and improperly repaired: the expression is hard and even repulsive«. KUHN (1936) vermeldete erstmals eine Restaurierung des Frick-Bildnisses, das ihm »in its present condition somewhat over-restored« vorkam. Wie MORISON/BARKER (1963, ebenso LEWI 1974) mitteilten, wurde das Frick-Bildnis im Jahre 1952 durch den New Yorker Restaurator William Suhr gereinigt: »During the cleaning, the old discoloured restoration along the crack in the face... was removed. The operation was carefully described and illustrated in a report to the Frick Trustees, which detailed the condition of the painting before and at several stages during the process. X-radiographs were taken which reveal a first image, subsequently altered and corrected, which differs from the first painting. The size and placing of the cap, the treatment of the cloth at the neck beneath the crossing of the fur collar, and – most important – the rendering of the features, in particular the eyes, all differ: and they differ in the same way that the second Windsor drawing differs from the finished portrait now in the Frick collection. It is difficult to avoid the conclusions that these alterations to the under-painting are only explicable in terms of correction and improvement made by the original artist, Holbein, himself as he built up the painting.« Grier in THE FRICK COLLECTION. AN ILLUSTRATED CATALOGUE, I. PAINTINGS. AMERICAN, BRITISH, DUTCH, FLEMISH AND GERMAN (1968, ebenso ROWLANDS 1985) führte zu Erhaltungszustand, zur Restaurierung von 1952 und zur Bildgenese weiterhin aus: »The panel, which has been thinned to about 3/16 in., consists of four vertical joined members, with one joint following the line of the cord at right, a second bisecting More's face, and the third cutting across his right shoulder and forearm.

By 1952, when the painting was last treated, these joints and several vertical cracks had become visible on the surface. The paint film had lifted slightly along various edges of the cracks, resulting in a series of minute paint losses. Retouchings that had darkened were noticeable in the face and the curtain, and a small area of the curtain and fringe in the upper right corner had suffered damage. A considerable section of the curtain in the upper left corner had been overpainted. Although the surface in this latter area is abraded, the restoration had been unnecessarily extensive and had completely changed the pattern of the curtain folds; the overpaint has been removed, and the original design restored. On the whole, the paint film is well preserved, and there is no evidence of abrasion in the face, hands, or cloak.«

*Provenienz:* Spätestens seit 1811 in England (STRONG 1969); seit 1858 im Besitz des Londoner Kunsthändlers Farrer; 1866 Verkauf des Bildes für £ 1.200 an den Londoner Sammler Henry Huth; Edward Huth, London; Knoedler, Old Bond Street, London; 1912 von Henry Clay Frick, New York, für angeblich £ 50.000 erworben (CHAMBERLAIN 1913, MORISON/BARKER 1963).

*Kopien:* Siehe S. 306<sup>19</sup>.

*Literatur:* [Möglicherweise mit dem heute in der Frick Collection befindlichen More-Bildnis identisch: PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 30, 41 • DUBOIS DE SAINT-GELAIS, Description des tableaux du Palais Royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages, Paris 1727, Reprint Genf 1972, S. 238f • Verst. Kat. THE ORLEANS GALLERY, NOW EXHIBITING, AT THE GREAT ROOMS, LATE THE ROYAL ACADEMY, No. 125 (Wilson, London), Pall Mall, April 1793, S. 12, Los-Nr. 11 • HEGNER 1827, S. 203f] WOLTMANN 1866a, S. 158 • WORNUM 1867, S. 220, 246 • AK CATALOGUE OF THE FIRST SPECIAL EXHIBITION OF NATIONAL PORTRAITS ENDING WITH THE REIGN OF KING JAMES THE SECOND ON LOAN TO THE SOUTH KENSINGTON MUSEUM, London, 1866, S. 28, Kat. Nr. 157 • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 224 • WOLTMANN 1868, S. 176–179, 462 • Bruno MEYER, Leben und Werke Hans Holbeins des Jüngeren; in: Ergänzungsblätter zur Kenntnis der Gegenwart 5 (1869), S. 95 • MÜNTZ 1869, S. 427 • AK ROYAL ACADEMY OF ARTS, BURLINGTON HOUSE. EXHIBITION OF THE WORKS OF THE OLD MASTERS, ASSOCIATED WITH A COLLECTION FROM THE WORKS OF CHARLES ROBERT LESLIE, R. A., AND STANFIELD, R. A. MDCCCLXX. London 1870, S. 13, Kat. Nr. 121 • John Gough NICHOLS, Remarks on some pictures of Quintin Matsys and Holbein, in the collection of the Earl of Radnor, at Longford Castle; in: Archaeologia 44 (1873), S. 449 • WOLTMANN 1874, S. 339f • WOLTMANN 1876, S. 138f, Kat. Nr. 207, 158 • WESSELY 1877, S. 68 • MANTZ 1879, S. 115f, 188 • AK EXHIBITION OF WORKS BY THE OLD MASTERS, AND BY DECEASED MASTERS OF THE BRITISH SCHOOL. INCLUDING A COLLECTION OF DRAWINGS BY JOHN FLAXMAN, R. A. WINTER EXHIBITION, TWELFTH YEAR. MDCCCLXXXI, London 1881, S. 42, Kat. Nr. 194 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 474 • Augustus JESSOPP, Holbein's portrait of Sir Thomas More; in: Athenæum. Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music, and the Drama, 19. Juni 1886, S. 820 • JANITSCHKE 1890, S. 459f • AK EXHIBITION OF THE ROYAL HOUSE OF TUDOR, New Gallery, London 1890, S. 35f, Kat. Nr. 94 • Claude PHILLIPS, The picture gallery of Charles I., London 1896, S. 111f • AK EXHIBITION OF WORKS BY THE OLD MASTERS, AND BY DECEASED MASTERS OF THE BRITISH SCHOOL, WITH A SELECTION OF WORKS BY DECEASED FRENCH ARTISTS; AND A COLLECTION OF PLATE AND OTHER OBJECTS ILLUSTRATING THE SCULPTOR-GOLD-SMITH'S ART. WINTER EXHIBITION, TWENTY-SEVENTH YEAR. MDCCCXCVI, London 1896, S. 33, Kat. Nr. 138 • Claude PHILLIPS, The collection of pictures at Longford Castle; in: Art Journal (1897), S. 100 • ROBINSON 1900, S. 35 • CHAMBERLAIN 1902, S. 11, 59f • DAVIES 1903, S. 118f, 213, 219 • FORTESCUE 1904, S. 116f, 191 • SIMON 1907, S. 337 • Louis DIMIER, Une exposition de portraits anglais anciens au Burlington Fine Arts Club; in: Revue de l'art ancien et moderne 26 (1909), S. 184 • Roger E. FRY, Early English portraiture at the Burlington Fine Arts Club; in: Burlington Magazine 15 (1909), S. 74 • Mary F. S. HERVEY, Notes on some portraits of Tudor times; in: Burlington Magazine 15 (1909), S. 151 • AK EXHIBITION ILLUSTRATIVE OF EARLY ENGLISH PORTRAITURE, London, Burlington Fine Arts Club, 1909, S. 40, 94f, Kat. Nr. 53, Tafel 18 • GANZ 1912, S. XXXI, 227, 237 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 293, 299, 303f, 316f, Bd. 2, S. 221, 289, 340, 348 • GRAVES 1913, S. 531, 534f, 537f • Casimir STRYIENSKI, La Galerie du Régent, Philippe, Duc

d'Orléans, Paris 1913, S. 123–125, 192 • KNACKFUSS 1914, S. 110 • PICTURES IN THE COLLECTION OF HENRY CLAY FRICK, AT ONE EAST SEVENTIETH STREET, NEW YORK, New York o. J. (1915), S. 103 • GLASER 1916, S. 302f • CUST/HERVEY 1917/18, S. 19, 24, 32 • GANZ 1921a, 226 • PFISTER 1921, S. 35 • BERNHART 1922, S. 50 • CHRISTOFFEL 1924, S. 86f • GLASER 1924c, S. 16 • RÜMANN 1924, S. 12 • SCHMID 1924, S. 344 • Malcolm VAUGHAN, Holbein portraits in America; in: International Studio (November 1927), S. 22f • STEIN 1929, S. 146 • R. W. CHAMBERS, Thomas More, London 1935, S. 219 • THE FRICK COLLECTION. PAINTINGS. SUMMARY CATALOGUE, New York 1935, S. 31, Kat. Nr. 77 • KUHN 1936, S. 79, Kat. Nr. 350 • GANZ 1937, S. 6, 8 • REINHARDT 1938, S. 11 • WAETZOLDT 1938, S. 167f • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 79 • LEROY 1943, S. 110f • SCHMID 1945, S. 27, Abb. 47 • PARKER/FOISTER 1945/83, S. 36, 154 • SCHMID 1948, S. 83, 282, 290, 298 • VAN DER BOOM 1948, S. 68f • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 79 • THE FRICK COLLECTION. AN ILLUSTRATED CATALOGUE OF THE WORKS OF ART IN THE COLLECTION OF HENRY CLAY FRICK, I. PAINTINGS, Pittsburgh 1949, S. 108–113, Kat. Nr. 51 • GANZ 1950, S. XXI, 215f, Kat. Nr. 41 • Fritz GROSSMANN, Holbein, Torrigiano and some portraits of Dean Colet. A study of Holbein's work in relation to sculpture; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 (1950), S. 229 • GROSSMANN 1951b, S. 112 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 363 • GROHN 1955, S. 8, 24f • WÜTHRICH 1956, S. 198 • WAETZOLDT 1958, S. 18, 80 • Douglas HALL, Hans Holbein, London 1959, S. 7 • MORISON/BARKER 1963, S. 7–15, 27f, 73, Kat. Nr. 3 • PIPER 1963, S. 739f • THE FRICK COLLECTION. PAINTINGS, New York 1963, S. 38f • BENESCH 1966, S. 166 • POPE-HENNESSY 1966, S. 100 • CUTTLER 1968, S. 410f • THE FRICK COLLECTION. AN ILLUSTRATED CATALOGUE, I. Paintings. American, British, Dutch, Flemish and German, New York 1968, S. 228–233 • STRONG 1969, S. 228–231 • Ellis WATERHOUSE, Painting in Britain 1530 to 1790, Harmondsworth 1969, S. 6 • Graham REYNOLDS, Holbein to Turner; in: Apollo 93 (Mai 1971), S. 409 • SALVINI/GROHN 1971, S. 96, Kat. Nr. 47 • COBERNUSS 1972, S. 8f, 28 • VON DER OSTEN 1973, S. 248 • Angela LEWI, National Portrait Gallery. The Thomas More Family Group, London 1974, S. 12f • ZEISE 1976, S. 13f • AK »THE KING'S GOOD SERVANT«. SIR THOMAS MORE 1477/78–1535, Katalog von J. B. Trapp und Hubertus Schulte Herbrüggen, London, National Portrait Gallery, 1977/78, S. 31 • STRONG 1979, S. 4, 8, 42, Kat. Nr. 56 • J. B. TRAPP, Supplementa iconographica Moreana. Portraits of Thomas More in Italy and Spain; in: Moreana 16, Nr. 62 (1979), S. 73 • HAND 1980, S. 33 • KLEMM 1980, S. 49 • J. B. TRAPP, Tommaso Moro nelle testimonianze contemporanee; in: Tommaso Moro e l'Utopia. Colloquio italo-britannico, Roma, 20–21 marzo 1979 (Atti dei Convegni Lincei, 46), Rom 1980, S. 83 • FOISTER 1981, S. 72, 85, 359f, 368, 454f, Kat. Nr. 50 • SUTTON 1981, S. 283f • REINHARDT 1982, S. 261 • SILVER 1982, S. 30 • J. B. TRAPP, Thomas More and the visual arts; Sergio Rossi (Hg.), Saggi sul Rinascimento, Mailand 1984 (Reprint in: J. B. Trapp, Essays on the Renaissance and the classical tradition, Aldershot 1990), S. 43 • David HOWARTH, Lord Arundel and his circle, New Haven/London 1985, S. 10 • ROWLANDS 1985, S. 71f, 132f, Kat. Nr. 24 • SNYDER 1985, S. 388f • LANDOLT 1986, S. 19 • AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 117 • ROSKILL/HARBISON 1987, S. 25 • AK HOLBEIN. ZEICHNUNGEN VOM HOFE HEINRICHS VIII. 1988, S. 32, 34 • Boris FORD (Hg.), The Cambridge guide to the arts in Britain, Bd. 3: Renaissance and Reformation, Cambridge u. a. O. 1989, S. 228 • AINSWORTH 1990, S. 176f • Alfred BERCHTOLD, Bâle et l'Europe. Une histoire culturelle, Bd. 1, Lausanne 1990, S. 331 • J. B. TRAPP, Erasmus, Colet and More: The early Tudor humanists and their books (The Panizzi lectures, 1990), London 1991, S. 59 • LANGDON 1993, S. 15, 66, Tafel 18 • Simon THURLEY, The royal palaces of Tudor England. Architecture and court life 1460–1547, New Haven/London 1993, S. 222 • AK HOLBEIN AND THE COURT OF HENRY VIII. 1993/94, S. 28f • FOISTER 1996a, S. 53 • FOISTER 1996b, S. 667, 672 • WILSON 1996, S. 133–135 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 160–164 • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 78, 80 • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 343 • GRONERT 1998, S. 240–242 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 14, 124, Kat. Nr. 24 • Andrew PETTEGREE, Holbein. Court painter of the Reformation; in: History today 48, Nr. 2 (1998), S. 25 • BUCK 1999, S. 54–56 • ZWINGENBERGER 1999, S. 113 • NORTH 2002, S. 16 • BUCK 2003, S. 19

NEW YORK, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, aided by subscribers, 1906 (06.1038)

Hans Holbein d. J., *Bildnis des Benedikt von Hertenstein*, 1517

Siehe S. 116–119, Tafel 23

*Materieller Bestand:* Papier, auf Holz aufgezogen, 52,4 x 38,1 cm.

Bezeichnet auf dem Wandabschnitt links unterhalb des Frieses: »DA. ICH. HET. DIE. GE/STALT. WAS. ICH. 22./IAR. ALT. 1517. H. H./PINGEBAT.«

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 117.

*Dokumentierte restauratorische Maßnahmen:* In der Bildakte im Metropolitan Museum sind verschiedene Restaurierungsmaßnahmen dokumentiert. Die erste wurde im Juli 1906 im Auftrag des damaligen Besitzers, der Kunsthandlung Colnaghi, von dem Berliner Restaurator Hauser durchgeführt. Erst zu diesem Zeitpunkt wurde das auf Papier ausgeführte Bildnis auf den heutigen Holzbildträger aufgezogen (möglicherweise zum ersten Mal überhaupt). Nach Hausers Angabe verwendete er ein Holzstück, das von einem Gemälde des 17. Jahrhunderts stammte. Die dreieckigen Papierabschnitte rechts und links oben sind Hauser zufolge original, aber von ihm partiell übermalt worden. Im Jahre 1936 wurde die Tafelrückseite mit Wachs eingelassen; 1946 die Malerei gereinigt und retouchiert; 1958 wurden die beiden oberen Ecken »evened out, filled with gesso«, die Malerei insgesamt erneut gereinigt und retouchiert.

*Provenienz:* Vor 1819 vermutlich im Besitz der Nachkommen des Dargestellten in Luzern; durch die Vermittlung des Kunstmalers Marquard Woher (1760–1830) in die Sammlung des 1819 verstorbenen Daniel Burckhardt-Wildt in Basel gelangt; Anna Katharina Burckhardt; Marie Charlotte Burckhardt-Werthemann; Julie Burckhardt-Werthemann; Peter Vischer-Burckhardt; am 25. November 1905 versteigert mit der Sammlung des 9<sup>th</sup> Earl of Cork and Orrery, Marston, Frome, Somerset, bei Christie's in London, Los-Nr. 50, als Holbein (Verst. Kat. CATALOGUE OF PICTURES BY OLD MASTERS 1905); Colnaghi, London; 1906 vom Metropolitan Museum of Art in New York mit Mitteln des Rogers Fund und weiteren Spenden erworben worden (WEHLE/SALINGER 1947, GANZ 1950)

*Literatur:* Verst. Kat. CATALOGUE OF PICTURES BY OLD MASTERS, THE PROPERTY OF THE RIGHT HON. THE EARL OF CORK & ORRERY, REMOVED FROM MARSTON, FROME, ALSO OLD PICTURES AND WORKS OF THE EARLY ENGLISH SCHOOL, THE PROPERTY OF A GENTLEMAN AND FROM NUMEROUS PRIVATE COLLECTIONS AND DIFFERENT SOURCES, Christie, Manson & Woods, London, 25 November 1905, S. 10, Los-Nr. 50 • A PORTRAIT BY HOLBEIN; in: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art 1 (1906), S. 150–153 • [Roger FREY], Portrait of a Man by Holbein. Recently acquired by the Metropolitan Museum of New York; in: Burlington Magazine 10 (1906/07), S. 48–53 • EIN NEUER HOLBEIN; in: Kunstchronik, N. F., 18 (1907), Sp. 78, 120 • FRÖLICHER 1909, S. 19, 26, 31 • GANZ 1909, S. 598f • HES 1911, S. 18 • GANZ 1912, S. XIV, 233 • Morton H. BERNATH, New York und Boston (Berühmte Kunststätten, 58), Leipzig 1912, S. 60 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 72–74, 86, 162, Bd. 2, S. 278, 347 • KNACKFUSS 1914, S. 25 • GANZ 1917, S. 222, 224 • Joseph GANTNER, Aus der neuern Holbein-Forschung. III. Ein neu entdecktes Porträt Hans Holbeins des Jüngeren; in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 866, 881, 14./16. 6. 1921 • GANZ 1921a, S. 196 • GANZ 1921b, S. 221 • SUIDA 1921, S. 15 • BERNHART 1922, S. 27f • Salomon REINACH, Répertoire des peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580), Bd. 6, Paris 1923, S. 51 • CHRISTOFFEL 1924, S. 60 • GANZ 1924, S. 99, Tafel 58 • SCHMID 1924, S. 338 • GANZ 1925/27, S. 174 • Malcolm VAUGHAN, Holbein portraits in America; in: International Studio (November 1927), S. 22 • Walter HUGELSHOFER, Das Bildnis eines Luzerner Geistlichen von Hans Holbein; in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1627, 25. August 1929, unpaginiert • STEIN 1929, S. 44–46 • COHN 1930, S. 2, 52, 97 • BALDASS 1931/32, S. 62 • Hans TIETZE, Meisterwerke europäischer Malerei in Amerika, Wien 1935, S. 339, Kat. Nr. 213 • KUHN 1936, S. 79, Kat. Nr. 348 • REINHARDT 1938, S. 15 • WAETZOLDT 1938, S. 50, 112 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 16 • Willy BRÄNDLY, Das Porträt des Johannes Ludwig Zimmermann (Xilotectus) in Luzern, gemalt von Hans Holbein d. J.; in: Zwingliana. Beiträge zur Geschichte Zwinglis/der Reformation und des Protestantismus in der Schweiz 7 (1939–43), S. 331 • SCHMID 1941/42b, S. 259 • GANTNER 1943/1958, S. 79 • Josephine L. ALLEN, Notes on the

cover: A portrait by Holbein; in: Metropolitan Museum of Art Bulletin, new series, 2, Nr. 5 (1944), S. 152 und gegenüber S. 177 • Harry B. WEHLE, Margaretta SALINGER, The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German paintings, New York 1947, S. 213f • SCHMID 1948, S. 68 • VAN DER BOOM 1948, S. 27 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 16 • HUGELSHOFER 1948/49, S. 62–64 • Julius S. HELD, Rezension von Harry B. Wehle, Margaretta Salinger, The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German paintings, New York 1947; in: Art Bulletin 31 (1949), S. 140 • GANZ 1950, S. 209, Kat. Nr. 27 • AK HOLBEIN AND HIS CONTEMPORARIES. A LOAN EXHIBITION OF PAINTING IN FRANCE, THE NETHERLANDS, GERMANY AND ENGLAND, John Herron Art Museum, Indianapolis, Indiana, 1950, unpaginiert, Kat. Nr. 33 • PINDER 1951, S. 69, 71 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 354 • REINHARDT 1954/55, S. 16 • GROHN 1955, S. 14f • GANTNER/REINLE 1956, S. 68 • Georg SCHMIDT, Hans Holbein der Jüngere: Bildnis des Junkers Benedikt von Hertenstein, 1517; in: Die Basler Museen im Juli/August 1960, o. O. o. J., unpaginiert • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 177f, Kat. Nr. 145 • BALDASS 1961, S. 87 • Werner LAUBER, Hans Holbein der Jüngere in Luzern (Luzern im Wandel der Zeiten. Eine Schriftenreihe, 22), Luzern 1962, S. 30, 53–55 • BENESCH 1966, S. 157 • THE ITALIAN HERITAGE. AN EXHIBITION OF WORKS OF ART LENT FROM AMERICAN COLLECTIONS FOR THE BENEFIT OF THE COMMITTEE TO RESCUE ITALIAN ART, Wildenstein & Co., New York, 1967, unpaginiert, Kat. Nr. 38 • VON DER OSTEN/VEY 1969, S. 102 • SALVINI/GROHN 1971, S. 88, Kat. Nr. 18 • REINHARDT 1972, S. 516 • Denys SUTTON (Hg.), Letters of Roger Fry, Bd. 1, London 1972, S. 25, 262, 270 • VON DER OSTEN 1973, S. 111 • Philip HENDY, European and American paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 1974, S. 120 • STRONG 1979, S. 20, Kat. Nr. 16 • Katherine BAETJER, European paintings in The Metropolitan Museum of Art by artists born in or before 1865. A summary catalogue, Bd. 1, New York 1980, S. 86 • Frances SPALDING, Roger Fry. Art and life, Berkeley, Los Angeles 1980, S. 91 • FOISTER 1981, S. 352–354 • FREDERICKSEN 1982, S. 31 • ROWLANDS 1985, S. 29f, 126, Kat. Nr. 6 • THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. THE RENAISSANCE IN THE NORTH. Introduction by James Snyder, New York 1987, S. 117 • AK HANS HOLBEIN D. J. ZEICHNUNGEN AUS DEM KUPFERSTICKKABINETT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL 1988, S. 12 • AINSWORTH 1990, S. 175 • C. MÜLLER 1991b, S. 26 • Nicholas H. J. HALL (Hg.), Colnaghi in America. A survey to commemorate the first decade of Colnaghi New York, New York 1992, S. 27, 131 • BAER 1993, S. 198, Anm. 48 • CUTTLER 1993, S. 372 • HERMANN/HESSE 1993, S. 179 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 636f • BAETJER, European paintings in The Metropolitan Museum of Art by artists born before 1865. A summary catalogue, New York 1995, S. 225 • GRONERT 1996, S. 48–52 • WILSON 1996, S. 61f • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 24, 46, 68 • BUCK 1997, S. 157f, 160, 326f • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 88, Kat. Nr. 6 • STERLING u. a. 1998, S. 29, Anm. 6 • BUCK 1999, S. 19f • VON BORRIES 1999, S. 156 • BUCK 2001, S. 61–63 • C. MÜLLER 2001b, S. 26f

PARIS, Musée du Louvre, Inv. Nr. 1343

Hans Holbein d. J., *Bildnis des Nikolaus Kratzer*, 1528

Siehe S. 295–298, Tafel 71

*Materieller Bestand:* Eiche (*Quercus sp.*), 83,0 x 66,5 cm.

Dreiteiliger Bildträger.

Bezeichnet auf dem Papier vor dem Dargestellten: »Imago ad viuam effigiem expressa/Nicolai Kratzeri monacensis q[ui]. Bauarg [=bavarus] erat/qadragessimu[m] secundu[m] annu[m] t[em]p[or]e gplebat [=complebat]/1528«; auf dem Cylindrium die Monatsabkürzungen »MA, APR, M«.

*Gemälde-technologischer Befund:* Siehe S. 297.

Die dendrochronologische Untersuchung von Peter Klein, Universität Hamburg, ermöglichte laut Befundbericht vom 4. Juni 1997 die Identifizierung des Holzes als Eichenholz aus dem Raum Baltikum. Für die drei Bretter des Bildträgers ließen sich die Jahre 1501–1202, 1510–1428 und 1509–1156 ermitteln. Brett I und III stammen aus demselben Baum. Der jüngste Kernholzjahrring stammt aus dem

Jahr 1510. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestes Fälldatum ab 1519, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Fälldatum zwischen 1523..1525. ...1529 + x. Eine früheste Verwendung durch den Maler wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von 2 Jahren ab 1521 denkbar. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von 2 Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1527 zu vermuten.

*Provenienz:* 1655 im Nachlaß der Alethea, Countess of Arundel, der Witwe des Thomas Howard, Earl of Arundel (1585–1646), in Amsterdam (CUST, COX 1911–12); 1662 in Utrecht auf einer Auktion eines Teils der Arundel-Sammlung vom Kölner Sammler Everhard Jabach erworben worden; 1671 Verkauf an Colbert; Sammlung Ludwigs XIV. von Frankreich (BROWN 1995).

*Restauratorische Eingriffe:* Von HEGNER (1827) in die Holbein-Forschung eingeführt: »In der Königlichen Sammlung zu Paris ist ebenfalls sein Bild zu sehen, mit weichem, feinem und markichtem Pinsel ausgeführt, nur findet man daselbst die Umrisse zu hart, wodurch die schöne Malerei etwas flach erscheint«. Hatte BOISSERÉE (1829) noch betonte, es handle sich um ein »sehr wohl erhaltenes« Werk Holbeins, so machte WOLTMANN (1876) erstmals auf »starke Retouchen« aufmerksam. FUCHS (1934) monierte, daß »die Erhaltung... an manchen Stellen zu wünschen übrig (läßt). Namentlich stört der gelbe Firnis, der das sichtlich höchst delikate Kolorit verschleiert«. GANZ (1950) teilte mit, das Bild sei 1949 gereinigt worden. In Vorbereitung der Ausstellung LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985 wurde das Gemälde erneut untersucht und gereinigt.

*Kopien:* Vgl. AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, S. 75.

*Literatur:* [Wahrscheinlich, doch nicht mit letzter Sicherheit auf das Pariser Gemälde zu beziehen: VAN MANDER 1617, fol. 144v.] VON SANDRART 1675, S. 251 • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 36 • BALDINUCCI 1728, S. 318f • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 75f • FUSSLI 1769, S. 24, 28 • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 125f • Antoine Michel FILHOL, Joseph LAVALLÉE, Galerie du Musée Napoléon, publiée par Filhol, graveur, et rédigée par Lavallée (Joseph), Secrétaire perpétuel de la Société phylotechnique, de l'Académie de Dijon et de Nancy, de la Société royale des Sciences de Gonthingue, etc., Paris 1815, 110. Lieferung, S. 7f, Tafel 659 • A DESCRIPTIVE CATALOGUE OF THE ANTIQUE STATUES, PAINTINGS, AND OTHER PRODUCTIONS OF THE FINE ARTS, THAT EXISTED IN THE LOUVRE, AT THE TIME THE ALLIES TOOK POSSESSION OF PARIS IN JULY 1815. TO WHICH WAS ADDED, SOME USEFUL HINTS TO THOSE HOW INTEND TO VISIT THE MEMORABLE FIELD OF WATERLOO, Edinburgh 1816, S. 101, Kat. Nr. 335 • Henri LAURENT, Le Musée Royal ou Recueil de Gravures d'après les plus beaux Tableaux Statues et Bas-reliefs de la Collection Royale avec description des sujets notices littéraires et discours sur les arts, Bd. 2, Paris 1818, unpaginiert • HEGNER 1827, S. 225f • BOISSERÉE 1829, S. 165 • WAAGEN 1837/39, Bd. 3, S. 551f • NAGLER 1838, S. 243, 245 • KUGLER 1847, S. 289 • W. H. SMYTH, Description of an astrological clock, belonging to the Society of Antiquaries of London; in: Archaeologia 33 (1849), S. 15 • Frédéric VILLOT, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Imperial du Louvre. 2<sup>e</sup> partie. Écoles allemande, flamande et hollandaise, Paris 1853, S. 109f, Kat. Nr. 206 • WAAGEN 1862, S. 268 • William Henry BLACK, Discovery of the will of Hans Holbein; in: Archaeologia 39 (1863), S. 5 • WOLTMANN 1865, S. 33 • Alfred WOLTMANN, Holbein at the National Portrait Exhibition; in: Fortnightly review 6 (1866), S. 167 • KUGLER 1867, S. 554 • WORNUM 1867, S. 21, 31, 222f • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 226f • WOLTMANN 1868, S. 183f, 467 • Bruno MEYER, Leben und Werke Hans Holbeins des Jüngeren; in: Ergänzungsblätter zur Kenntnis der Gegenwart 5 (1869), S. 96 • MÜNTZ 1869, S. 428 • John Gough NICHOLS, Remarks on some pictures of Quintin Matsys and Holbein, in the collection of the Earl of Radnor, at Longford Castle; in: Archaeologia 44 (1873), S. 449 • WOLTMANN 1874, S. 344 • BLANC 1875, S. 23 • WOLTMANN 1876, S. 144f, Kat. Nr. 226 • WESSELY 1877, S. 68 • MANTZ 1879, S. 114f, 188 • HIS 1880a, S. 720 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 475 • ROUSSEAU 1885, S. 12 • BURCKHARDT 1886, S. 42 • HIS 1886, S. XIV • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 79 • JANITSCHKE 1890, S. 460 • AK EXHIBITION OF THE ROYAL HOUSE OF TUDOR, New Gallery, London 1890, S. 45 • Fernand ENGERAND (Hg.), Inventaires des collections de la couronne. Inventaire des tableaux du roy

rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly. Publié pour la première fois avec des additions et des notes, Paris 1899, S. 221f, Kat. Nr. 2 • Lewis EVANS, On a portable sundial of gilt brass made for Cardinal Wolsey; in: *Archaeologia* 57 (1900), S. 334 • Mary F. S. HERVEY, Holbein's »Ambassadors«. The Picture and the men. An historical study, London 1900, S. 74, 75, Anm. 1, 224 • ROBINSON 1900, S. 23 • CHAMBERLAIN 1902, S. 11, 63 • LAFENESTRE/RICHTENBERGER 1902, S. 386, Kat. Nr. 2713 • DAVIES 1903, S. 131f, 213, 220 • MUSÉES NATIONAUX. CATALOGUE SOMMAIRE DES PEINTURES EXPOSÉES DANS LES GALERIES DU MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE (TABLEAUX ET PEINTURES DÉCORATIVES), Paris 1903, S. 221, Kat. Nr. 2713 • FORTESCUE 1904, S. 121f, 191 • BENOIT 1905, S. 43f • Carel VAN MANDER, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hans Floerke, Bd. 1, München/Leipzig 1906, S. 187f • GAUTHIEZ 1907, S. 104 • SIMON 1907, S. 334f • DIE MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 28 • His 1908b, S. 78 • FRÖLICHER 1909, S. 21, 27f • AK EXHIBITION ILLUSTRATIVE OF EARLY ENGLISH PORTRAITURE, London, Burlington Fine Arts Club, 1909, S. 40f • Freeman O'DONOGHUE, Catalogue of engraved British portraits preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum, Bd. 2, London 1910, S. 714 • MAJOR 1911, S. 78, 81 • CUST/COX 1911/12, S. 323, 258 • MEISSNER 1911, S. 28 • GANZ 1912, S. XXXIV, 238 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 299, 317, 325, 327–330, 337, 350, Bd. 2, S. 4, 88, 241, 255, 353 • Karl VOLL, Holbeins Bildnis des Astronomen Nikolaus Kratzer; in: ders., Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen, Bd. 1: Altniederländische und altdeutsche Meister, München 1913, S. 165–170 • FOUGERAT 1914, S. 57 • KNACKFUSS 1914, S. 110–112 • GANZ 1921a, S. 227 • HERVEY 1921, S. 482, 520 • Louis DEMONTS, Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries, Bd. 3. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise, Paris 1922, S. 74, Kat. Nr. 2713 • BERNHART 1922, S. 53 • CHRISTOFFEL 1924, S. 91 • RÜMANN 1924, S. 12 • SCHMID 1924, S. 344 • STEIN 1929, S. 162 • COGNAT 1931, S. 15 • Ludwig F. FUCHS, Das Bildnis des Astronomen Nikolaus Kratzer von Hans Holbein d. J.; in: Kunst- und Antiquitäten-Rundschau 42 (1934), S. 176–178 • Ludwig F. FUCHS, Holbein-Leihgabe in der Pinakothek; in: Pantheon 13 (1934), S. 158 • VERTUE NOTE BOOKS, V; in: Walpole Society 26 (1937–38), S. 49 • DEUTSCH 1938, S. 16 • REINHARDT 1938, S. 11f, 15, 18 • WAETZOLDT 1938, S. 178–180 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 82 • THÖNE 1942, S. 19 • LEROY 1943, S. 137–139 • GANTNER 1943/1958, S. 88 • Otto PÄCHT, Holbein and Kratzer as collaborators; in: Burlington Magazine 84 (1944), S. 134, 138 • SCHMID 1945, S. 27, Abb. 51 • BENESCH 1947, S. 67 • Alfred CHAPUIS, Hans Holbein le Jeune et l'horlogerie; in: Journal Suisse d'Horlogerie (1947), Nr. 3/4, S. 13 • Erwin PANOFKY, Albrecht Dürer, Bd. 2, Princeton 1948, S. 164, Kat. Nr. 88 • SCHMID 1948, S. 83, 282, 300 • VAN DER BOOM 1948, S. 70 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 82 • GANZ 1950, S. XXI, 217, Kat. Nr. 48 • GROSSMANN 1951c, S. 22, Anm. 98 • PINDER 1951, S. 70f • LIEB 1952, S. 182 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 360, 365 • Adeline HULFTEGGER, Notes sur la formation des collections de peintures de Louis XIV (l'entrée dans le Cabinet du Roi des tableaux provenant de Jabach, Mazarin, Fouquet, etc.); in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français (1954), S. 126f • MARLIER 1954, S. 102 • GROHN 1955, S. 26 • WAETZOLDT 1958, S. 21, 80 • Kenneth CHARLTON, Holbein's »Ambassadors« and sixteenth-century education; in: Journal of the History of Ideas 21 (1960), S. 101 • PIPER 1963, S. 742 • GROHN 1964, unpaginiert • BENESCH 1966, S. 166 • POPE-HENNESSY 1966, S. 250 • Ernst ZINNER, Deutsche und niederländische astronomische Instrumente des 11.–18. Jahrhunderts, München 1967, S. 80, 210, 386, 419 • CUTTLER 1968, S. 411 • Sydney ANGLO, Spectacle, pageantry, and Early Tudor policy, Oxford 1969, S. 219 • Ellis WATERHOUSE, Painting in Britain 1530 to 1790, Harmondsworth 1969, S. 6 • SALVINI/GROHN 1971, S. 97, Kat. Nr. 57 • F. H. C. WEIJTENS, De Arundel-Collectie. Commencement de la fin Amersfoort 1655, Utrecht 1971, S. 30, Kat. Nr. 44, Anm. 217, 50 • COBERNUSS 1972, S. 9 • REINHARDT 1972, S. 518 • VON DER OSTEN 1973, S. 247, 249 • ZEISE 1976, S. 14 • FOISTER 1977, S. 3 • NORTH 1978, S. 227f • STRONG 1979, S. 4, 7, 46, Kat. Nr. 62 • FOISTER 1981, S. 75f, 85, 360f, 377, 459f, Kat. Nr. 64 • CATALOGUE SOMMAIRE ILLUSTRÉ DES PEINTURES DU MUSÉE DU LOUVRE, II. ITALIE, ESPAGNE, ALLEMANDE, GRANDE-BRETAGNE ET DIVERS, Paris 1981, S. 28 • FLETCHER 1982, S. 41–44 • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 91,

93 • Kurt LÖCHER, Bildnismalerei des späten Mittelalters und der Renaissance in Deutschland; in: AK Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt 1985, S. 47 • AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, S. 37–48, Kat. Nr. 3, 69, 74f • ROWLANDS 1985, S. 73f, 134f, Kat. Nr. 30 • Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE, L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV (Notes et documents des Musées de France, 17), Paris 1987, S. 256f, Kat. Nr. 207 • ROSKILL/HARBISON 1987, S. 13 • Lawrence GOWING, Die Gemälde-sammlung des Louvre. Mit einer Einleitung von Michel Laclotte, Köln 1988, S. 200, 203 • Boris FORD (Hg.), The Cambridge guide to the arts in Britain, Bd. 3: Renaissance and Reformation, Cambridge u. a. O. 1989, S. 228 • Willem HACKMANN, Nicolaus Kratzer: the King's astronomer and Renaissance instrument-maker; in: David Starkey (Hg.), Henry VIII. A European court in England, London 1991, S. 70 • Norbert SCHNEIDER, Portraitmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670, Köln 1992, S. 24 • Peter Cornelius CLAUSSEN, Der doppelte Boden unter Holbeins »Gesandten«; in: Andreas Beyer u. a. (Hg.), Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, Alfter 1993, S. 178f • CUTTLER 1993, S. 372 • FOISTER 1993, S. 118f • LANGDON 1993, S. 15, 80, Tafel 25 • MIEDEMA 1994/96, Bd. 1, S. 150f, Bd. 3, S. 124 • BROWN 1995, S. 63, 211 • FOISTER 1996a, S. 52f • FOISTER 1996b, S. 668, 672f • Richard FOSTER, Pamela TUDOR-CRAIG, The secret life of paintings, Woodbridge 1996, S. 80 • WILSON 1996, S. 140 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 188 • BUCK 1997, S. 313 • KATHKE 1997, S. 40–42, 298 • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 37, 71 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 17, 136, Kat. Nr. 30 • BUCK 1999, S. 67 • ZWINGENBERGER 1999, S. 72 • NORTH 2002, S. 16, 53–68 • BUCK 2003, S. 20

PARIS, Musée du Louvre, Inv. Nr. 1344

Hans Holbein d. J., *Bildnis des William Warham*

Siehe S. 281–286, Tafel 67

*Materieller Bestand:* Eiche (*Quercus sp.*), 82,5 x 66,0 cm.

Dreiteiliger Bildträger.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 284–286.

Die dendrochronologische Untersuchung von Peter Klein, Universität Hamburg, ermöglichte laut Befundbericht vom 4. Juni 1997 die Identifizierung des Holzes als Eichenholz aus dem Raum Baltikum. Für die drei Bretter des Bildträgers ließen sich die Jahre 1427–1172, 1445–1277 und 1418–1186 ermitteln. Alle Bretter stammen aus demselben Baum. Der jüngste Kernholzjahrring stammt aus dem Jahr 1445. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestes Fälldatum ab 1454. Eine früheste Verwendung durch den Maler wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von 2 Jahren ab 1456 denkbar. Angesichts der inschriftlichen Datierung des Gemäldes ins Jahr 1527 kann eine Verwendung alten Holzes oder die Wiederverwendung einer alten Tafel nicht ausgeschlossen werden.

*Provenienz:* Lumley?; im Besitz des aus Amsterdam stammenden Kunstsammlers Andries van Loo, London, dann im Besitz des Sir Walter Cope († 1614), Temple-Bar, London (VAN MANDER 1617, vgl. auch MIEDEMA 1994/96); Thomas Howard, Earl of Arundel; Sammlung Ludwig XIV. von Frankreich.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* WOLTMANN (1876) machte erstmals Bemerkungen zum Erhaltungszustand des Pariser Warham-Bildnisses. Er beobachtete »starke Retouchen« und hielt »Kreuz und Mitra (für) am besten erhalten.« VON BALDASS (1911) und SCHMID (1924, 1945) vermerkten die dicke Firnissschicht auf dem Pariser Bildnis, die eine Beurteilung sehr erschwere. Hatte GANZ (1950) mitgeteilt, das Bild sei »heute gereinigt«, so konnte FOUCCART-WALTER (1985) über eine erneute, weitgehende Reinigung und Restaurierung berichten.

*Kopien:* Vgl. AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, 73f. *Literatur:* [Nicht mit letzter Sicherheit auf das Bildnis im Louvre zu beziehen: Matthew PARKER, DE ANTIQVITATE Britannicæ Ecclesiæ & Priuilegiis Ecclesiæ Cantuariensis, cum Archiepiscopis eiusdem 70. AN. DOM. 1572, S. 352 • VAN MANDER 1617, fol. 144v.] PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 35 • BALDINUCCI 1728, S. 319 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 75f • FUESSLI 1769, S. 28 • VERTUE/WALPOLE



1786, S. 125 • A DESCRIPTIVE CATALOGUE OF THE ANTIQUE STATUES, PAINTINGS, AND OTHER PRODUCTIONS OF THE FINE ARTS, THAT EXISTED IN THE LOUVRE, AT THE TIME THE ALLIES TOOK POSSESSION OF PARIS IN JULY 1815. TO WHICH WAS ADDED, SOME USEFUL HINTS TO THOSE HOW INTEND TO VISIT THE MEMORABLE FIELD OF WATERLOO, Edinburgh 1816, S. 101, Kat. Nr. 337 • HEGNER 1827, S. 224f • WAAGEN 1837/39, Bd. 3, S. 551 • NAGLER 1838, S. 245 • KUGLER 1847, S. 289 • Frédéric VILLOT, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Imperial du Louvre. 2<sup>e</sup> partie. Écoles allemande, flamande et hollandaise, Paris <sup>4</sup>1853, S. 110, Kat. Nr. 207 • Gustav Friedrich WAAGEN, A walk through the Art-Treasures exhibition at Manchester. A companion to the official catalogue, London 1857, S. 47 • A HANDBOOK TO THE BRITISH PORTRAIT GALLERY IN THE ART TREASURES EXHIBITION. BEING A REPRINT OF CRITICAL NOTICES ORIGINALLY PUBLISHED IN »THE MANCHESTER GUARDIAN«, London 1857, S. 11 • AK CATALOGUE OF THE ART TREASURES OF THE UNITED KINGDOM COLLECTED AT MANCHESTER IN 1857, o. O. o. J. [Manchester 1857], S. 115 • WAAGEN 1862, S. 268 • William Henry BLACK, Discovery of the will of Hans Holbein; in: Archaeologia 39 (1863), S. 5 • W. BÜRGER, Trésors d'art en Angleterre, Paris <sup>3</sup>1865, S. 346 • WOLTMANN 1865, S. 33 • KUGLER 1867, S. 554 • WORNUM 1867, S. 21, 31, 42, 215, 217f • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 226 • WOLTMANN 1868, S. 180f, 462, 467 • Bruno MEYER, Leben und Werke Hans Holbeins des Jüngeren; in: Ergänzungsblätter zur Kenntnis der Gegenwart 5 (1869), S. 95 • MÜNTZ 1869, S. 427 • John Gough NICHOLS, Remarks on some pictures of Quintin Matsys and Holbein, in the collection of the Earl of Radnor, at Longford Castle; in: Archaeologia 44 (1873), S. 449 • WOLTMANN 1874, S. 342 • BLANC 1875, S. 23 • WOLTMANN 1876, S. 139, 144, Kat. Nr. 225, 158 • WESSELY 1877, S. 68 • MANTZ 1879, S. 112f, 190 • His 1880a, S. 720 • STEPHENS 1880, S. 93 • AK EXHIBITION OF WORKS BY THE OLD MASTERS, AND BY DECEASED MASTERS OF THE BRITISH SCHOOL. INCLUDING A SPECIAL COLLECTION OF WORKS BY HOLBEIN AND HIS SCHOOL. WINTER EXHIBITION, ELEVENTH YEAR. MDCCCLXXX, London 1880, S. 37 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 474 • ROUSSEAU 1885, S. 10–12 • His 1886, S. XIV • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 78f • JANITSCHKE 1890, S. 460 • Claude PHILLIPS, The collection of pictures at Longford Castle; in: Art Journal (1897), S. 100f • Fernand ENGERAND (Hg.), Inventaires des collections de la couronne. Inventaire des tableaux du roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly. Publié pour la première fois avec des additions et des notes, Paris 1899, S. 221, Kat. Nr. 1 • J. G., Art. »Warham, William«; in: DNB, Bd. 59, London 1899, S. 383 • ROBINSON 1900, S. 23 • CHAMBERLAIN 1902, S. 11, 38f, 63 • LAFENESTRE/RICHTENBERGER 1902, S. 386, Kat. Nr. 2714 • DAVIES 1903, S. 128–130, 213, 219, 220 • MUSÉES NATIONAUX. CATALOGUE SOMMAIRE DES PEINTURES EXPOSÉES DANS LES GALERIES DU MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE (TABLEAUX ET PEINTURES DÉCORATIVES), Paris <sup>6</sup>1903, S. 221, Kat. Nr. 2714 • FORTESCUE 1904, S. 118f, 191 • BENOIT 1905, S. 43 • HUEFFER 1905, S. 69 • Carel VAN MANDER, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hans Floerke, Bd. 1, München/Leipzig 1906, S. 186–189 • GAUTHIEZ 1907, S. 102f • DIE MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 13 • His 1908b, S. 78 • FRÖLICHER 1909, S. 21, 27f • AK EXHIBITION ILLUSTRATIVE OF EARLY ENGLISH PORTRAITURE, London, Burlington Fine Arts Club, 1909, S. 40 • BALDASS 1911, S. 104 • CUST/COX 1911/12, S. 323, 258 • GANZ 1912, S. XXXII, 238 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 299, 317, 321–323, 328, 337, Bd. 2, S. 65, 350, 353 • FOUGERAT 1914, S. 56 • KNACKFUSS 1914, S. 110 • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 36 • GANZ 1921a, S. 226 • HERVEY 1921, S. 482, 520 • PFISTER 1921, Tafel 42 • Louis DEMONTS, Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries, Bd. 3. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise, Paris 1922, S. 74, Kat. Nr. 2714 • GANZ 1922, S. 153 • CHRISTOFFEL 1924, S. 226–228 • GLASER 1924c, S. 16 • RÜMANN 1924, S. 12 • SCHMID 1924, S. 344 • STEIN 1929, S. 81, 158 • COGNIAI 1931, S. 15 • GANZ 1937, S. 6 • REINHARDT 1938, S. 11, 15 • WAETZOLDT 1938, S. 44, 171, 173, 200, 204, 210f, 212 • LEROY 1943, S. 134–136 • GANTNER 1943/1958, S. 88 • SCHMID 1945, S. 27, Abb. 50 • PARKER/FOISTER 1945/83, S. 38 • SCHMID 1948, S. 83, 282, 299 • VAN DER BOOM 1948, S. 69 • DIEPOLDER 1949, S. 9 • GANZ 1950, S. XXI, 216f, Kat. Nr. 47 • AK EXHIBITION OF HOLBEIN AND OTHER MASTERS OF THE 16<sup>TH</sup> & 17<sup>TH</sup> CENTURIES, London, Royal Academy, 1950/51, S. 56, Kat. Nr. 109 • GROSSMANN 1951b, S. 112 • GROSSMANN

1951c, S. 22 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 365 • Adeline HULFTEGGER, Notes sur la formation des collections de peintures de Louis XIV (l'entrée dans le Cabinet du Roi des tableaux provenant de Jabach, Mazarin, Foucquet, etc.); in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français (1954), S. 126f • GROHN 1955, S. 25 • PIPER 1963, S. 742 • GROHN 1964, unpaginiert • HECKSCHER 1967, S. 128 • STRONG 1967, S. 698–701 • CUTTLER 1968, S. 411 • STRONG 1969, S. 324 • Ellis WATERHOUSE, Painting in Britain 1530 to 1790, Harmondsworth 1969, S. 6 • SALVINI/GROHN 1971, S. 96, Kat. Nr. 50 • COBERNUSS 1972, S. 8f • REEDIJK 1975, S. 133 • ZEISE 1976, S. 14 • REINHARDT 1979a, S. 541 • STRONG 1979, S. 4, 7, 9, 44, Kat. Nr. 58 • FOISTER 1981, S. 72, 75, 85, 357f, 460f, Kat. Nr. 65 • REINHARDT 1981, S. 51 • FLETCHER 1982, S. 41–44 • REINHARDT 1982, S. 261 • SILVER 1982, S. 30 • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 91, 93 • Elisabeth FOUCART-WALTER, Un chef-d'œuvre de Holbein au Louvre; in: L'Œil, Nr. 362 (1985), S. 28–33 • REEDIJK 1985, S. 94 • ROWLANDS 1985, S. 72, 133f, Kat. Nr. 27 • AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, S. 27–36, Kat. Nr. 2, 69f, 73f • Arnaud BREJON DE LAVERGNÉE, L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV (Notes et documents des Musées de France, 17), Paris 1987, S. 255f, Kat. Nr. 206 • Lawrence GOWING, Die Gemäldesammlung des Louvre. Mit einer Einleitung von Michel Laclotte, Köln 1988, S. 200, 203 • AK HOLBEIN. ZEICHNUNGEN VOM Hofe HEINRICHS VIII. 1988, S. 54 • BODAR 1989, S. 57 • AINSWORTH 1990, S. 179, Anm. 40 • David STARKEY (Hg.), Henri VIII. A European court in England, London 1991, S. 70 • CUTTLER 1993, S. 372, 373, Anm. 7 • FOISTER 1993, S. 118–120 • LANGDON 1993, S. 15, 66 • Simon THURLEY, The royal palaces of Tudor England. Architecture and court life 1460–1547, New Haven/London 1993, S. 221 • MIEDEMA 1994/96, Bd. 1, S. 150–153, Bd. 3, S. 125f • BROWN 1995, S. 63, 211 • FOISTER 1995, S. 23–26 • Roy STRONG, The Tudor and Stuart monarchy. Pageantry, painting, iconography, I: Tudor, Woodbridge 1995, S. 81–84 • J. MÜLLER 1995/96, S. 182 • FOISTER 1996a, S. 52f • FOISTER 1996b, S. 668 • GRONERT 1996, S. 79f, 83, 104 • David JAFFÉ u. a., The Earl and Countess of Arundel: Renaissance collectors; in: Apollo 144, Nr. 414 (1996), S. 26 • WILSON 1996, S. 143f • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 164–169 • KATHE 1997, S. 43f, 297f • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 65 • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 343 • KLINGER/HÖTTNER 1998, S. 130, Kat. Nr. 27 • BUCK 1999, S. 50, 59, 67 • ZWINGENBERGER 1999, S. 96f • BÄTSCHMANN 2001, S. 39 • WINNER 2001, S. 170f • NORTH 2002, S. 14 • BUCK 2003, S. 22

PARIS, Musée du Louvre, Inv. Nr. 2715

Hans Holbein d. J., *Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam*

Siehe S. 178–184, Tafel 28

*Materieller Bestand:* Lindenholz (*Tilia sp.*), 42,0 x 32,0 cm.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Siehe S. 179–183.

*Provenienz:* Sir Adam Newton († 1630), Lehrer der Prinzen Heinrich und Karl, Söhne König Jakobs I. von England; Prinz Heinrich; Sammlerstempel Karls I. als Prinz und als König von England; im Tausch gegen Leonardo da Vincis »Johannes d. T.« (Paris, Louvre) an König Ludwig XIII. von Frankreich (MILLAR 1958/60); Duc de Liancourt, Kammerherr Ludwigs XIII.; 1662 in der Sammlung Louis-Henri de Loménie, Comte de Brienne; dort von Everhard Jabach erworben, der das Bild 1671 mit hundert anderen Gemälden an Ludwig XIV. verkauft. (AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960)

*Kopien:* Vgl. AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, 72f.

*Literatur:* PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 39 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 72, Anm. +, 76 • FUESSLER 1769, S. 28 • VERTUE/WALPOLE 1786, S. 126 • Antoine Michel FILHOL, Joseph LAVALLÉE, Galerie du Musée Napoléon, publiée par Filhol, graveur, et rédigée par Lavallée (Joseph), Secrétaire perpétuel de la Société phyto-technique, de l'Académie de Dijon et de Nancy, de la Société royale des Sciences de Gothering, etc., Bd. 10, Paris 1815, 112. Lieferung, S. 7, Tafel 671 • A DESCRIPTIVE CATALOGUE OF THE ANTIQUE STATUES, PAINTINGS, AND OTHER PRODUCTIONS OF THE FINE ARTS, THAT EXISTED IN THE LOUVRE, AT THE TIME THE ALLIES TOOK POSSESSION OF PARIS IN JULY 1815. TO WHICH WAS ADDED, SOME USEFUL HINTS TO THOSE HOW INTEND TO VISIT THE MEMORABLE FIELD OF WATERLOO,

Edinburgh 1816, S. 101f, Kat. Nr. 338 • WAAGEN 1837/39, Bd. 3, S. 551 • NAGLER 1838, S. 245 • KUGLER 1847, S. 283, Anm. \* • Frédéric VILLOT, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Imperial du Louvre. 2<sup>e</sup> partie. Écoles allemande, flamande et hollandaise, Paris 1853, S. 110f, Kat. Nr. 208 • W. Noël SAINSBURY, Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens, as an artist and a diplomatist. Preserved in H. M. State Paper Office. With an appendix of documents respecting the Arundelian collection; the Earl of Somerset's collection; the great Mantuan collection; the Duke of Buckingham, Gentileschi, Gerbier, Honthorst, Le Sueur, Mytens, Torrentius, Vanderdoort, etc. etc. etc., London 1859, S. 355 • WAAGEN 1862, S. 264 • WOLTMANN 1866, S. 273 • KUGLER 1867, S. 548, Anm. \* • WORNUM 1867, S. 42, 143f • WOLTMANN 1868, S. 467f • MÜNTZ 1869, S. 380, 435, Anm. 1 • Edmond BONNAFFÉ (Hg.), Le catalogue de Brienne (1662), Paris 1873, S. 21, Kat. Nr. 14, 35 • WOLTMANN 1874, S. 288, 290 • BLANC 1875, S. 23 • WOLTMANN 1876, S. 9, 144, Kat. Nr. 224, 146 • WESSELY 1877, S. 59 • MANTZ 1879, S. 60, 187 • Edmond BONNAFFÉ, Correspondance. Le portrait d'Érasme par Holbein; in: La Chronique des Arts et de la Curiosité. Supplement de la Gazette des Beaux-Arts (1880), S. 129f • Benjamin FILLON, Pour qui fut peint le portrait d'Érasme par Hans Holbein du Musée du Louvre; in: Gazette des Beaux-Arts, 2. pér., 21 (1880), S. 323–335 • His 1880a, S. 718 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 471 • Alfred DE LOSTALOT, Les artistes contemporains. M. Félix Bracquemond, peintre-graveur; in: Gazette des Beaux-Arts, 2. pér., 29 (1884), S. 423 • OTTE 1884, S. 695 • ROUSSEAU 1885, S. 6, 14 • BURCKHARDT 1886, S. 20f • His 1886, S. XI • LEITHÄUSER 1886, S. 18 • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 79 • JANITSCHKEK 1890, S. 454–456 • Claude PHILLIPS, The picture gallery of Charles I., London 1896, S. 24, 85 • Claude PHILLIPS, The collection of pictures at Longford Castle; in: Art Journal (1897), S. 101f • SCHMID 1897, S. 225f • HAARHAUS 1898/99, S. 50f • Fernand ENGERAND (Hg.), Inventaires des collections de la couronne. Inventaire des tableaux du roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly. Publié pour la première fois avec des additions et des notes, Paris 1899, S. 223f, Kat. Nr. 5 • ROBINSON 1900, S. 33 • CHAMBERLAIN 1902, S. 10, 39, 51, 63 • LAFENESTRE/RICHTENBERGER 1902, S. 386, Kat. Nr. 2715 • DAVIES 1903, S. 111f, 113f, 213, 220 • MUSÉES NATIONAUX. CATALOGUE SOMMAIRE DES PEINTURES EXPOSÉES DANS LES GALERIES DU MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE (TABLEAUX ET PEINTURES DÉCORATIVES), Paris 1903, S. 221, Kat. Nr. 2715 • FORTESCUE 1904, S. 98f, 190 • BENOIT 1905, S. 42 • GANZ 1905, S. 134 • HUEFFER 1905, S. 58 • GAUTHIEZ 1907, S. 24, 80 • SIMON 1907, S. 334–336 • DIE MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 24 • His 1908b, S. 77 • WAETZOLDT 1908, S. 67, 240 • FRÖLICHER 1909, S. 19, Anm. 54 • MACHIELS 1911, S. 360 • MEISSNER 1911, S. 24 • DAMRICH 1912, S. 18 • GANZ 1912, S. XXIII–XXV, 234f • DE WYZEWA 1912, S. 463 • BOETSCH 1913, S. 57f • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 168–173, 181f, Bd. 2, S. 353 • FOUGERAT 1914, S. 45, 66–74 • KNACKFUSS 1914, S. 72f • HOLBEIN-MAPPE 1919, unpaginiert • KOEGLER 1920, S. 42f • TIETZE-CONRAT 1920, S. 9–11 • ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920, S. 25 • GANZ 1921a, S. 193, 198 • PFISTER 1921, S. 34 • BERNHART 1922, S. 37 • Louis DEMONTS, Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries, Bd. 3. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise, Paris 1922, S. 74, Kat. Nr. 2715 • GANZ 1922, S. 153 • P. S. ALLEN, H. M. ALLEN, Opvs epistolarvm Des. Erasmi Roterodami. Denvo recognitvm et actvm, Bd. 5, 1522–1524, Oxford 1924, S. 470, Anm. 40, 42 • CHRISTOFFEL 1924, S. 42, 44f • Arthur RÜMANN 1924, unpaginiert • SCHMID 1924, S. 340 • Fritz SAXL, Holbein and the Reformation [1925]; in: ders., Lectures, Bd. 1, London 1957, Reprint Nendeln 1978, S. 284 • HUIZINGA 1928, S. 209 • Pierre DU COLOMBIER, Devant quelques portraits d'Albrecht Dürer; in: Cahiers de Belgique 2, Nr. 5 (1929), S. 164f • STEIN 1929, S. 79–84 • SCHMID 1930a, S. 22f, 64–66 • COGNAT 1931, S. 10 • SCHMID 1931a, S. 15 • GÖTZ 1932, S. 132 • Edmund SCHILLING, Altdeutsche Meisterzeichnungen. Einführung und Auswahl, Frankfurt a. M. 1934, S. XVII • Stefan ZWEIF, Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Wien 1934, S. 65f • GIESE 1935, S. 269 • BRUCE 1936, S. 27, 45f, 70, 73 • GANZ 1936, S. 261–263 • VAN THIENEN 1936, S. 68–71 • REINHARDT 1938, S. 10f, 15 • WAETZOLDT 1938, S. 45 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 11 • THÖNE 1942, S. 18, 30 • LEROY 1943, S. 108 • GANTNER 1943/1958, S. 81 • SCHMID 1945, S. 24, Abb. 19 • BENESCH 1947, S. 65 • SCHMID 1948, S. 14, 17, 80, 133, 155, 163, 180–183, 187, 316 • VAN DER BOOM 1948, S. 38f • HANS HOLBEIN

THE YOUNGER 1948, Tafel 10 • DIEPOLDER 1949, S. 5–7, 9 • KAUN 1949, S. 74 • GANZ 1950, S. XX, 213–215, Kat. Nr. 36 • AK EXHIBITION OF WORKS BY HOLBEIN & OTHER MASTERS OF THE 16<sup>TH</sup> AND 17<sup>TH</sup> CENTURIES 1950/51, S. 13, Kat. Nr. 1 • Alexandre Alfred CHABÉ, La physio-pathologie d'Érasme d'après ses portraits; in: Æsculape. Revue illustrée des lettres et des arts dans leurs rapports avec les sciences et la médecine, N. F., 32 (1951), S. 218f • GROSSMANN 1951a, S. 44 • GROSSMANN 1951b, S. 112 • GROSSMANN 1951c, S. 18, Anm. 32, 22, 25 • PINDER 1951, S. 92f • LIEB 1952, S. 182 • SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952, S. 357, 365 • Adeline HULFTEGGER, Notes sur la formation des collections de peintures de Louis XIV (l'entrée dans le Cabinet du Roi des tableaux provenant de Jabach, Mazarin, Fouquet, etc.); in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français (1954), S. 125–127 • MARLIER 1954, S. 78 • SCHILLING 1954, S. 20 • GROHN 1955, S. 19 • GANTNER/REINLE 1956, S. 70f • TREU 1959, S. 42f • Oliver MILLAR, Abraham van der Doort's catalogue of the collections of Charles I; in: Walpole Society 37 (1958–60), S. 89, Nr. 71, 233 • REINHARDT 1960b, S. 31 • ÜBERWASSER 1960, unpaginiert • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 198f, Kat. Nr. 170 • BALDASS 1961, S. 90f • GROHN 1964, unpaginiert • BENESCH 1966, S. 164 • POPE-HENNESSY 1966, S. 96 • FIRPO 1967, S. 180–193 • HECKSCHER 1967, S. 129, 133 • BRUNIN 1968, S. 147–150, 158 • CUTTLER 1968, S. 409f • GERLO 1969, S. 48–50 • HUGELSHOFER 1969, S. 132 • PANOFKY 1969, S. 219 • AK ERASMUS EN ZIJN TIJD 1969, unpaginiert, Kat. Nr. 347 • Walter BOVERI, Ein Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Zürich 1971, S. 13–18 • SALVINI/GROHN 1971, S. 93, Kat. Nr. 35 • COBERNUSS 1972, S. 7f, 20 • REINHARDT 1972, S. 517 • HÜTT 1973, S. 479f, 481 • VON DER OSTEN 1973, S. 248 • STEINER 1974, S. 2 • REINHARDT 1976, S. 465 • ZEISE 1976, S. 12 • Oliver MILLAR, The Queen's pictures, London 1977, S. 32 • REINHARDT 1977, S. 247 • CAMPBELL/MANN PHILLIPS/SCHULTE HERBRÜGGEN/TRAPP 1978, S. 719, 724 • REINHARDT 1979a, S. 541–543 • STRONG 1979, S. 4, 34, Kat. Nr. 42 • HÜTT 1980, S. 6 • KLEMM 1980, S. 20–23 • FOISTER 1981, S. 354f • Graham PARRY, The Golden Age restor'd. The culture of the Stuart court, 1603–42, Manchester 1981, S. 110, 217 • REINHARDT 1981, S. 54 • REINHARDT 1982, S. 259 • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 87, 93 • Léon MUNIÈRE, Holbein le Jeune. Portrait d'Érasme; in: L'Estampille, Nr. 182 (Juni 1985), S. 59f • ROWLANDS 1985, S. 58f, 129f, Kat. Nr. 15 • SNYDER 1985, S. 388 • AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985, S. 9–26, Kat. Nr. 1, 70, 72f • Lorne CAMPBELL, Rezension von John Rowlands, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition, Oxford 1985; in: Burlington Magazine 128 (1986), S. 150 • LANDOLT 1986, S. 20 • Roy STRONG, Henry, Prince of Wales, and England's lost Renaissance, London 1986, S. 28 • AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986, S. 123, 262 • Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE, L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV (Notes et documents des Musées de France, 17), Paris 1987, S. 258f, Kat. Nr. 210 • Lawrence GOWING, Die Gemäldesammlung des Louvre. Mit einer Einleitung von Michel Laclotte, Köln 1988, S. 200f • KOLDEWEIJ 1988, S. 162 • BODAR 1989, S. 31 • Francis HASKELL, Charles I's collection of pictures; in: Arthur Macgregor (Hg.), The late King's goods. Collections, possessions and patronage of Charles I in the light of the Commonwealth sale inventories, London/Oxford 1989, S. 216 • AINSWORTH 1990, S. 177 • Jean-Pierre VANDEN BRANDEN, Le »corpusculum« d'Érasme; in: Jacques Chomarat, André Godin, Jean-Claude Margolin (Hg.), Actes du colloque international Érasme, Tours, 1986 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 239), Genf 1990, S. 225 • BOERLIN 1991, S. 21 • Norbert SCHNEIDER, Portraitmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670, Köln 1992, S. 24f, 88–91 • CUTTLER 1993, S. 370 • JARDINE 1993, S. 47 • LANGDON 1993, S. 13f, 52, Tafel 11 • MIEDEMA 1994/96, Bd. 1, S. 142f, 150f, Bd. 3, S. 114f, 125 • BROWN 1995, S. 92, 109 • LÖCHER 1995, S. 360 • FOISTER 1996a, S. 52 • FOISTER 1996b, S. 666 • GRONERT 1996, S. 74–103, 119, 124 • WILSON 1996, S. 82f • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 158 • BUCK 1997, S. 305–307, 313f • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 69 • GRONERT 1998, S. 239–241 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 13, 106, Kat. Nr. 16 • BUCK 1999, S. 50 • ZWINGENBERGER 1999, S. 54 • Antoine SCHNAPPER, Everard Jabach: Von Deutschland nach Frankreich; in: Uwe Fleckner, Martin Schieder, Michael F. Zimmermann (Hg.), Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaethgens zum 60. Geburtstag, Bd. 1: Inszenierung der Dynastien, Köln 2000, S. 105f • BUCK

SAINT LOUIS, Saint Louis Art Museum, Inv. Nr. 1:1943

Hans Holbein d. J., *Bildnis der Mary Wotten, Lady Guildford*

Siehe S. 286–291, Tafel 69

*Materieller Bestand:* Eichenholz, 83,0 x 66,7 cm (allseits mit etwa 2 cm breiten Holzleisten eingefasst, die den originalen Bildträger rückseitig etwas überplatten) Bildträger aus 3 (?) vertikal angeordneten Brettern zusammengesetzt; rückseitig leicht gedünnt und mit Vertikalstreben über den Fugen bzw. Tafelrissen versehen. Malfläche entspricht dem heutigen Bildträger; keine Malkanten zu erkennen.

Bezeichnet links oben »ANNO. MD. XXVII. ÆTATIS. SUÆ. XXVII«, auf dem Schnitt des Buches oben »VITA. CHRISTI.«

Bezeichnet rückseitig in Rot »1:43«; rechts oben Reste eines unleserlichen Siegels; auf vertikaler Holzstrebe »CITY ART MUSEUM/ST. LOUIS MO.«

*Gemäldetechnologischer Befund:* Vgl. AINSWORTH/FARIES 1986, 25–27, und siehe S. 287–291.

*Provenienz:* [Zusammen mit dem Bildnis des Sir Henry Guildford, heute in der Royal Collection auf Windsor Castle] 1590 im Inventar der Sammlung von John, 7<sup>th</sup> Lord Lumley (†1609), Lumley Castle, bei Chester le Street, Durham, beschrieben als Bildnis »Of sir Henry Guilfourd, Coumptrrolle to k: H: 8./drawne by Hance Holbyn« bzw. »Of the La. Guilfourd, wife to Sir Harry Guilfourd, Coumptrroller, drawne by Haunce Holbyn« (vgl. CUST 1917–18, S. 24, 26); Sammlung Thomas Howard, Earl of Arundel (1585–1646); 1655 im Nachlaßinventar der Alethea, Countess of Arundel, in Amsterdam als »holbein ritratto d'al Cavagliar Guilford« bzw. »ritratto della Moglie sua«; William Howard, 1<sup>st</sup> Baron and Viscount Stafford, London; 2<sup>nd</sup> Earl of Northumberland, London; [nur das Bildnis in Saint Louis] George Folliott, Mrs. E. I. A. Folingsby Walker, James Folliott Folingsby Walker, Vicars Cross, Chester; Versteigerung, London, Sotheby's, 14. Mai 1930, 16, Los-Nr. 60; P. and D. Colnaghi and Co., London; 1943 Erwerbung durch das Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Ohio.

*Kopien:* Vgl. ROWLANDS 1985, S. 133, sowie GANZ 1912, S. 238, 253, der erstmals auf die Kopie des Bildnisses der Lady Guildford in Miniatur verwiesen hatte, die sich seinerzeit im Besitz der Mrs. Joseph in London befand (Verbleib unbekannt, definitiv nicht im Victoria and Albert Museum, London [Brief von Gillian Saunders, Victoria and Albert Museum, vom 25. 9. 1984, in der Bildakte der Gemälde-Kopie im Metropolitan Museum of Art in New York) und die er anstelle der New Yorker Kopie in seiner Monographie abbildete, da er für letztere keine Reproduktionserlaubnis erhalten hatte. CHAMBERLAIN 1913, S. 320f, hatte auf eine »possibly an almost contemporary copy« nach Holbein im Besitz von Sir William Burrell hingewiesen, die zusammen mit dem Pendant des Sir Henry Guildford im Januar 1904 in Knepp Castle verbrannt war, deren Aussehen aber durch eine Stichreproduktion von Schiavonetti aus dem Jahr 1791 überliefert ist.

*Literatur:* Verst. Kat. CATALOGUE OF VALUABLE PICTURES BY OLD MASTERS OF THE ITALIAN, DUTCH AND GERMAN SCHOOLS, London, Sotheby's, 14. Mai 1930, S. 16, Los-Nr. 60 (»Flemish School«) • CHARLES NAGEL, Paintings by Old Masters; in: Burlington Magazine 67 (1935), S. 41 • MAX J. FRIEDLÄNDER, Rezension von Charles L. Kuhn, A catalogue of German paintings of the Middle Ages and Renaissance in American collections, Cambridge, Mass., 1936; in: Burlington Magazine 69 (1936), S. 44 • PAUL GANZ, Zwei Werke Hans Holbeins d. J. aus der Frühzeit des ersten englischen Aufenthalts; in: Oeffentliche Kunstsammlung Basel. Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1936, S. 268f, 154–156 • KUHN 1936, S. 80, Kat. Nr. 353 • GANZ 1937, S. 7 • WAETZOLDT 1938, S. 205f • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 105 • NAGEL 1943, S. 3–7 • S. A. D., Holbein acquired; in: Art Digest 17, Nr. 10 (15. Februar 1943), S. 16, Art Digest 17, Nr. 11 (1. März 1943), S. 7 • HOLBEIN: LADY GULDEFORD; in: Art News 41, Nr. 18 (1–14. Februar 1943), S. 8, 24 • HOLBEIN: PORTRAIT OF LADY GULDEFORD, RECENTLY ACQUIRED BY THE CITY ART MUSEUM, ST. LOUIS; in: Art News 42, Nr. 6 (1–14. Mai 1943), S. 7 • RECENT IMPORTANT ACQUISITIONS OF AMERICAN COLLECTIONS. A PORTRAIT OF

LADY GUILDFORD BY HANS HOLBEIN THE YOUNGER; in: Art Quarterly (Detroit Institute of Arts) 6 (1943), S. 69f • PARKER/FOISTER 1945/83, S. 37 • AK EXHIBITION OF THE KING'S PICTURES, London, Royal Academy of Arts, 1946–47, S. 23 • HARRY B. WEHLE, Margaretta SALINGER, The Metropolitan Museum of Art. A catalogue of early Flemish, Dutch and German paintings, New York 1947, S. 224 • SCHMID 1948, S. 83, 118, 282, 289, 291, 300 • VAN DER BOOM 1948, S. 69 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 105 • GANZ 1950, S. XXI, 216, Kat. Nr. 45 • AK HOLBEIN AND HIS CONTEMPORARIES. A LOAN EXHIBITION OF PAINTING IN FRANCE, THE NETHERLANDS, GERMANY AND ENGLAND, John Herron Art Museum, Indianapolis, Indiana, 1950, unpaginiert, Kat. Nr. 34 • AK EXHIBITION OF WORKS BY HOLBEIN & OTHER MASTERS OF THE 16<sup>TH</sup> AND 17<sup>TH</sup> CENTURIES 1950–51, S. 16 • PINDER 1951, S. 69, 77 • GROHN 1955, S. 25 • PIPER 1957, S. 227, Anm. 10 • WAETZOLDT 1958, S. 80 • AK AN EXHIBITION OF FIFTY MASTERWORKS FROM THE CITY ART MUSEUM OF ST. LOUIS, New York, Wildenstein & Co., 1958, S. 7f, Kat. Nr. 4 • MILLAR 1963, S. 58f • AK SWISS DRAWINGS. MASTERPIECES OF FIVE CENTURIES, Katalog von Walter Hugelshofer, Washington, D. C., Smithsonian Institution, 1967/68, S. 36f • ELLIS WATERHOUSE, Painting in Britain 1530 to 1790, Harmondsworth 1969, S. 6f • SALVINI/GROHN 1971, S. 96, Kat. Nr. 53 • F. H. C. WEIJTENS, De Arundel-Collectie. Commencement de la fin Amersfoort 1655, Utrecht 1971, S. 6, 9, 30, 49, Anm. 189 • COBERNUSS 1972, S. 9 • AN ILLUSTRATED INVENTORY OF FAMOUS DISMEMBERED WORKS OF ART. EUROPEAN PAINTING WITH A SECTION ON DISMEMBERED TOMBS IN FRANCE, Paris 1974, S. 172 • ZEISE 1976, S. 14 • OLIVAR MILLAR, The Queen's pictures, New York 1977, S. 93, 197 • MARKOW 1978, S. 44, Anm. 23 • AK HOLBEIN AND THE COURT OF HENRY VIII 1978/79, S. 42 • HOLMAN 1979, S. 149, Anm. 57 • STRONG 1979, S. 46, Kat. Nr. 60 • KATHERINE BAETJER, European paintings in the Metropolitan Museum of Art by artists born in or before 1865. A summary catalogue, Bd. 1, New York 1980, S. 87 • FOISTER 1981, S. 358f, 464, Kat. Nr. 72 • SILVER 1982, S. 30–33 • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 93 • AK DRAWINGS BY HOLBEIN FROM THE ROYAL LIBRARY WINDSOR CASTLE, Katalog von Susan Foister, New York 1983, S. 4, 19 • MEYER ZUR CAPELLEN 1984, S. 26f • ROWLANDS 1985, S. 72, 133, Kat. Nr. 26 • AINSWORTH/FARIES 1986, S. 25–27 • ROSKILL/HARBISON 1987, S. 20 • VON BORRIES 1988, S. 126 • AK HANS HOLBEIN D. J. ZEICHNUNGEN AUS DEM KUPFERSTICHKABINETT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL 1988, S. 213 • BORIS FORD (Hg.), The Cambridge Guide to the arts in Britain, Bd. 3: Renaissance and Reformation, Cambridge u. a. O. 1989, S. 228 • AINSWORTH 1990, S. 178f • MARY ANN STEINER (Hg.), The Saint Louis Art Museum Handbook of the Collections, St. Louis 1991, S. 93 • BAER 1993, S. 116, 191, Anm. 8 • CUTTLER 1993, S. 372 • FOISTER 1993, S. 116 • LANGDON 1993, S. 15f, 72, Tafel 21 • AK HOLBEIN AND THE COURT OF HENRY VIII. 1993/94, S. 36 • SIMON THURLEY, The royal palaces of Tudor England. Architecture and court life 1460–1547, New Haven/London 1993, S. 216 • FOISTER/WYLD/ROY 1994, S. 18 • SUSAN FOISTER, Sixteenth-century English portraiture and the idea of the classical; in: Lucy Gent (Hg.), Albion's classicism: The visual arts in Britain, 1550–1660, New Haven/London 1995, S. 163 • FOISTER 1996a, S. 53 • FOISTER 1996b, S. 668 • GRONERT 1996, S. 84f, 120 • C. MÜLLER 1996, S. 108 • WILSON 1996, S. 143 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 169–172 • BUCK 1997, S. 158–160 • AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98, S. 385 • SZAFRAN 1997/99, S. 299 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 128f, Kat. Nr. 26 • BUCK 1999, S. 59–65 • VON BORRIES 1999, S. 164f • ZWINGENBERGER 1999, S. 6 • ROSKILL 2001, S. 179f • AK HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1497/98–1543. PORTRÄTIST DER RENAISSANCE 2003, S. 64–67, Kat. Nr. 8 • AK HOLBEIN. PORTRAITS OF SIR HENRY AND LADY GUILDFORD, London, National Gallery, 2003 (unpaginiertes Falblatt)

SOLOTHURN, Kunstmuseum, Inv. Nr. A 134

Hans Holbein d. J., »Solothurner Madonna«

Siehe S. 58–61, 148–166, Tafel 32–34

*Materieller Bestand:* Lindenholz, 143,5 x 104,9 cm, auf 0,1/0,3 cm gedünnt und auf einen modernen, rückseitig mit Balsaholzklötzchen beleimten Lindenholzträger aufgezogen. Der ursprüngliche Verlauf der Brettungen ist daher nicht mehr eindeutig zu ermitteln.

Die Malkanten sind oben, am Rundbogen, rechts und unten weitgehend erhalten; die Malfläche ist jedoch links nachträglich beschnitten; die Malerei ist stellenweise durch ein extrem weitläufiges Craquelé betroffen, zusätzlich in Partien wie dem Chormantel des Martin durch starke, in jenen der Inkarnate (mit Ausnahme des Ursus) durch leichte Verputzungen beeinträchtigt.

*Gemaldetechnologischer Befund:* Vgl. BRACHERT 1971, S. 16–20; BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 130–136, und siehe S. 151–159.

*Provenienz:* Im Jahre 1522 als Stiftung des Baseler Stadtschreibers Johannes Gerster und seiner Frau Maria Barbara Guldinknopf vermutlich in deren Pfarrkirche St. Martin in Basel aufgestellt; 1528 Entfernung aller Bilder und Statuen aus dem Kirchenraum des seit dem Vorjahr nur noch dem reformierten Kult vorbehaltenen Gotteshauses, dabei vermutlich Rückgabe des Gemäldes an Gerster; weiterer Verbleib unklar, doch vermutlich Aufstellung an einem öffentlich zugänglichen Ort auf katholischem Gebiet in der Nähe von Basel, wo das Bild Hans Bock d. Ä. zugänglich war, der eine freie Kopie des Christuskindes anfertigte, die bereits 1585/87 in Bonifacius Amerbachs Inventar seiner Sammlung genannt wird (heute im Kunstmuseum Basel; weitere freie Kopie der Madonna mit Kind durch Bock im Jahre 1600 für das Kloster St. Blasien ausgeführt, heute im Kloster Einsiedeln); 1864 Wiederentdeckung des Bildes in der 1682 errichteten Kapelle Allerheiligen oberhalb von Grenchen bei Solothurn durch Franz Anton Zetter, den Schatzmeister des Bezirks, und gemeinsamer Erwerb durch ihn und den Maler Frank Buchser; 1865/66 »Restaurierung«, de facto Übermalung durch den Augsburger Restaurator Andreas Eigener; 1867 Verkauf des Anteils Buchsers, 1868 des Anteils Zettlers an den Kunstverein Solothurn, nachdem die Gemeinde Grenchen 1868 auf Herausgabe des Gemäldes geklagt hatte; 1873 Abweisung der nunmehr gegen den Solothurner Kunstverein gerichteten Klage Grenchens; 1879 Übergang des Gemäldes mit der Sammlung des Kunstvereins in den Besitz der Einwohnergemeinde Solothurn (vgl. VIGNAU-WILBERG 1973, S. 11; BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 130–136)

*Kopien:* Die Madonnenfigur mit dem Kind auf dem Schoß wurde von Hans Bock d. Ä. im Jahre 1600 in einem heute im Kloster Einsiedeln bewahrten Leinwandbild kopiert, das die Figuren vor Landschaftshintergrund zeigt. Zwei über der Madonna schwebende Engel halten einen Blütenkranz sowie Rosen- und Lilienzweige über ihrem Haupt (vgl. BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b, S. 126, Abb. 132).

*Literatur:* Notizen; in: Die Dioskuren. Deutsche Kunst-Zeitung, Nr. 14, 10. November 1867, Beilage, S. 330 • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 237–240 • Wilhelm LÜBKE, Grundriß der Kunstgeschichte, Bd. 2, 1868, S. 662 • WOLTMANN 1868, S. VII–XIV, 468, 470 • KINKEL 1869, S. 198f • MEYER 1869, S. 94 • MÜNTZ 1869, S. 367, 378 • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 32, Kat. Nr. 285f • WOLTMANN 1874, S. 180–185 • R. O., Hans Holbein's »Madonna mit dem Kinde« zu Solothurn; in: Die illustrierte Schweiz 4 (1874), S. 230–233, 302–307 • WOLTMANN 1876, S. 146, 150f, Kat. Nr. 247 • WESSELY 1877, Nr. 12–14, S. 56f • AMIET 1879 • MANTZ 1879, S. 42–44, 192 • MÜNTZ 1879, S. 98 • Jakob AMIET, Hans Holbeins Madonna von Solothurn (Eine urkundliche Replik); in: Neue Zürcher Zeitung. Feuilleton, Nr. 208, 26. 7. 1880; Nr. 209, 27. 7. 1880; Nr. 210, 28. 7. 1880 • HIS 1880a, S. 717 • VÖGELIN 1880 • J. B. KIEFER, Notizen (Holbeins sogenannte Solothurner Madonna); in: Repertorium für Kunstwissenschaft 3 (1880), S. 117 • Wilhelm LÜBKE, Geschichte der Renaissance in Deutschland (Jacob Burckhardt, Wilhelm Lübke, Geschichte der neueren Baukunst, 2), Stuttgart 1882, S. 62 • Johann Rudolf RAHN, Die Künstlerfamilie Meyer von Zürich; in: Zürcher Taschenbuch, N. F., 5 (1882), S. 144 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 467f • OTTE 1884, S. 695 • BURCKHARDT 1886, S. 40 • HIS 1886, S. X • JANITSCHKE 1890, S. 452 • Johann Rudolf RAHN, Die Mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Cantons Solothurn, Zürich 1893, S. 207f • Franz Anton ZETTER-COLLIN, Die Wappen auf Hans Holbeins Madonna von Solothurn; in: Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 28 (1895), S. 467f • SCHMID 1896a, S. 21 • SCHMID 1896b, S. 7f • Gustav SCHNEELI, Renaissance in der Schweiz. Studien über das Eindringen der Renaissance in die Kunst diesseits der Alpen, München 1896, S. 32 • WACKERNAGEL 1896, S. 442–455 • SCHMID 1897, S. 225 • Franz Anton ZETTER-COLLIN, Die Zettlersche Madonna von Solothurn von Hans Holbein dem Jüngern vom Jahr 1522. Ihre Geschichte, aus Originalquellen ergänzt und zusammengestellt; in: Die Schweiz 1 (1897),

S. 319–322, 338–342, 375–378 (=ZETTER-COLLIN [1897] 1902, S. 101–130) • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 10, Kat. Nr. 46 • ROBINSON 1900, S. 35 • SCHMID 1900, S. 57–59 • CHAMBERLAIN 1902, S. 8, 31f • ZETTER-COLLIN (1897) 1902, S. 101–130 • DAVIES 1903, S. 80–85, 213, 224 • FORTESCUE 1904, S. 86–97, 190 • BENOIT 1905, S. 48 • GANZ 1905, S. 132 • HUEFFER 1905, S. 38, 49, 53–55 • GAUTHIEZ 1907, S. 79 • MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 63 • HIS 1908b, S. 76 • FRÖLICHER 1909, S. 31f • HEIDRICH 1909, S. 275 • KOEGLER 1910, S. 221f • MEISSNER 1911, S. 4, 26 • DAMRICH 1912, S. 13–15 • GANZ 1912, S. XXII f, 234 • DE WYZEWA 1912, S. 467 • WACKERNAGEL 1912/13, S. 218f • BOETSCH 1913, S. 63 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 84, 103–111, 149, 160, 235, 245, 249, 345f, Bd. 2, S. 316, 324, 358 • VOLL 1913, S. 177–183 • Constantin von ARX, Meine persönlichen Erinnerungen bei der Auffindung der Madonna H. H. 1522 in der Allerheiligenkapelle zu Grenchen; in: Solothurner Tagblatt, 1913, Beilagen zu Nr. 51 (1. März) und Nr. 56 (7. März) • KNACKFUSS 1914, S. 63–65 • Karl Robert LANGEWIESCHE, Maria im Rosenhag. Madonnen-Bilder alter deutscher und niederländisch-flämischer Meister, Königstein i. Ts./Leipzig o. J. [1915], Tafel 52 • HOLBEIN-MAPPE 1919, unpaginiert • P. Rudolf Henggeler, Eine Kopie der »Solothurner Madonna« in Einsiedeln; in: St. Meinrads Raben 9, Nr. 5 (Januar 1920), S. 82–84 • ZOEGER VON MANTEUFFEL 1920, S. 21 • GANZ 1921a, S. 197f • PFISTER 1921, Tafel 35 • SUIDA 1921, S. 17f • BERNHART 1922, S. 38 • Gottlieb Wyss, Holbeins Solothurner Madonna; in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1020, 4. August 1922 • CHRISTOFFEL 1924, S. 63f • GANZ 1923, S. 12, Anm. 42 • GLASER 1924c, S. 9 • RÜMANN 1924, S. 9f • SCHMID 1924, S. 340 • DEHIO 1926, S. 124, 126 • SCHMID 1927, unpaginiert • STEIN 1929, S. 72–76 • COHN 1930, S. 2, 98 • SCHMID 1930a, S. 20f • COGNAT 1931, S. 9 • KOEGLER 1933, S. 53f • Walter OCHSENBEIN, Der Prozess um die Holbeinsche Madonna; in: Gedenkschrift zum 75jährigen Jubiläum des Musikvereins Helvetia Grenchen 1860–1935, Solothurn 1935 • BRUCE 1936, S. 72, 90 • Walter OCHSENBEIN, Geschichte der Solothurner Madonna von Holbein; in: Sonntagsblatt der Solothurner Zeitung, Nr. 22 (31. 5. 1936), S. 169–171; Nr. 23 (7. 6. 1936), S. 177f • GANZ 1937, S. 3 • Edmund SCHILLING, Zeichnungen der Künstlerfamilie Holbein, Frankfurt a. M. 1937, S. XVI • DEUTSCH 1938, S. 16 • WAETZOLDT 1938, S. 80, 91–93, 113 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 34 • THÖNE 1942, S. 18, 28f • GANZ 1943a, S. 29 • Hermann HUGI, Wie die Holbeinsche Madonna von Solothurn nach Grenchen kam; in: Sondernummer des Grenchener Tagblatts 53, Nr. 152, 2. 7. 1943 • M. SCHÜRER-SCHAAD, Neues über die Madonna von Hans Holbein aus der Kapelle Allerheiligen bei Grenchen; in: Für die Heimat 6 (1944), S. 33–36 • SCHMID 1945, S. 24, Abb. 26 • SCHMID 1948, S. 79, 124, 174–180 • VAN DER BOOM 1948, S. 33 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 34 • HUGELSHOFER 1948/49, S. 62 • GANZ 1950, S. XIX, 206f, Kat. Nr. 21 • Gottlieb LOERTSCHER, 100 Jahre Kunstverein der Stadt Solothurn 1850–1950, o. O. 1950, S. 8–10 • NETTER 1951, S. 114 • PINDER 1951, S. 49 • REINHARDT 1954/55a, S. 17 • SCHILLING 1954, S. 7, 29 • GROHN 1955, S. 18 • GANTNER/REINLE 1956, S. 67 • Gottlieb LOERTSCHER, Die Holbein-Madonna von 1522 im Urteil der Kunstkritik; in: Ebauches Haus-Zeitung 17, Nr. 6 (Dezember 1958), S. 82f • WAETZOLDT 1958, S. 10, 14f, 79 • OR., Die Madonna von Hans Holbein d. J.; in: Ebauches Haus-Zeitung 17, Nr. 6 (Dezember 1958) • HALL 1959, S. 6 • REINHARDT 1960a, S. 41 • REINHARDT 1960b, S. 30 • UEBERWASSER 1960, unpaginiert • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 193–195, Kat. Nr. 163 • BALDASS 1961, S. 90 • Charles STUDER, Der Prozeß um die Solothurner Madonna von Hans Holbein dem Jüngeren; in: Festgabe Max Obrecht, Solothurn 1961, S. 59–67 • GERHARDT 1962, S. 18–24 • AK PREMIÈRE EXPOSITION DES PLUS BEAUX DESSINS DU LOUVRE ET DE QUELQUES PIÈCES CÉLÈBRES DES COLLECTIONS DE PARIS, Paris, Musée du Louvre, März-Mai 1962, S. 35f • BENESCH 1966, S. 158–161 • KLOTZ 1968, S. 18 • HUGELSHOFER 1969, S. 124 • SEELE 1969, S. 14 • Charles STUDER, Die Solothurner Madonna von Hans Holbein dem Jüngeren. Zur Geschichte eines Gemäldes; in: Jurablätter 32, Nr. 4 (1970), S. 49–60 • Albert KNOEPFLI, Kunstwerke unter der Lupe; in: Unsere Kunstdenkmäler 22 (1971), S. 128 • Renate KELLER, Die Zetter'sche Madonna von Solothurn; in: Solothurner Zeitung, Feuilleton, Nr. 145, 26. 6. 1971, S. 27 • SALVINI/GROHN 1971, S. 92, Kat. Nr. 31 • AK SCHWEIZERISCHES INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT. AUSSTELLUNG ZUM 20JÄHRIGEN BESTEHEN, 1971, S. 44, Kat. Nr. 12 • BRACHERT 1972, S. 6–21 • Hieronymus HAAS, »Die Heilige Jungfrau

von Solothurn«; in: Mariastein 18, Nr. 11–12 (Mai–Juni 1972), S. 282–284 • Oskar ODERMATT, 450 Jahre Holbein-Madonna. Probleme der Museums-Konzeption und der Gemälderestaurierung; in: Solothurner Nachrichten, Nr. 218 (19. 9. 1972) • Fred SCHEIDEGGER, Restaurierung der Holbein-Madonna beendet; in: Solothurner Zeitung 66, Nr. 218, 19. 9. 1972, S. 7; Nr. 227, 29. 9. 1972, S. 9 • HÜTT 1973, 477 • VIGNAU-WILBERG 1973, S. 11, 31–35, Kat. Nr. 17 • VON DER OSTEN 1973, S. 247 • REINHARDT 1976, S. 463 • KAISER 1978, Bd. 1, S. 26, Bd. 2, S. 535, Abb. 55a • ZEISE 1976, S. 11 • André KAMBER, Drei Madonnendarstellungen. Notizen zu Gemälden aus der Sammlung des Kunstmuseums Solothurn, Solothurn 1978, S. 9–16, 24 • REINHARDT 1979b, S. 67–80 • ROBERTS 1979, S. 11f, 30, Kat. Nr. 13 • STRONG 1979, S. 30, Kat. Nr. 39 • J. KR., »Rückkehr« nach Basel; in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 80, 5./6. 4. 1980, S. 33 • AK KUNST IM KANTON SOLOTHURN VOM MITTELALTER BIS ENDE 19. JAHRHUNDERT. AUSSTELLUNG ZUM JUBILÄUM »1481–1981. 500 JAHRE EIDGENÖSSISCHER STAND SOLOTHURN«, Kunstmuseum Solothurn 1981, S. 84, Kat. Nr. 40 • REINHARDT 1982, S. 258, 263 • AMERBACHKORRESPONDENZ 1982, Bd. 9, S. LI • MEYER ZUR CAPELLEN 1984, S. 27f • SALVINI 1984, S. 91f • ROWLANDS 1985, S. 51f, 127, Kat. Nr. 10 • VOGELSSANG 1985, S. 27, 29–33, 41, 43f, 146–148, Kat. Nr. 82 • CAMPBELL 1986, S. 150 • Ernst ZURSCHMIEDE, Eine Madonna mit Vergangenheit; in: Lueg nit verby. Solothurner Heimatkalender 65 (1990), S. 40–49 • GRIENER 1993, S. 104–120 • FOISTER 1996b, S. 671 • GRONERT 1996, S. 136 • PARDEY 1996, S. 153–156, 166 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 97–101, 107–110, 114–116, 123–126 • BUCK 1997, S. 330f • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 13, 96f, Kat. Nr. 10 • BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b • SANDER 1998, S. 123–130 • Till-Holger BORCHERT, Rezension von Oskar Bätschmann, Pascal Griener, Hans Holbein d. J. Die Solothurner Madonna. Eine Sacra Conversazione im Norden, Basel 1998; in: ZAK 56 (1999), S. 210–212 • BUCK 1999, S. 35–38, 74 • ZWINGENBERGER 1999, S. 18 • BÄTSCHMANN 2001, S. 42 • C. MÜLLER 2001a, S. 280

WASHINGTON, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1961. 9. 21 (1381)

»Venus-Maler« (?), *Bildnis eines jungen Mannes*

Siehe S. 249–251, Tafel 60

Materieller Bestand: Lindenholz (*Tillia Spec.*), 23,2 x 18,3 cm.

Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung, gedünnt und parkettiert;

Malkante allseits erhalten.

Gemäldetechnologischer Befund: Vgl. HAND 1993, S. 98–102, und siehe S. 251.

Dokumentierte restauratorische Eingriffe: BALDASS (1931/32) berichtete von einer kurz zuvor unternommenen Reinigung des Gemäldes, bei der ein fleckiger Firnis und »ein am Halsausschnitt früher sichtbares Stück Unterhemd als spätere Zutat« abgenommen wurden (Zustandsfotos vor und nach der Restaurierung bei BALDASS 1931/32, S. 61). HUGELSHOFER (1948/49) betonte den guten Erhaltungszustand des Gemäldes. EISLER (1977) zufolge wurde das Gemälde kurz vor 1952 von Suhr, New York, und erneut 1955 von Modestini restauriert.

Provenienz: Vermutlich seit etwa 1850 im Besitz der Familie Rothschild in Wien; 1931–47 Sammlung Baron Louis de Rothschild, Wien; 1938 Beschlagnahme durch die Nationalsozialisten für das geplante »Hitler-Museum« in Linz (vgl. S. L. Faison, Linz: Hitler's Museum and Library [=Consolidated Interrogation Report No. 4, 15 December 1945, by Strategic Services Unit, War Department, Art Looting Investigation Unit, APO 413, US Army], Kopie in Bildakte); 1947–52 im New Yorker Kunsthandel Rosenberg & Stiebel und M. Knoedler & Co; 1952 von der Samuel H. Kress Foundation, New York, erworben; seit 1961 in der National Gallery of Art in Washington (Samuel H. Kress Collection) (vgl. HAND 1993).

Literatur: BALDASS 1931/32, S. 61f [HHJ], um 1516] • A PLAN FOR LOOT: BLUEPRINTS FOR A NEW »HOUSE OF GERMAN ART«. HOW HITLER INTENDED TO DISPOSE OF THE »PURCHASED« ROTHSCHILD COLLECTIONS; in: Illustrated London News, 7. Juli 1945, S. 25 [HHJ] • SCHMID 1948, S. 69 [HHJ], 1517–19] • HUGELSHOFER 1948/49, S. 67–70 [HHJ], um 1520] • GANZ 1950, S. VII [nicht von HHJ] • AK SEVENTEEN MASTERS OF PAINTING, Houston, Museum of Fine Arts, 1950, unpaginiert, Kat. Nr. 20 [HHJ] • William E. SUIDA, Fern Rusk SHAPLEY, Paintings and sculpture from the Kress Collection acquired by the Samuel H. Kress Foundation

1951–1956, National Gallery of Art, Washington, D. C., 1956, S. 106, Kat. Nr. 38 [HHJ] • PAINTINGS AND SCULPTURE FROM THE SAMUEL H. KRESS COLLECTION, Washington 1959, S. 308 [HHJ] • Hugh T. BROADLEY, German painting in the National Gallery of Art, Washington 1960, S. 36 [HHJ], um 1520] • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 134, Kat. Nr. 92 [Baseler (?) Meister, um 1550] • BALDASS 1961, S. 87 [HHJ], um 1516] • Charles SEYMOUR, Art treasures for America. An anthology of paintings & sculpture in the Samuel H. Kress Collection, London 1961, S. 90 [HHJ], um 1520] • NATIONAL GALLERY OF ART. SUMMARY CATALOGUE OF EUROPEAN PAINTINGS AND SCULPTURE, Washington 1965, S. 69 [HHJ], um 1520] • GROHN 1966/76, S. 174 [AH] • SALVINI/GROHN 1971, S. 87f, Kat. Nr. 15 [HHJ?], 1516] • Mia CINOTTI (Hg.), The National Gallery of Art of Washington and its paintings, Edinburgh 1975, S. 50, Kat. Nr. 96 [HHJ], um 1520] • EUROPEAN PAINTINGS. AN ILLUSTRATED SUMMARY CATALOGUE, Washington 1975, S. 178 [HHJ], um 1520] • John WALKER, National Gallery of Art, Washington, New York 1976, S. 158, Nr. 176 [HHJ], um 1520] • Antony BLUNT, Rezension von Colin Eisler, Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European schools, excluding Italian, Oxford 1977; in: Apollo 105 (1977), S. 392 [»a borderline Holbein«] • Colin EISLER, Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European schools, excluding Italian, Oxford 1977, S. 32f [»attributed to Hans Holbein the Younger«, um 1516–20] • Eric YOUNG, Rezension von Colin Eisler, Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European schools, excluding Italian, Oxford 1977; in: Connoisseur 195 (1977), S. 153 [»a later imitator« of HHJ] • REINHARDT 1983, S. 139 [Herbst] • ROWLANDS 1985, S. 237, Kat. Nr. R. 42 [Baseler Künstler des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts] • EUROPEAN PAINTINGS. AN ILLUSTRATED SUMMARY CATALOGUE, Washington 1985, S. 205 [HHJ], um 1520] • WÜTHRICH 1986, S. 338 [HHJ?] • VON BORRIES 1988, S. 126 • HAND 1993, S. 98–102 [»attributed to Hans Holbein the Younger«, um 1520–30] • Kurt LÖCHER, Rezension von John Oliver HAND, German paintings of the fifteenth through seventeenth centuries. With the assistance of Sally E. Mansfield, Washington, D. C., 1993; in: Kunstchronik 48 (1995), S. 17 [Baseler (?) Künstler, 1530er oder 40er Jahre, vielleicht auf Grundlage einer älteren Zeichnung] • C. MÜLLER 1996, S. 150 [HHJ-Umkreis?, um 1520] • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 256, Kat. Nr. A. H. 14 [AH, um 1519]

WINDSOR CASTLE, Royal Collection, Inv. Nr. 65

Hans Holbein d. J., *Bildnis des Sir Henry Guildford*

Siehe S. 286–291, Tafel 68

Materieller Befund: Eiche (*Quercus sp.*), 82,6 x 66,4 cm

rückseitig beschriftet »Sir Henry Gilford Bar. Controler of ye Household to Henry ye 8th. c.«, auf einem Aufkleber auf dem Rahmen »New Catalogue 181... No. 383«, ferner ein Brandstempel einer Krone (COLLINS BAKER 1937).

Gemäldetechnologischer Befund: Siehe S. 287.

Provenienz: [Zusammen mit dem Bildnis der Mary Wotten, Lady Guildford, heute im Saint Louis Art Museum] 1590 im Inventar der Sammlung von John, 7<sup>th</sup> Lord Lumley († 1609), Lumley Castle, bei Chester le Street, Durham, beschrieben als Bildnis »Of sir Henry Guilfourd, Coumptrolle to k. H. 8./drawne by Hance Holbyn« bzw. »Of the La. Guilfourd, wife to Sir Harry Guilfourd, Coumptroller, drawne by Haunce Holbyn« (vgl. CUST 1917–18, 24, 26); Sammlung Thomas Howard, Earl of Arundel (1585–1646); 1655 im Nachlaßinventar der Alethea, Countess of Arundel, in Amsterdam als »holbein ritratto d'al Cavaglier Guilford« bzw. »ritratto della Moglie sua«; William Howard, Viscount Stafford, London; William Howard, Earl of Stafford († 1734), Tart Hall, London; wohl nach dessen Tod Verkauf des Bildnisses des Sir Henry Guildford an die Royal Collection (zunächst in Kensington Palace, später in Carlton House bzw. Hampton Court, heute in Windsor Castle) (MILLAR 1963).

Literatur: John ANSTIS, The register of the most noble Order of the Garter, from its cover in black velvet usually called the black book; with notes placed at the bottom of the pages, and an introduction prefixed by the editor, Bd. 1, London 1724, S. 244 • Samuel KNIGHT, The life of Erasmus, more particularly that part of it,

which he spent in England; wherein an account is given of his learned friends, and the state of religion and learning at that time in both our universities. With an appendix containing several original papers, Cambridge 1726, S. 210f • LONDON AND ITS ENVIRONS DESCRIBED. CONTAINING AN ACCOUNT OF WHATEVER IS MOST REMARKABLE FOR GRANDEUR, ELEGANCE, CURIOSITY OR USE, IN THE CITY AND IN THE COUNTRY TWENTY MILES ROUND IT. COMPREHENDING ALSO WHATEVER IS MOST MATERIAL IN THE HISTORY AND ANTIQUITIES OF THIS GREAT METROPOLIS. . . , Bd. 3, London 1761, S. 268 • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 89 • Thomas MARTYN, The English Connoisseur: containing an account of whatsoever is curious in painting, sculpture, &c. in the palaces and seats of the nobility and principal gentry of England, both in town and country, Bd. 1, London 1776, S. 145, 191 • LES DELICES DES CHATEAUX ROYAUX: OR, A POCKET COMPANION TO THE ROYAL PALACES OF WINDSOR, KENSINGTON, KEW, AND HAMPTON COURT; containing an account of their buildings, gardens, paintings, monuments and curiosities; with the institution and ceremonies of the order of the Garter; also a concise description of the towns, villages and villas within XIV. Miles of Windsor. To which are added short sketches of the lives of the most eminent painters, Windsor 1785, S. 29 • John CHAMBERLAINE, Imitations of original drawings by Hans Holbein, in the Collection of His Majesty, for the portraits of illustrious persons of the court of Henry VIII. With biographical tracts, London 1792, unpaginiert • HEGNER 1827, S. 224 • WAAGEN 1837/39, Bd. 1, S. 388 • NAGLER 1838, S. 246 • JAMESON 1842, S. 344, Kat. Nr. 284 • KUGLER 1847, S. 289 • FÖRSTER 1853, S. 237 • Gustav Friedrich WAAGEN, Treasures of Art in Great Britain: Being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated Mss., &c. &c., Bd. 2, London 1854, S. 362f • Gustav Friedrich WAAGEN, A walk through the Art-Treasures exhibition at Manchester. A companion to the official catalogue, London 1857, S. 46, Kat. Nr. 52 • A HANDBOOK TO THE BRITISH PORTRAIT GALLERY IN THE ART TREASURES EXHIBITION. BEING A REPRINT OF CRITICAL NOTICES ORIGINALLY PUBLISHED IN »THE MANCHESTER GUARDIAN«, London 1857, S. 11 • AK CATALOGUE OF THE ART TREASURES OF THE UNITED KINGDOM COLLECTED AT MANCHESTER IN 1857, o. O. o. J. [Manchester 1857], S. 114, Kat. Nr. 52 • WAAGEN 1862, S. 268, 271 • William Henry BLACK, Discovery of the will of Hans Holbein; in: Archaeologia 39 (1863), S. 5 • W. BÜRGER, Trésors d'art en Angleterre, Paris<sup>3</sup> 1865, S. 345f • WOLTMANN 1865, S. 33 • WOLTMANN 1866a, S. 159f • KUGLER 1867, S. 554 • WORNUM 1867, S. 31, 42, 215, 218f • AK CATALOGUE OF THE FIRST SPECIAL EXHIBITION OF NATIONAL PORTRAITS ENDING WITH THE REIGN OF KING JAMES THE SECOND ON LOAN TO THE SOUTH KENSINGTON MUSEUM, London, April 1866, S. 27, Kat. Nr. 149 • FEUILLET DE CONCHES 1868, S. 226 • WOLTMANN 1868, S. 182, 473 • NATIONAL PORTRAIT EXHIBITION; in: The Athenæum. Journal of Literature, Science, and the Fine Arts, Nr. 2124, 11. Juli 1868, S. 50 • MÜNTZ 1869, S. 428 • Joseph Archer CROWE, Die Holbein-Ausstellung zu Dresden; in: Im Neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst 1, Nr. 2 (1871), S. 424 • AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871, S. 39, Kat. Nr. 330 • AK ROYAL ACADEMY OF ARTS, BURLINGTON HOUSE. EXHIBITION OF THE WORKS OF THE OLD MASTERS, TOGETHER WITH WORKS OF DECEASED MASTERS OF THE BRITISH SCHOOL. MDCCCLXXII. Third year, London 1872, S. 15, Kat. Nr. 138 • John Gough NICHOLS, Remarks on some pictures of Quintin Matsys and Holbein, in the collection of the Earl of Radnor, at Longford Castle; in: Archaeologia 44 (1873), S. 449 • VON ZAHN 1873, S. 204f • WOLTMANN 1874, S. 343f • WOLTMANN 1876, S. 155, Kat. Nr. 264, 158 • WESSELY 1877, S. 68 • MANTZ 1879, S. 113, 187 • His 1880a, S. 720 • THE ROYAL ACADEMY. – WINTER EXHIBITION; in: The Athenæum. Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music, and the Drama, 17. Januar 1880, S. 93 • AK EXHIBITION OF WORKS BY THE OLD MASTERS, AND BY DECEASED MASTERS OF THE BRITISH SCHOOL. INCLUDING A SPECIAL COLLECTION OF WORKS BY HOLBEIN AND HIS SCHOOL. WINTER EXHIBITION, ELEVENTH YEAR. MDCCCLXXX, London 1880, S. 36, Kat. Nr. 174 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 474f • BURCKHARDT 1886, S. 42 • His 1886, S. XIV • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 80, Anm. 2, 93 • JANITSCHKE 1890, S. 460 • AK EXHIBITION OF THE ROYAL HOUSE OF TUDOR, New Gallery, London 1890, S. 34, Kat. Nr. 90 • SCHMID 1897, S. 226 • Mary F. S. HERVEY, Holbein's »Ambassadors«. The Picture and the men. An historical study, London 1900, S. 74 • ROBINSON 1900, S. 35 • Ernest LAW, Hol-

bein's pictures at Windsor Castle. Historically and critically described (Masterpieces of the Royal Collection), London u. a. O. 1901, S. 1–4 • CHAMBERLAIN 1902, S. 11, 61 • DAVIES 1903, S. 131, 213, 217 • FORTESCUE 1904, S. 119–121, 191 • BENOIT 1905, S. 43 • HUEFFER 1905, S. 69 • GAUTHIEZ 1907, S. 103f • DIE MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907, S. 16 • His 1908b, S. 78 • FRÖLICHER 1909, S. 19, 27f, 33 • AK EXHIBITION ILLUSTRATIVE OF EARLY ENGLISH PORTRAITURE, London, Burlington Fine Arts Club, 1909, S. 40 • Freeman O'DONOGHUE, Catalogue of engraved British portraits preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum, Bd. 2, London 1910, S. 397 • CUST/COX 1911/12, S. 323, 258 • GANZ 1912, S. XXXII, 238 • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 299, 317–320, 337, Bd. 2, S. 65, 134, 311, 350 • GRAVES 1913, S. 531f, 534–536, 538 • FOUGERAT 1914, S. 56 • KNACKFUSS 1914, S. 110 • Lionel CUST, The Lumley inventories; in: Walpole Society 6 (1917/18), S. 24 • GANZ 1921a, S. 226 • HERVEY 1921, S. 57, 482 • BERNHART 1922, S. 52 • CHRISTOFFEL 1924, S. 91 • GLASER 1924c, S. 16 • RÜMANN 1924, S. 12 • SCHMID 1924, S. 344 • Wilhelm R. VALENTINER, The portrait of Sir Harry Guildford by Hans Holbein, the Younger; in: Bulletin of The Detroit Institute of Arts 8 (1926), S. 28 • STEIN 1929, S. 150f, 316 • SCHMID 1930a, S. 25 • COGNAT 1931, S. 15 • VERTUE NOTE BOOKS, II; in: Walpole Society 20 (1931/32), S. 19 • Charles NAGEL, Paintings by Old Masters; in: Burlington Magazine 67 (1935), S. 41 • VERTUE NOTE BOOKS, IV; in: Walpole Society 24 (1935/36), S. 40 • Paul GANZ, Zwei Werke Hans Holbeins d. J. aus der Frühzeit des ersten englischen Aufenthalts; in: Oeffentliche Kunstsammlung Basel. Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1936, S. 268f, 154–156 • KUHN 1936, S. 80 • C. H. COLLINS BAKER, Catalogue of the principal pictures in the Royal Collection at Windsor Castle, London 1937, S. 157 • GANZ 1937, S. 7 • VERTUE NOTE BOOKS, V; in: Walpole Society 26 (1937/38), S. 49 • WAETZOLDT 1938, S. 113, 204–206, 222 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 104 • VON LORCK 1940, unpaginiert • LEROY 1943, S. 136f • NAGEL 1943, S. 4–7 • RECENT IMPORTANT ACQUISITIONS OF AMERICAN COLLECTIONS. A PORTRAIT OF LADY GUILDFORD BY HANS HOLBEIN THE YOUNGER; in: Art Quarterly (Detroit Institute of Arts) 6 (1943), S. 69f • PARKER/FOISTER 1945/83, S. 37 • AK EXHIBITION OF THE KING'S PICTURES, London, Royal Academy of Arts, 1946/47, S. 22f, Kat. Nr. 6 • E. SAXL, R. WITTKOWER, British art and the Mediterranean, Oxford 1948, S. 38 • SCHMID 1948, S. 83, 282, 300 • VAN DER BOOM 1948, S. 69 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 104 • GANZ 1950, S. XV, 216, Kat. Nr. 44 • AK HOLBEIN AND HIS CONTEMPORARIES. A LOAN EXHIBITION OF PAINTING IN FRANCE, THE NETHERLANDS, GERMANY AND ENGLAND, John Herron Art Museum, Indianapolis, Indiana, 1950, unpaginiert • AK EXHIBITION OF HOLBEIN AND OTHER MASTERS OF THE 16<sup>TH</sup> & 17<sup>TH</sup> CENTURIES 1950/51, Kat. Nr. 8 • AK EXHIBITION OF HOLBEIN AND OTHER MASTERS OF THE 16<sup>TH</sup> & 17<sup>TH</sup> CENTURIES. ILLUSTRATED SOUVENIR, London, Royal Academy, 1950/51, S. 5, Kat. Nr. 8 • PINDER 1951, S. 69, 77 • AUERBACH 1954, S. 11, Anm. 5, 70 • GROHN 1955, S. 25 • PIPER 1957, S. 227 • WAETZOLDT 1958, S. 80 • MILLAR 1963, S. 58f, Kat. Nr. 28 • PIPER 1963, S. 730, 742 • ELLIS WATERHOUSE, Painting in Britain 1530 to 1790, Harmondsworth 1969, S. 6f • SALVINI/GROHN 1971, S. 96, Kat. Nr. 52 • F. H. C. WEIJTENS, De Arundel-Collectie, Utrecht 1971, S. 30 • COBERNUSS 1972, S. 9 • AN ILLUSTRATED INVENTORY OF FAMOUS DISMEMBERED WORKS OF ART. EUROPEAN PAINTING WITH A SECTION ON DISMEMBERED TOMBS IN FRANCE, Paris 1974, S. 172 • ZEISE 1976, S. 14 • Olivar MILLAR, The Queen's pictures, New York 1977, S. 93 • MARKOW 1978, S. 44, Anm. 23 • AK HOLBEIN AND THE COURT OF HENRY VIII 1978/79, S. 40–42, Kat. Nr. 13 • HOLMAN 1979, S. 149, Anm. 57 • ROWLANDS 1979b, S. 53 • STRONG 1979, S. 4, 44, Kat. Nr. 59 • FOISTER 1981, S. 46f, 72f, 74f, 85, 358f, 473f, Kat. Nr. 93 • SUTTON 1981, S. 284 • SILVER 1982, S. 30–33 • FLETCHER/TAPPER 1983, S. 91, 93 • ROWLANDS 1985, S. 72, 133, Kat. Nr. 25 • ROSKILL/HARBISON 1987, S. 20, 24 • VON BORRIES 1988, S. 126 • AK HOLBEIN. ZEICHNUNGEN VOM HOFE HEINRICHS VIII. 1988, S. 50 • AINSWORTH 1990, S. 178 • David STARKEY (Hg.), Henry VIII. A European court in England, London 1991, S. 59, Kat. Nr. V.4 • CUTTLER 1993, S. 372, 373, Anm. 7 • LANGDON 1993, S. 15f, 70, Tafel 20 • Simon THURLEY, The royal palaces of Tudor England. Architecture and court life 1460–1547, New Haven/London 1993, S. 227 • FOISTER/WYLD/ROY 1994, S. 18 • FOISTER 1996a, S. 53 • FOISTER 1996b, S. 668 • Yvonne HACKENBROCK, Enseignes. Renaissance hat jewels, Florenz 1996, S. 325–327 • David JAFFÉ u. a., The Earl and Countess of Arundel: Renais-

sance collectors; in: Apollo 144, Nr. 414 (1996), S. 26 • WILSON 1996, S. 143 • BÄTSMANN/GRIENER 1997, S. 169 • BUCK 1997, S. 236 • AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997, S. 62, 86 • KLINGER/HÖTTLER 1998, S. 127, Kat. Nr. 25 • BUCK 1999, S. 59–65 • BÄTSMANN 2001, S. 38 • AK HOLBEIN. PORTRAITS OF SIR HENRY AND LADY GUILDFORD, London, National Gallery, 2003 (unpaginiertes Faltblatt)

ZÜRICH, Schweizerisches Landesmuseum

(Depositum der Zentralbibliothek Zürich, Dep. 527)

Hans Herbst, »Holbein-Tisch«

Siehe S. 84–87, Tafel 12

*Materieller Bestand:* Lindenholz, allseits beschnitten, rückseitig parkettiert, 102,3 x 138,2 cm.

Bezeichnet auf dem Petschaft »HANS HERPST XvC XV«, auf dem Papiersiegel »HANS H[ERPST]« (WÜTHRICH, RUOSS 1996), auf dem Brief »...veste[n]/...seÿ/...ilè« (WÜTHRICH 1990), auf dem Spruchband über der Figur des Nemo (Ergänzungen nach WÜTHRICH, RUOSS 1996) »Ich [heiss] nieman/All ding m[uss] ich zerbrochen han/Des t[rur]en ich/Das ich/nit kan verantworten mich«.

*Gemäldetechnologischer Befund:* Vgl. WÜTHRICH 1990.

*Dokumentierte restauratorische Eingriffe:* Vgl. WÜTHRICH 1990.

*Provenienz:* 1515 als Auftragsarbeit für die Baseler Patrizier Hans Baer († 1515) und dessen Ehefrau Barbara Brunner († 1531) entstanden; im Erbgang an Barbara Brunners Tochter Ursula (1515–nach 1532), die mit dem Berner Junker Claudius May († 1557) verheiratet war; vermutlich dort von dem Berner Maler Hans Jakob II Düntz (1603–68) erworben worden und 1633 der Kunstkammer der Bibliothek in Zürich geschenkt (vgl. AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960).

*Literatur:* BIBLIOTHECÆ NOVÆ TIGVRINORVM PUBLICO PRIVATÆ ALBUM, DAS IST: STAM- UND NAMBUCH DER NEÜWANGESTELLTEN BIBLIOTHEC EINER BURGERSCHAFT DER LOBLICHEN STATT ZÜRICH, 1629 ff, Zentralbibliothek Zürich, Archiv St. 22, fol. 45r • PATIN 1676, unpaginiert, Kat. Nr. 43 • VON SANDRART 1679, S. 81 • Hans Erhard ESCHER, Beschreibung Des ZürichSees: Wie auch Von Erbauung/Zunehmen/Stand und Wesen loblicher Statt Zürich: von der Lust- und Nutzbarkeit des Sees: von vielen Thieren/so sich in und um denselbigen befinden: Was sich freudiges und trauriges darauf zugetragen: Von den Stätten/Schlösseren/Fläken/Dörferen und Höfen/so an und um disen See gelegen: Von Gelehrten/Kunstreichen und Wolgereißten Männern/so um disen See gewohnt: Auch von diser anwohnenden Völkeren Heerzügen/Schlachten/Bündnissen/und anderen Denkwürdigen Begebenheiten. Samt einem kommlichen Land- und See-Täfelein, Zürich 1692, Teil 1, S. 25 • HERRLIBERGER 1748, unpaginiert • VERTUE/WALPOLE 1762, S. 73 • BLAINVILLE 1764, S. 359 • FUSSLI 1769, S. 29–31 • VERTUE/WALPOLE 1786, Bd. 1, S. 122 • HEGNER 1827, S. 109 • WOLTMANN 1866, S. 215 • WOLTMANN 1868, S. 476 • SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRESBERICHT ÜBER DIE VERRICHTUNGEN DER ANTIQUARISCHEN GESELLSCHAFT IN ZÜRICH; in: Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 1 (1868/71), S. 205, Nr. 18 • August Wilhelm AMBROS, Von der Holbein-Ausstellung in Dresden. 1871; in: ders., Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst, Leipzig 1872, S. 251f • AK VERZEICHNISS VON GEMÄLDEN, ZEICHNUNGEN U. S. W. AUS PRIVATBESITZ, WELCHE VOM 4. SEPTEMBER AN DER VERANSTALTUNG DER KÜNSTLERGESELLSCHAFT IN DER TONHALLE AUSGESTELLT SIND, Zürich 1872, S. 8, 32–42, Kat. Nr. 48 • VON ZAHN 1873, S. 197 • WOLTMANN 1874, S. 110–113 • Salomon VÖGELIN, Der Holbein-Tisch auf der Stadtbibliothek in Zürich. Mit erläuterndem

Texte, Wien 1875/78 • Gottfried KINKEL, Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, S. 402–405 • WOLTMANN 1876, S. 163, Kat. Nr. 359 • WESSELY 1877, Nr. 12–14, S. 53 • MANTZ 1879, S. 28f, 194 • MÜNTZ 1879, S. 94 • His 1880a, S. 715 • WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 462 • BURCKHARDT 1886, S. 6 • His 1886, S. VII • WALPOLE/WORNUM 1888, Bd. 1, S. 76 • JANITSCHKE 1890, S. 444 • His 1891, S. 61 • SCHMID 1892, S. 16, 33f • SCHMID 1897, S. 223 • AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. 1897/98, S. 5f, Kat. Nr. 5 • CHAMBERLAIN 1902, S. 4, 68 • DAVIES 1903, S. 35f, 224 • FORTESCUE S. 1904, 24f • BENOIT 1905, S. 23, 65 • GANZ 1905, S. 130 • HUEFFER 1905, S. 28 • R. WEGELI, Zur Darstellung des »Niemand«; in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. 8 (1906), S. 315 • GAUTHIEZ 1907, S. 16–19 • His 1908b, S. 74 • Hes 1911, S. 19 Anm. 2 • MEISSNER 1911, S. 12 • DAMRICH 1912, S. 6 • GANZ 1912, S. XII, 232f • CHAMBERLAIN 1913, Bd. 1, S. 35–37, 53, 77, Bd. 2, S. 358 • KNACKFUSS 1914, S. 9f • GANZ 1923, S. 4f • KOEGLER 1923, S. 452 • CHRISTOFFEL 1924, S. 40f • GANZ 1924, S. 94 • RÜMANN 1924, S. 6 • SCHMID 1924, S. 337 • DEHIO 1926, S. 122 • STEIN 1929, S. 16, 22 • SCHMID 1930, S. 13 • COGNAT 1931, S. 5 • SCHMID 1931a, S. 47f, 66f • BRUCE 1936, S. 69 • Heinrich KOHLHAUSSEN, Bildertische; in: Germanisches Nationalmuseum. Anzeiger (1936/39), S. 19–28 • REINHARDT 1938, S. 9 • WAETZOLDT 1938, S. 27f, 143 • HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939, Tafel 5 • SCHMID 1941/42b, S. 249 • Paul GANZ, Zürcher Kunstsinne und Kunstsammeln. Vortrag gehalten anlässlich der Feier des 25-jährigen Bestehens der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde am 31. Oktober 1942, Zürich 1943, S. 8 • LEROY 1943, S. 34f • SCHMID 1948, S. 13, 29, 35, 43, 48, 52, 176 • VAN DER BOOM 1948, S. 21 • HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948, Tafel 5 • GANZ 1950, S. XIV, 244f, Nr. 152 • Paul GANZ, Der Holbeintisch. Ein Versuch zur Wiederherstellung seiner ursprünglichen künstlerischen Wirkung; in: ZAK 11 (1950), S. 40–42 • NETTER 1951, S. 111 • PINDER 1951, S. 29 • GROHN 1955, S. 12 • GANTNER/REINLE 1956, S. 60 • Heinrich STRAUSS, Stellt die Szene der Alten auf dem Holbein-Tisch das biblische Gleichnis von den Blinden dar? in: ZAK 17 (1957), S. 52f • WAETZOLDT 1958, S. 8 • Gerta CALMANN, The picture of Nobody. An iconographical study; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 23 (1960), S. 71–73 • REINHARDT 1960b, S. 24, 27 • AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960, S. 168, Kat. Nr. 132 • LAUBER 1962, S. 6, 28, 30f • GROHN 1964, unpaginiert • WÜTHRICH 1966, Blatt 4 • WÜTHRICH 1967, S. 235–238 • WÜTHRICH 1969, S. 590f • WÜTHRICH 1969/72, S. 772f • SALVINI/GROHN 1971, S. 85, Kat. Nr. 2 • COBERNUSS 1972, S. 7 • REINHARDT 1972, S. 516 • HÜTT 1973, S. 474 • REINHARDT 1976, S. 461 • REINHARDT 1977, S. 236 • WÜTHRICH 1978, S. 170, 178 • STRONG 1979, S. 12, Kat. Nr. 1 • AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984, S. XVI f • REINHARDT 1982, S. 253–255, 256 • REINHARDT 1983, S. 137 • SALVINI 1984, S. 87, 89 • ROWLANDS 1985, S. 17, 230, Kat. Nr. R. 11 • MICHAEL 1986, S. 323–325 • WÜTHRICH 1986, S. 337 • VON BORRIES 1988, S. 127 • AK HANS HOLBEIN D. J. ZEICHNUNGEN AUS DEM KUPFERSTICHKABINETT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL 1988, S. 14 • Alfred BERCHTOLD, Bâle et l'Europe. Une histoire culturelle, Bd. 1, Lausanne 1990, S. 326 • KONRAD 1990, S. 256 • WÜTHRICH 1990 • MÜLLER 1991c, S. 39–44 • Lucas WÜTHRICH, Der »Holbeintisch« von Hans Herbst 1515. Vom Niemand, vom bestohlenen Krämer und von den Lustbarkeiten des Lebens; in: Alfred Cattani, Hans Jakob Haag (Hg.), Zentralbibliothek Zürich. Schätze aus vierzehn Jahrhunderten, Zürich 1991, S. 54–57, 166f • Lucas WÜTHRICH, Der sogenannte Holbeintisch des Basler Malers Hans Herbst, Reinach 1992 • BAER 1993, S. 191, Anm. 7 • Rudolf SCHNYDER, Marignano als Schicksal – Fragen zum sogenannten Holbeintisch; in: ZAK 50 (1993), S. 251–262 • Siegfried JUD, Die Musikinstrumente auf dem sogenannten Holbeintisch; in: Intrada. Zeitschrift für alte Musik 2, Nr. 1 (1996), S. 5–13 • C. MÜLLER 1996, S. 51 • WILSON 1996, S. 48f • Lucas WÜTHRICH, Mylène RUOSS, Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich. Unter Mitarbeit von Klaus Deuchler, Zürich 1996, S. 106, Kat. Nr. 191

## Mehrfach zitierte Literatur

Folgende Periodika bzw. mehrbändige Werke werden grundsätzlich abgekürzt zitiert:

AKL  
Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 1ff, München/Leipzig 1992ff  
DicArt  
Jane Turner (Hg.), Dictionary of Art, 34 Bde., London 1996  
DNB  
Dictionary of National Biography, Bd. 1ff, London 1885ff  
LCI  
Engelbert Kirschbaum u. a. (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Rom u. a. O. 1968–76  
LexMA  
Lexikon des Mittelalters, 9 Bde., München/Zürich 1980–98  
ThB  
Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–50  
ZAK  
Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 1 (1939)ff

Die Gemäldeverzeichnisse der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel finden sich unter »Basel«, Ausstellungskataloge unter »AK«.

AINSWORTH 1990

Maryan Ainsworth, »Paternes for phiosioneames«: Holbein's portraiture reconsidered; in: Art Bulletin 132 (1990), S. 173–186

AINSWORTH 1991

Maryan Ainsworth, Methods of copying in the portraiture of Hans Holbein the Younger; in: Hélène Verougstraete-Marcq, Roger van Schoute (Hg.), Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII, Louvain-la-Neuve 1991, S. 11–13

AINSWORTH 1998

Maryan W. Ainsworth, Gerard David. Purity of vision in an age of transition, New York 1998

AINSWORTH/FARIES 1986

Maryan Wynn Ainsworth, Molly Faries, Northern Renaissance Paintings. The discovery of invention; in: Bulletin of The Saint Louis Art Museum 18, Nr. 1 (1986), S. 4–47

AK THE AGE OF DÜRER AND HOLBEIN 1988

The age of Dürer and Holbein. German drawings 1400–1550, Katalog von John Rowlands und Giulia Bartrum, London, British Museum, 1988

AK BONIFACIUS AMERBACH 1995

Bonifacius Amerbach, 1495–1562. Zum 500. Geburtstag des Basler Juristen und Erben des Erasmus von Rotterdam, Katalog von Holger Jacob-Friesen, Beat R. Jenny und Christian Müller, Basel, Kunstmuseum, 1995

AK AUSSTELLUNG VON GEMÄLDEN ÄLTERER MEISTER 1869

Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im k. Kunstaustellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München 1869, München 1869

AK AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D.J. 1897/98

Ausstellung von Werken Hans Holbeins d.J., Basel 1897/98

AK BILDERSTURM 2000/01

Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? Katalog von Cécile Dupeux, Peter Jezler und Jean Wirth, Bernisches Historisches Museum, Bern 2000/01

AK BASLER BUCHILLUSTRATION 1984

Basler Buchillustration 1500–1545 (=Oberrheinische

Buchillustration, 2), Katalog von Frank Hieronymus, Basel, Universitätsbibliothek, 1984

AK DER BÜRGERMEISTER, SEIN MALER UND SEINE FAMILIE: HANS HOLBEINS MADONNA IM STÄDEL 2004

Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Stadel, Katalog von Bodo Brinkmann, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 2004

AK DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD 1997/98

Dürer Holbein Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel, Basel, Kunstmuseum, Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 1997/1998

AK DYNASTIES. PAINTING IN TUDOR AND JACOBAN ENGLAND 1530–1630, 1995

Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England, Katalog von Karen Hearn, London, Tate Gallery, 1995/96

AK ERASMUS EN ZIJN TIJD 1969

Erasmus en zijn tijd, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1969

AK ERASMUS VON ROTTERDAM 1986

Erasmus von Rotterdam. Vorkämpfer für Frieden und Toleranz. Ausstellung zum 450. Todestag des Erasmus von Rotterdam, Basel, Historisches Museum, 1986

AK EXHIBITION OF WORKS BY HOLBEIN & OTHER MASTERS OF THE 16<sup>TH</sup> AND 17<sup>TH</sup> CENTURIES, 1950/51

Exhibition of works by Holbein & other masters of the 16th and 17th centuries. Catalogue, London, Royal Academy of Arts, 1950/51

AK IL GENIO E LE PASSIONI. LEONARDO E IL CENACOLO 2001

Il genio e le passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti. Innovazioni, riflessi di un capolavoro, Mailand, Palazzo Reale, 2001

AK GOLD, WEIHRUCH UND MYRRHE 2001/02

Gold, Weihrauch und Myrrhe. Die »von Grootesche Anbetung der Könige« – ein wiederentdecktes Meisterwerk der Renaissance in Antwerpen (Kabinetstücke), Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 2001/02

AK HIMMEL, HÖLLE, FEGEFEUER 1994

Himmel, Hölle, Fegfeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Köln, Schnütgenmuseum, 1994

AK HANS HOLBEIN DER ÄLTERE UND DIE KUNST DER SPÄTGOTIK 1965

Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Augsburg, Rathaus, 1965

AK HANS HOLBEIN D.J. ZEICHNUNGEN AUS DEM KUPFERSTICHKABINETT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN BASEL 1988

Hans Holbein d.J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlungen Basel, Katalog von Christian Müller, Basel, Kunstmuseum, 1988

AK HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1497/98–1543.

PORTRÄTIST DER RENAISSANCE 2003

Hans Holbein der Jüngere 1497/98–1543. Porträtist der Renaissance, Essays von Stephanie Buck und Jochen Sander, Katalog von Ariane van Suchtelen, Quentin Buvelot und Peter van der Ploeg, Den Haag, Mauritshuis, 2003

AK HOLBEIN AND THE COURT OF HENRY VIII 1978/79

Holbein and the court of Henry VIII, London, The Queen's Gallery, Buckingham Palace, 1978/79

AK HOLBEIN AND THE COURT OF HENRY VIII 1993/94

Holbein and the court of Henry VIII. Drawings and miniatures from The Royal Library, Windsor Castle, Katalog von Jane Roberts, Edinburgh, National Galleries of Scotland, Cambridge, Fitzwilliam Museum, London, National Portrait Gallery, 1993/94

AK HOLBEIN. ZEICHNUNGEN VOM HOFE HEINRICH VIII. 1988

Holbein. Zeichnungen vom Hofe Heinrich VIII. Fünfzig Zeichnungen aus der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II, Windsor Castle, Katalog von Jane Roberts, Hamburg, Kunsthalle, Basel, Kunstmuseum, 1988

AK HOLBEIN-AUSSTELLUNG 1871

Katalog der Holbein-Ausstellung zu Dresden, Dresden, 1871

AK JEAN GOSSAERT DIT MABUSE 1965

Jean Gossaert dit Mabuse, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Brügge, Groeningemuseum, 1965

AK LEONARDO'S LAST SUPPER: PRECEDENTS AND REFLECTIONS 1983/84

Leonardo's Last Supper: Precedents and Reflections, Katalog von David Alan Brown, Washington, National Gallery of Art, 1983/84

AK MAKING & MEANING. HOLBEIN'S AMBASSADORS 1997/98

Making & meaning. Holbein's Ambassadors, Katalog von Susan Foister, Ashok Roy und Martin Wyld, London, National Gallery, 1997/98

AK DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL 1960

Die Malerfamilie Holbein in Basel. Ausstellung im Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier der Universität Basel, Basel, Kunstmuseum, 1960

AK PAINTING ON LIGHT 2000/01

Painting on light. Drawings and stained glass in the age of Dürer and Holbein, Katalog von Barbara Butts und Lee Hendrix, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 2000/01

AK LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE AU LOUVRE 1985

Les peintures de Hans Holbein le Jeune au Louvre, Katalog von Elisabeth Foucart-Walter und Peter Klein, Paris, Musée du Louvre, 1985 (Les dossiers du Département des Peintures, 29)

AK EIN SCHULMEISTER SCHILT VON BEIDEN SEITEN GEMOLT 1997

Ein schulmeister schilt von beiden seiten gemolt. Holbeins Beitrag zur Frühgeschichte des Genrebildes, Katalog von Bernd Wolfgang Lindemann (Ins Licht gerückt, 3), Basel, Kunstmuseum, 1997

AK SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN 2001/02

Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450–1525, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 2001/02

AK »...WIE EIN IMMER-GRÜNENDER LORBEERBAUM...« 1998

»...wie ein immer-grünender Lorbeerbaum...« Hans Holbein d.J. (1497/98–1543). Ausstellung zum 500. Geburtstag des Künstlers, Katalog von Christoph Emmendorf (Augsburger Museumsschriften, 8), Augsburg 1998

AK ZÜRCHER KUNST NACH DER REFORMATION 1981

Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit, Zürich, Helmhaus, 1981

ALLEN/ALLEN 1906/58

P. Allen, H. M. Allen, Opvs epistolarym Des. Erasmi Roterodami. Denno cognitvm et actvm, Bd. 1–12, Oxford 1906/58

AMERBACHKORRESPONDENZ 1942ff

Alfred Hartmann, Beat Rudolf Jenny (Hg.), Die Amerbachkorrespondenz, Bd. 1ff, Basel 1942ff

AMIET 1879

Jakob Amiet, Hans Holbeins Madonna von Solothurn und der Stifter Nikolaus Conrad, der Held von Dorneck und Novara, Solothurn 1879

AMIET 1880

Jakob Amiet, Hans Holbeins Madonna von Solothurn (Eine urkundliche Replik); in: Neue Zürcher Zeitung.



Feuilleton, Nr. 208, 26. Juli 1880; Nr. 209, 27. Juli 1880; Nr. 210, 28. Juli 1880

AN DER HEIDEN 1998

Rüdiger an der Heiden, Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder, München 1998

ANGLO 1969

Sydney Anglo, Spectacle, pageantry, and early Tudor policy, Oxford 1969

AUERBACH 1954

Erna Auerbach, Tudor artists. A study of painters in the royal service and of portraiture on illuminated documents from the accession of Henry VIII to the death of Elizabeth I, London 1954

AUGE 1993

Christl Auge, Zur Deutung der »Darmstädter Madonna« (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, 19), Frankfurt a. M. u. a. O. 1993

AULMANN 1936

Hans Aulmann, Die technischen Methoden der Gemäldeuntersuchung im Museum; in: Oeffentliche Kunstsammlung Basel. Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1936, S. 266–280

BAER 1932/71

C. H. Baer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 1 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 3), Basel 1932, Unveränderter Nachdruck mit Nachträgen von François Maurer, Basel 1971

BAER 1993

Claudia Baer, Die italienischen Bau- und Ornamentformen in der Augsburger Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 188), Frankfurt a. M. u. a. O. 1993

BAETJER 1979

Katharine Baetjer, A portrait by Holbein the Younger; in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts 57 (1979), S. 25–29

BÄTSCHMANN 1996

Oskar Bätschmann, Der Holbein-Streit: Eine Krise der Kunstgeschichte; in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 38 (1996), Beiheft (=Thomas W. Gaethgens, Peter-Klaus Schuster [Hg.]), »Kennerschaft«. Kolloquium zum 150ten Geburtstag Wilhelm von Bodes), S. 87–100

BÄTSCHMANN 1998

Oskar Bätschmann, Holbeins künstlerische Beziehungen zu Italien und Frankreich; in: ZAK 55 (1998), S. 131–150

BÄTSCHMANN 2001

Oskar Bätschmann, Holbein and Italian art; in: Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), Hans Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60), New Haven/London 2001, S. 37–53

BÄTSCHMANN/GRIENER 1994

Oskar Bätschmann, Pascal Griener, Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57 (1994), S. 626–650

BÄTSCHMANN/GRIENER 1997

Oskar Bätschmann, Pascal Griener, Hans Holbein, Köln 1997

BÄTSCHMANN/GRIENER 1998a

Oskar Bätschmann, Pascal Griener, Hans Holbein d.J. Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung (Kunststück), Frankfurt a. M. 1998

BÄTSCHMANN/GRIENER 1998b

Oskar Bätschmann, Pascal Griener, Hans Holbein d.J. Die Solothurner Madonna. Eine Sacra Conversazione im Norden, Basel 1998

BALDASS 1911

Ludwig von Baldass, Rezension von Paul Ganz, Hans Holbein d.J. Des Meisters Gemälde, Stuttgart/Berlin 1912; in: Kunstgeschichtliche Anzeigen 7 (1911), S. 98–106

BALDASS 1921

Ludwig Baldass, Holbeins Bildnisse im Kunsthistorischen Museum (Meisterwerke in Wien), Wien 1921

BALDASS 1928

Ludwig Baldass, Niederländische Bildgedanken im Werke des älteren Hans Holbein; in: Ernst Buchner, Karl Feuchtmayr (Hg.), Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2: Augsburger Kunst der Spätgotik, Augsburg 1928, S. 159–191

BALDASS 1931/32

Ludwig Baldass, Ein Frühwerk Hans Holbeins des Jüngeren; in: Kunstchronik und Kunstliteratur. Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst, 65, Nr. 7–8 (1931/32), S. 61f

BALDASS 1961

Ludwig Baldass, Offene Fragen auf der Basler Holbein Ausstellung von 1960; in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 15 (1961), S. 81–96

BALDINUCCI 1728

Filippo Baldinucci, Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua secolo III. e IV. dal 1400. al 1540. Distinto in decennali opera postuma, Florenz 1728

BALZARINI 1997

Maria Grazia Balzarini, Vincenzo Foppa, Mailand 1997

BASEL 1833

[Hieronymus Heß], Verzeichniß der Kunstwerke welche sich auf der oeffentlichen Stadtbibliothek in Basel befinden. Heft I., Basel o. J. [1833]

BASEL 1849

Catalog der Öffentlichen Kunstsammlung der Stadt Basel, Basel 1849

BASEL 1850

Catalog der Öffentlichen Kunstsammlung der Stadt Basel, Basel <sup>2</sup>1850

BASEL 1852

Catalog der öffentlichen Kunstsammlung der Stadt Basel, Basel <sup>3</sup>1852

BASEL 1856

Catalog der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, Basel <sup>4</sup>1856

BASEL 1860

Catalog der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, Basel <sup>5</sup>1860

BASEL 1868

Catalog der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, Basel 1868

BASEL 1870

Catalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Basel 1870

BASEL 1873

Catalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Basel 1873

BASEL 1879

Catalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Basel 1879

BASEL 1881

Catalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Basel 1881

BASEL 1884

Catalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Basel 1884

BASEL 1889

Catalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Basel 1889

BASEL 1891

Catalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Basel 1891

BASEL 1904

Catalog der Öffentlichen Kunstsammlung von Basel, Basel 1904

BASEL 1907

Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Basel 1907

BASEL 1908

Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Basel 1908

BASEL 1910

Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Basel <sup>3</sup>1910

BASEL 1926

Öffentliche Kunstsammlung Basel. Katalog, Basel <sup>4</sup>1926

BASEL 1946

Öffentliche Kunstsammlung Basel. Katalog, Basel 1946

BASEL 1957

Öffentliche Kunstsammlung Basel. Katalog, I. Teil. Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellten Werke, Basel 1957

BAYERSDORFER 1872/1902

Adolph Bayersdorfer, Der Holbein-Streit. Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung, der auf dem Holbein-Kongreß in Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher (1872); in: Hans Mackowsky, August Pauly, Wilhelm Weigand (Hg.), Adolph Bayersdorfers Leben und Schriften. Aus seinem Nachlaß, München 1902, S. 129–168

BECK 1775

Jacob Christoph Beck, Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Kupferbücher und Seltenheiten so sich in denen unteren Zimmern und den Kästen darinnen, auf der öffentlichen Bibliothec befinden verfertigt A° 1775 (Manuskript im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel)

BÉGUIN 1985

Sylvie Béguin, Andrea Solario en France (Les dossiers du Département des Peintures, 31), Paris 1985

BEHMER 1899/1900

Hermann Behmer, Wann ist die Dresdner Holbein'sche Madonna gemalt worden? in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F., 11 (1899/1900), S. 165f

BENESCH 1930/31

Otto Benesch, Zu den beiden Hans Holbein; in: Zeitschrift für bildende Kunst 64 (1930–31), S. 37–43

BENESCH 1947

Otto Benesch, The art of the Renaissance in northern Europe. Its relation to the contemporary spiritual and intellectual movements, Cambridge, Mass., 1947

BENESCH 1966

Otto Benesch, Die deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein, Genf 1966

BENOIT 1905

François Benoit, Holbein (Les Maitres de l'Art), Paris o. J. [1905]

BERNHART 1922

Joseph Bernhart, Holbein der Jüngere, München 1922

BERTRAM 1948

Anthony Bertram, Hans Holbein the Younger (The world's masters. New series), London/New York 1948

BEUTLER/THIEM 1960

Christian Beutler, Gunther Thiem, Hans Holbein d.Ä. Die spätgotische Altar- und Glasmalerei (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Schriftenreihe des Stadtarchivs Augsburg, 13), Augsburg 1960

BIERDERMANN 1992

Gottfried Bierdermann, Wissenschaft und/oder Kennerschaft; in: Peter Weibel u. a. (Hg.), Kontinuität und Identität. Festschrift für Wilfried Skreiner, Wien u. a. O. 1992, S. 157–165

BIETENHOLZ/DEUTSCHER 1985/87

Peter G. Bietenholz, Thomas B. Deutscher (Hg.), Contemporaries of Erasmus. A biographical register of the Renaissance and Reformation, 3 Bde., Toronto u. a. O. 1985–87

BILLETER-SCHULZE 1962/63

Erika Billeter-Schulze, Zum Einfluß der Graphik von Dürer und Holbein in der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts; in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 62 (1962), S. 39–85; 63 (1963), S. 5–73

BLAINVILLE 1764

Des Herrn von Blainville, ehemaligen Gesandtschaftssekretärs der Generalstaaten der vereinigten Niederlande an

- dem Spanischen Hofe Reisebeschreibung durch Holland, Oberdeutschland und die Schweiz besonders aber durch Italien aus des Verfassers eigener Handschrift in englischer Sprache zum erstenmal zum Druck befördert von Georg Turnbull der Rechten Doktor und Wilhelm Guthrie Ritter nunmehr in das Deutsche übersetzt, erläutert und hin und wieder mit Anmerkungen versehen von Johann Tobias Köhler Professor zu Göttingen und Mitglied der Churfürstlich Maynzischen Academie der nützlichen Wissenschaften, Bd. 1, Lemgo 1764
- BLANC 1875  
Charles Blanc, Jean Holbein (dit le Jeune); in: Charles Blanc, Paul Mantz, Auguste Demmin, École allemande (Histoire des peintres de toutes les écoles), Paris 1875
- BODAR 1989  
Antoine Bodar, Erasmus en het geleerdenportret; in: Leids kunsthistorisch Jaarboek 8 (1989) (=Nederlandse Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden. Portretten uit de Zestiende, Zeventiende en Achttiende Eeuw, Den Haag 1990), S. 17–68
- BOERLIN 1982  
Paul H. Boerlin, Hans Holbein d. Ä.: Bildnis eines Herrn mit Pelzmütze, 1513; in: Pantheon 40 (1982), S. 32–39
- BOERLIN 1991  
Paul H. Boerlin, Das Amerbach-Kabinett. Die Gemälde (Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett, 1), Basel 1991
- BOETSCH 1913  
Bartlin Boetsch, Dürer und Holbein. Versuch, an ausgewählten Werken ihr Verhältnis zur Renaissance darzustellen, Inaugural-Dissertation, Universität Zürich 1913, Basel 1913
- BOISSERÉE 1829  
Sulpiz Boisserée, Rezension von Ulrich Hegner, Hans Holbein der jüngere, Berlin 1828; in: Kunst-Blatt 10 (1829), S. 161–171
- BORBONIUS 1538  
Nicolaï Borbonii van Doperani lingonensis Nvgarvm libri octo. Ab avtore recens avcti et regogniti. Cum indice, Lyon 1538
- BORCHERT 2001  
Till-Holger Borchert, Hans Holbein and the literary art criticism of the German Romantics; in: Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), Hans Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60), New Haven/London 2001, S. 187–209
- BRACHERT 1972  
Thomas Brachert, Die Solothurner Madonna von Hans Holbein aus dem Jahr 1522. Eine Restaurierung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft; in: Maltechnik/Restauro, 1972, Nr. 1, S. 6–21
- BRAMBILLA BARCILON/MARANI 1999  
Pinin Brambilla Barcilon, Pietro C. Marani, Leonardo. L'Ultima Cena, Mailand 1999
- BREJON DE LAVERGNÉE 1987  
Arnauld Brejon De Lavernée, L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV (Notes et documents des Musées de France, 17), Paris 1987
- BREUSTEDT/STANGE 1966/76  
R. Breustedt, A. Stange, Art. »Holbein, Hans d. Ä.«; in: Kindlers Malerei Lexikon im dtv in 15 Bänden, Bd. 6, München 1976 (Reprint der Erstausgabe Zürich 1966), S. 175–182
- BREWER 1872  
J. S. Brewer (Hg.), Letters and papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII. Preserved in the Public Record Office, the British Museum and elsewhere in England, Bd. 4, Teil 2, London 1872, Reprint Vaduz 1965
- D. A. BROWN 1987  
David Alan Brown, Andrea Solario. L'opera completa, Mailand 1987
- J. BROWN 1995  
Jonathan Brown, Kings & connoisseurs. Collecting art in seventeenth-century Europe, Princeton 1995
- BRUCE 1936  
A. K. Bruce, Erasmus and Holbein, London 1936
- BRUNIN 1968  
Hélène Brunin, De Erasmusportretten van en naar Holbein de Jonge; in: Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique 17, Nr. 1–2 (1968), S. 145–160
- BUCHNER 1928  
Ernst Buchner, Zum Werk Hans Holbeins des Älteren; in: Ernst Buchner, Karl Feuchtmayr (Hg.), Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2: Augsburger Kunst der Spätgotik, Augsburg 1928, S. 133–158
- BUCHNER 1953  
Ernst Buchner, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953
- BUCK 1997  
Stephanie Buck, Holbein am Hofe Heinrichs VIII., Berlin 1997
- BUCK 1998  
Stephanie Buck, Text versus Bild: Holbeins Interpretation Heinrichs VIII. am Beispiel der »Salomo-Miniatur«; in: ZAK 55 (1998), S. 281–292
- BUCK 1999  
Stephanie Buck, Hans Holbein 1497/98–1543, Köln 1999
- BUCK 2001  
Stephanie Buck, International exchange: Holbein at the crossroads of art and craftsmanship; in: Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), Hans Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60), New Haven/London 2001, S. 55–71
- BUCK 2003  
Stephanie Buck, Hans Holbein der Jüngere. Porträtist der Renaissance; in: AK Hans Holbein der Jüngere 1497/98–1543. Porträtist der Renaissance 2003, S. 11–33
- BURCKHARDT 1841  
Ludwig August Burckhardt, Notizen über Kunst und Künstler zu Basel. Als Zugabe zur diesjährigen Kunst-Ausstellung vom Kunst-Verein herausgegeben, Basel 1841
- BURCKHARDT 1842  
Abel Burckhardt, Hans Holbein der Jüngere von Basel; in: Neujahrs-Blatt für Basels Jugend 20 (1842), S. 1–24
- BURCKHARDT 1886  
Achilles Burckhardt, Hans Holbein; in: Neujahrsblatt der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen 64 (1886), S. 3–55
- BURCKHARDT 1906  
Daniel Burckhardt, Einige Werke der lombardischen Kunst in ihren Beziehungen zu Holbein; in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. 8 (1906), S. 297–304
- BURCKHARDT 1947  
Daniel Burckhardt, Ein verschollenes Holbeinwerk; in: ZAK 9 (1947), S. 95–100
- BURCKHARDT-BIEDERMANN 1894  
Theophil Burckhardt-Biedermann, Bonifacius Amerbach und die Reformation, Basel 1894
- BURNET 1687  
[Gilbert Burnet], Des berühmten Englischen Theologi, D. Gilberti Burnets / Durch die Schweiz / Italien / auch einige Orte Deutschlands und Franckreichs im 1685. und 86. Jahre gethane Reise / Und deselben Curieuse Beschreibung / Worinnen enthalten So wohl die neuesten / in Welt- und geistlichen Staate bißhero entstandene Revolutiones, Als auch in sonderheit Eine nuetzliche Erzählung des Ursprungs und Fortgangs der neuen Secte der Qvietisten / Nebst angefügten Remarqven Einer vornehmen Standsperson ueber die Schweiz und Italien / Anfaenglich in Englisch - nachgehendts Franzoesisch - izto aber wegen seiner Wuerde in deutscher Sprache beschrieben / etc., 2. Teil, Leipzig 1687
- BUSHART 1965a  
Bruno Bushart, Hans Holbein der Ältere, Bonn 1965
- BUSHART 1965b  
Bruno Bushart, Hans Holbein der Ältere als Maler und Entwerfer; in: AK Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Augsburg, Rathaus, 1965, S. 23–32
- BUSHART 1977  
Bruno Bushart, Der »Lebensbrunnen« von Hans Holbein dem Älteren; in: Friedrich Piel, Jörg Träger (Hg.), Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 45–70
- BUSHART 1985  
Bruno Bushart (Hg.), Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Schweinfurt 1985
- BUSHART 1987  
Bruno Bushart, Hans Holbein der Ältere, Augsburg 1987
- BUSHART 1994  
Bruno Bushart, Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg, München 1994
- BUSHART 1998  
Bruno Bushart, Hans Holbein – Vater und Sohn; in: ZAK 55 (1998), S. 151–168
- BUSHART/REINKING/REINHARDT 1966  
Bruno Bushart, K. F. Reinking, Hans Reinhardt, Hans Holbein der Ältere, Augsburg 1966
- CADORIN 1959/60  
Paolo Cadorin, Restaurierung; in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1959/60, S. 65–67
- CADORIN 1991/93  
Paolo Cadorin, Les moyens d'investigation scientifique au service de l'œuvre d'art et de son histoire. Un cas d'espèce: La Dernière Cène de Hans Holbein le Jeune; in: Geschichte der Restaurierung in Europa. Akten des internationalen Kongresses »Restauriergeschichte«, Basel 1991, Worms 1993, Bd. 2, S. 121–136
- CALLAHAN 1990  
Virginia Callahan, The Erasmus-Hercules equation in the emblems of Alciati; in: Karl-Ludwig Selig, Elizabeth Sears (Hg.), The verbal and the visual. Essays in honor of William Sebastian Heckscher, New York 1990
- CAMPBELL 1986  
Lorne Campbell, Rezension von John Rowlands, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition, Oxford 1985; in: Burlington Magazine 128 (1986), S. 149–151
- CAMPBELL/MANN PHILLIPS/SCHULTE HERBRÜGGEN/TRAPP 1978  
Lorne Campbell, Margaret Mann Phillips, Hubertus Schulte Herbrüggen, Joseph Burney Trapp, Quentin Matsys, Desiderius Erasmus, Pieter Gillis and Thomas More; in: Burlington Magazine 120 (1978), S. 716–724
- CETTO 1966  
Anna Maria Cetto, Der Berner Trajan- und Herkinbald-Teppich, Bern 1966
- CHAMBERLAIN 1902  
Arthur B. Chamberlain, Hans Holbein (Bell's miniature series of painters), London 1902
- CHAMBERLAIN 1913  
Arthur B. Chamberlain, Hans Holbein the Younger, 2 Bde., London 1913
- CHRISTENSEN 1979  
Carl C. Christensen, Art and the Reformation in Germany, Athens, Ohio, 1979
- CHRISTOFFEL 1924  
Ulrich Christoffel, Hans Holbein d.J. (Die führenden Meister), Berlin o. J. [1924]
- CLAUSSEN 1993  
Peter Cornelius Claussen, Der doppelte Boden unter Holbeins »Gesandten«; in: Andreas Beyer u. a. (Hg.), Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, Alfter 1993, S. 177–193
- COBERNUSS 1972  
Hans Cobernuss, Hans Holbein d.J., Berlin 1972
- COGLIATI ARANO 1965  
Luisa Cogliati Arano, Andrea Solario, Mailand 1965

- COGNAT 1931  
Raymond Cogniat, Hans Holbein, Paris 1931
- COHN 1930  
Werner Cohn, Der Wandel der Architekturgestaltung in den Werken Hans Holbeins d.J. Ein Beitrag zur Holbein-Chronologie (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 278), Straßburg 1930
- COLLECTED WORKS OF ERASMUS 1974/94  
Collected works of Erasmus. The Correspondence of Erasmus, Bd. 1–14 (Letters 1 to 1657. 1484 to 1525), Toronto u. a. O. 1974–94
- COLVIN 1909/10  
Sidney Colvin, On a portrait of Erasmus by Holbein; in: Burlington Magazine 16 (1909–10), S. 67–71
- COUNTESS OF RADNOR/BARCLAY 1909  
Helen Matilda, Countess of Radnor, William Barclay, Catalogue of the pictures in the collection of the Earl of Radnor, London 1909
- COX-REARICK 1996  
Janet Cox-Rearick, The collection of Francis I: Royal treasures, Antwerpen/New York 1996
- CROWE 1869  
Joseph Archer Crowe, Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München; in: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur 28, Nr. 2 (1869), S. 19–22
- CROWE 1871  
Joseph Archer Crowe, Die Holbein-Ausstellung zu Dresden; in: Im Neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst 1, Nr. 2 (1871), S. 419–427
- CURTZE 1874  
M. Curtze, Urkundliche Erwähnung zweier Bilder des Erasmus von Holbein; in: Zeitschrift für bildende Kunst 9 (1874), Beiblatt Kunstchronik, Sp. 537–540
- CUST/COX 1911/12  
Lionel Cust, Mary L. Cox, Notes on the collections formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K. G.; in: Burlington Magazine 19 (1911), S. 278–286; 20 (1911–12), S. 97–100, 233–236, 341–343; 21 (1912), S. 256–258
- CUST/HERVEY 1917/18  
Lionel Cust, Mary F. S. Hervey, The Lumley inventories; in: Walpole Society 6 (1917–18), S. 15–50
- CUTTLER 1968  
Charles D. Cuttler, Northern painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries, New York u. a. O. 1968
- CUTTLER 1993  
Charles D. Cuttler, Holbein's inscriptions; in: Sixteenth Century Journal 24 (1993), S. 369–382
- DAMRICH 1912  
Joh. Damrich, Hans Holbein d.J. (Die Kunst dem Volke, 9) München 1912
- DAVIES 1903  
Gerald Davies, Hans Holbein the Younger, London 1903
- DE CHENNEVIÈRES/DE MONTAIGLON 1853/54  
Ph. De Chennevières, A. de Montaignon (Hg.), Abecedario de P. J. Mariette et autre notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Œuvre oublié d'après les manuscrits autographes, conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Imperiale, et annoté, Bd. 2, Paris 1853–54
- DE VOCHT  
Henry de Vocht, John Dantiscus and his Netherlandish friends as revealed by their correspondence 1522–1546 published from the original documents with introduction and notes, Löwen 1961
- DE WYZEWA 1912  
T. de Wyzewa, A propos d'un livre nouveau sur Holbein le Jeune; in: Revue des Deux Mondes, 6. pér., 7,1 (1912), S. 456–468
- DEHIO 1926  
Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3, Berlin/Leipzig 1926
- DEUCHLER/RÖTHLISBERGER, LÜTHY 1975  
Florens Deuchler, Marcel Röthlisberger, Hans Lüthy, Schweizer Malerei. Vom Mittelalter bis 1900, Genf 1975
- DEUTSCH 1938  
Werner R. Deutsch, Hans Holbein d.J. Das Werk des Malers, Berlin 1938
- DIEMER 1980  
Peter Diemer, Materialien zu Entstehung und Ausbau der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern; in: Hubert Glaser (Hg.), Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, München 1980, S. 129–174
- DIEPOLDER 1949  
Hans Diepolder, Hans Holbein d.J. Bildnisse des Erasmus von Rotterdam, Berlin 1949
- DILL 1998  
Ueli Dill, Der Bart des Philosophen. Holbeins Amerbach-Porträt – neu gesehen im Lichte eines bisher nicht beachteten Epigramms; in: ZAK 55 (1998), S. 245–262
- DILLENBERGER 1999  
John Dillenberger, Images and relics. Theological perceptions and visual images in sixteenth-century Europe (Oxford studies in historical theology), New York/ Oxford 1999
- DÜLBERG 1990  
Angelica Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990
- ENGERTH 1871  
Eduard Engerth, Zur Frage der Aechtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden: Ein Vortrag gehalten im Wiener Künstlerhause, Wien 1871
- ESER 1996  
Thomas Eser, Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance, München 1996
- FABIAN 1965  
Ekkehart Fabian, Holbein-Manuel-Schmid-Studien. Historisch-bio- und ikonographische Untersuchungen dreier Schwurgeruppenbildnisse von Ambrosius Holbein, Niklaus Manuel Deutsch und Thomas Schmid. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance und der Reformation am Oberrhein und Bodensee, Tübingen 1965
- FAESCH 1628ff  
Remigius Faesch, HVMANAE INDVSTRIAE MONVMENTA NOVA SIMVL ET ANTIQVA, 1628ff (Manuskript in der Universitätsbibliothek Basel, Signatur A. R. I. 12)
- FALK 1979  
Tilman Falk, Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, Teil 1: Das 15. Jahrhundert, Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweizer, die Basler Goldschmiederrisse (Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum Basel, Beschreibender Katalog der Zeichnungen, 3), Basel/Stuttgart 1979
- FECHNER 1866a  
Gustav Theodor Fechner, Vorbesprechung über die Deutungsfrage der Holbein'schen Madonna mit Rücksicht auf die Handzeichnung Nr. 65. des Baseler Museums; in: Archiv für die zeichnenden Künste 12 (1866), S. 1–30
- FECHNER 1866b  
Gustav Theodor Fechner, Die älteste historische Quelle über die Holbein'sche Madonna; in: Archiv für die zeichnenden Künste 12 (1866), S. 58–72
- FECHNER 1866c  
Gustav Theodor Fechner, Die historischen Quellen und Verhandlungen über die Holbein'sche Madonna. Monographisch zusammengestellt und discutirt; in: Archiv für die zeichnenden Künste 12 (1866), S. 193–266
- FECHNER 1868a  
Gustav Theodor Fechner, Nachtrag zu den drei Abhandlungen über die Holbein'sche (Meier'sche) Madonna im
12. Bande dieses Archivs S. 1. 54. 193.; in: Archiv für die zeichnenden Künste 14 (1868), S. 149–187
- FECHNER 1868b  
Gustav Theodor Fechner, Ueber die fragliche Auslegung der Handzeichnung Nr. 65 des Baseler Museum (kniender Ritter oder Bürger vor einer Madonna im Strahlenkranze); in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1 (1868), S. 138–162
- FECHNER 1870a  
Gustav Theodor Fechner, Ueber das Holbein'sche Motivbild mit dem Bürgermeister Schwartz zu Augsburg, mit vergleichendem Hinblick auf die Darstellungsweise der Stifterfamilie in andern, insbesondere Holbein'schen, Motivbildern; in: Archiv für die zeichnenden Künste 16 (1870), S. 1–39
- FECHNER 1870b  
Gustav Theodor Fechner, Der Streit um die beiden Madonnen von Holbein; in: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur 29, Nr. 2 (1870), S. 41–58
- FECHNER 1871  
Gustav Theodor Fechner, Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna. Discussion und Acten, Leipzig 1871
- FECHNER 1872  
Gustav Theodor Fechner, Bericht über das auf der Dresdener Holbein-Ausstellung ausgelegte Album. Mit einigen persönlichen Nebenbemerkungen, Leipzig 1872
- FEHL 1993  
Philipp Fehl, Dürer's Portrait of Erasmus and the medal by Quentin Massys: Two types of mimesis; in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.), Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992, Berlin 1993, Bd. 2, S. 453–472
- FELSING 1872  
Jacob Felsing, Der literarische Streit über die beiden Bilder in Dresden und Darmstadt genannt Madonna des Bürgermeisters Meyer, Leipzig 1872
- FEUILLET DE CONCHES 1868  
Felix Feuille de Conches, Causeries d'un curieux. Variétés d'histoire d'art tirées d'un cabinet d'autographes et de des-sins, Bd. 4, Paris 1868
- FIORILLO 1817  
J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, Bd. 2, Hannover 1817
- FIRPO 1967  
Luigi Firpo (Hg.), Erasmo da Rotterdam. Il Lamento della Pace. Con un saggio su »Erasmo e l'arte«, Turin 1967
- FISCHER 1937  
Otto Fischer, Ambrosius Holbein; in: Pantheon 20 (1937), S. 306–313
- FLETCHER 1982  
John Fletcher, Panel examination and dendrochronology; in: J. Paul Getty Museum Journal 10 (1982), S. 39–44
- FLETCHER/TAPPER 1983  
John Fletcher, Margaret Cholmondeley Tapper, Hans Holbein the Younger at Antwerp and in England, 1526–28; in: Apollo 117, Nr. 252 (1983), S. 87–93
- FLOERKE 1906  
Hanns Floerke, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen, München/Leipzig 1906
- FÖRSTER 1853  
Ernst Förster, Geschichte der Kunst, Bd. 2, Leipzig 1853
- FÖRSTER 1861  
Ernst Förster (Hg.), Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei von der Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit, Bd. 3, Leipzig 1861
- FOISTER 1977  
Susan Foister, Holbein and the English Reformation, M. A. Report, University of London, Courtauld Institute of Art, 1977 (unveröffentlicht)

- FOISTER 1981  
Susan Rosemary Foister, *Holbein and his English patrons*, Ph. D. Thesis, University of London, Courtauld Institute of Art, 1981 (unveröffentlicht)
- FOISTER 1992  
Susan Foister, *A Lady with a Squirrel and a Starling by Holbein. Illusion and invention for an unknown sitter*; in: *National Art Collections Fund Review* (1992), S. 30–34
- FOISTER 1993  
Susan Foister, *Workshop or followers? Underdrawing in some portraits associated with Hans Holbein the Younger*; in: Roger van Schoute, Hélène Verougstraete-Marcq (Hg.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque IX: Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, Louvain-la-Neuve, 12–14 septembre 1991, Louvain-la-Neuve 1993, S. 113–124
- FOISTER 1995/96  
Susan Foister, *The production and reproduction of Holbein's portraits*; in: *AK Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England 1530–1630*, Katalog von Kate Hearn, London, Tate Gallery, 1995/96, S. 21–26
- FOISTER 1996a  
Susan Foister, »My foolish curiosity«. *Holbein in the collection of the Earl of Arundel*; in: *Apollo* 144, Nr. 414 (1996), S. 51–56
- FOISTER 1996b  
Susan Foister, *Art. »Holbein«*; in: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 14, London/New York 1996, S. 663–673
- FOISTER 2001  
Susan Foister, *Holbein's paintings on canvas: The Greenwich Festivities of 1527*; in: Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), *Hans Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60)*, New Haven/London 2001, S. 109–123
- FOISTER 2002  
Susan Foister, *Humanism and art in the early Tudor period: John Leland's poetic praise of painting*; in: Jonathan Woolfson (Hg.), *Reassessing Tudor Humanism*, Basingstoke 2002, S. 129–150
- FOISTER/WYLD/ROY 1994  
Susan Foister, Martin Wyld, Ashok Roy, *Hans Holbein's A Lady with a Squirrel and a Starling*; in: *National Gallery Technical Bulletin* 15 (1994), S. 7–19
- FORTESCUE 1904  
Beatrice Fortescue, *Holbein (Little books on art)*, London 1904
- FOUGERAT 1914  
Emmanuel Fougerat, *Holbein (Art et Esthétique)*, Paris 1914
- FREDERICKSEN 1982  
Burton B. Fredericksen, *E Così Desio Me Mena*; in: *J. Paul Getty Museum Journal* 10 (1982), S. 21–38
- FRETZ 1923  
Diethelm Fretz, *Hans Asper, der Besitzer des Holbeinschen Familienbildes*; in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, N. F. 25 (1923), S. 205–220
- FRIEDLÄNDER 1967  
Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Bd. 1: *The van Eycks – Petrus Christus*, Leiden/Brüssel 1967
- FRIEDLÄNDER/PAUWELS 1974  
Max J. Friedländer, Henri Pauwels, *Early Netherlandish Painting*, Bd. XI: *The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant*, Leiden/Brüssel 1974
- FRÖLICHER 1909  
Elsa Frölicher, *Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren und ihr Einfluss auf die schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 117)*, Straßburg 1909
- FUESSL 1769  
Johann Caspar Fuessler, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen*, Bd. 1, Zürich 1769
- FÜSSL 1842  
Wilhelm Füssli, *Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Skulptur und Malerei. Erster Band. Zürich und die ober-rheinischen Städte Basel, Freiburg, Strasburg, Karlsruhe und Mannheim, Zürich/Winterthur 1842*
- GAEDERTZ 1872  
Theodor Gaedertz, *Hans Holbein der Jüngere und seine Madonna des Bürgermeisters Meyer*, Lübeck 1872
- GANTNER 1943/1958  
Joseph Gantner, *Hans Holbein der Jüngere [1943]*; in: ders., *Schicksale des Menschenbildes. Von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion*, Bern 1958, S. 73–94
- GANTNER/REINLE 1956  
Joseph Gantner, Adolf Reinle, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 3: *Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus*, Frauenfeld 1956
- GANZ 1905  
Paul Ganz, *Hans Holbein der Jüngere*; in: *Die Schweiz. Illustrierte Halbmonatsschrift* 9, Nr. 6 (1905), S. 129–136
- GANZ 1909  
Paul Ganz, *Hans Holbeins Italienfahrt*; in: *Süddeutsche Monatshefte* 6, Nr. 1 (1909), S. 596–612
- GANZ 1912  
Paul Ganz, *Hans Holbein d.J. Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 20)*, Stuttgart/Berlin 1912
- GANZ 1913  
Paul Ganz, *Aus dem Geschenkbuch der Öffentlichen Kunstsammlung*; in: *Oeffentliche Kunst-Sammlung in Basel. LXV. Jahres-Bericht*, N. F. 9 (1913), S. 29–74
- GANZ 1915/21  
Paul Ganz, *Ein Jugendwerk Hans Holbeins des Jüngeren*; in: *Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz* 2 (1915–21), S. 366–372
- GANZ 1917  
Paul Ganz, *Art. »Holbein, Hans d. jüng.«*; in: *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Bd. 4, Frauenfeld 1917, S. 222–226
- GANZ 1920  
Paul Ganz, *Die Amerbach als Kunstsammler*; in: *Jahresbericht der Amerbachgesellschaft* (1920), S. 11–47
- GANZ 1921a  
Paul Ganz, *Hans Holbein le Jeune (Portraits)*; in: *Pages d'art* (1921), S. 193–200, 225–232
- GANZ 1921b  
Paul Ganz, *A portrait by Hans Holbein the Younger*; in: *Burlington Magazine* 38 (1921), S. 210–221
- GANZ 1921/24  
Paul Ganz, *L'influence de l'art français dans l'œuvre de Hans Holbein le Jeune*; in: *Actes du congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 26 septembre – 5 octobre 1921, Bd. 2, Paris 1924, S. 292–299
- GANZ 1922  
Paul Ganz, *An English portrait-painter in Holbein's atelier*; in: *Art in America and elsewhere* 10 (1922), S. 153–158
- GANZ 1923  
Paul Ganz, *Weihnachts-Darstellung Hans Holbeins des Jüngeren. Die Flügel des Oberried-Altars in der Universitäts-Kapelle des Münsters zu Freiburg im Breisgau*, Augsburg o. J. [1923]
- GANZ 1924  
Paul Ganz, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zürich 1924
- GANZ 1925  
Paul Ganz, *An unknown portrait by Holbein the Younger*; in: *Burlington Magazine* 47 (1925), S. 113–115
- GANZ 1925/27  
Paul Ganz, *Ein unbekanntes Bildnis aus Holbeins Baslerzeit*; in: *Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz* 4 (1925–27), S. 173–177
- GANZ 1936  
Paul Ganz, *Die Erasmusbildnisse von Hans Holbein d.J.*; in: *Gedenkschrift zum 400. Todestag des Erasmus von Rotterdam*, Basel 1936, S. 260–269 (=Paul Ganz, *Les portraits d'Érasme de Rotterdam*; in: *Revue de l'art ancien et moderne* 67 [1935], S. 3–24)
- GANZ 1937  
Paul Ganz, *Die Handzeichnungen Hans Holbeins d.J.* *Kritischer Katalog*, Berlin 1937 (die zugehörigen Einzelleistungen der Abbildungen erschienen zwischen 1911 und 1937)
- GANZ 1943a  
Paul Ganz, *Die Basler Frauenbildnisse Hans Holbeins des Jüngeren*; in: *Du* 3, Nr. 6 (1943), S. 26–31
- GANZ 1943b  
Paul Ganz, *Eine Weihnachtsdarstellung Hans Holbeins des Jüngeren. Zum 400. Todestag des Künstlers*; in: *Pro Arte* 2 (1943), S. 341–344
- GANZ 1950  
Paul Ganz, *Hans Holbein. Die Gemälde. Eine Gesamtausgabe*, Basel 1950
- GANZ 1954  
Paul Ganz, *Hans Holbein the Elder. New contributions to his art of portraiture*; in: *Connoisseur* 133, Nr. 536 (1954), S. 75–79
- GANZ/MAJOR 1907  
Paul Ganz, Emil Major, *Die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinetts und die Amerbach'schen Inventare*; in: *Jahres-Bericht. Oeffentliche Kunst-Sammlung in Basel*, N. F. 3 (1907), S. 1–68
- P. L. GANZ 1966  
Paul Leonhardt Ganz, *Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit*, Basel/Stuttgart 1966
- GAUTHIEZ 1897/98  
Pierre Gauthiez, *Hans Holbein sur la route d'Italie*. Lucerne; Altdorf; in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. pér., 18 (1897), S. 441–453; 19 (1898), S. 157–173
- GAUTHIEZ 1907  
Pierre Gauthiez, *Holbein. Biographie critique*, Paris o. J. [1907]
- GEELHAAR 1992  
Christian Geelhaar, *Kunstmuseum Basel. Eine Geschichte der Gemäldeausstellung und eine Auswahl von 250 Meisterwerken*, Basel 1992
- GERHARDT 1962  
Kurt Gerhardt, *Morphognostische Beiträge zur Ausstellung »Die Malerfamilie Holbein in Basel«*; in: *Homo. Zeitschrift für die vergleichende Forschung am Menschen* 13, Nr. 4 (1962), S. 18–26
- GERLO 1969  
Alois Gerlo, *Erasmus et ses portraitistes. Metsijs – Dürer – Holbein*, Nieuwkoop<sup>2</sup> 1969
- GERZ-VON BÜREN 1969  
Veronika Gerz-von Büren, *Geschichte des Clarissenklosters St. Clara in Kleinbasel 1266–1529. Mit einem Anhang: Das Zinsbuch St. Clara E des Basler Staatsarchivs*, Dissertation Basel 1969, Basel 1969
- GIESE 1935  
Rachel Giese, *Erasmus and the fine arts*; in: *Journal of modern history* 7 (1935), S. 257–279
- GIESECKE 1994  
Barbara Giesecke, *Glasmalereien des 16. und 20. Jahrhunderts im Basler Rathaus*, Basel 1994
- GLASER 1908  
Curt Glaser, *Hans Holbein der Ältere (Kunstgeschichtliche Monographien, 11)*, Leipzig 1908
- GLASER 1912  
Curt Glaser, *Rezension von Willy Hes, Ambrosius Holbein, Straßburg 1911*; in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 35 (1912), S. 471–473
- GLASER 1916  
Curt Glaser, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. Von den Anfängen der deutschen Tafelmalerie im ausgehenden*

- vierzehnten bis zu ihrer Blüte im beginnenden sechzehnten Jahrhundert, München 1916
- GLASER 1924a  
Curt Glaser, Die altdeutsche Malerei, München 1924
- GLASER 1924b  
Curt Glaser, Art. »Holbein, Hans, der Ältere«; in: ThB 17 (Leipzig 1924), S. 333–335
- GLASER 1924c  
Curt Glaser, Hans Holbein d.J. Zeichnungen, Basel 1924
- GÖRLING 1863  
Adolph Görlich, Meisterwerke der Dresdener Galerie. Eine Auswahl der vorzüglichsten Gemälde derselben, Leipzig/Dresden 3. o. J. [1863]
- GÖTZ 1932  
Oswald Götz, Holbeins Bildnis des Simon George of Quocoute. Ein Beitrag zur Geschichte des Rundbildes in der Renaissance; in: Städel-Jahrbuch 7–8 (1932), S. 116–148
- GOLDBERG/HEIMBERG/SCHAWAWE 1998  
Gisela Goldberg, Bruno Heimberg, Martin Schawe, Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, München 1998
- GRAVES 1913  
Algernon Graves, A century of loan exhibitions 1813–1912, Bd. 2, London 1913
- GRIENER 1993  
Pascal Griener, Le »préconstruit« d'une restauration: le travail de Andreas Eigner (1801–1870) sur la Madone de Soleure de Hans Holbein le Jeune (1522); in: Geschichte der Restaurierung in Europa. Akten des internationalen Kongresses »Restaurierungsgeschichte«, Basel 1991, Bd. 2, Worms 1993, S. 104–120
- GRIENER 1998  
Pascal Griener, Holbein and the paradigms of art-historical interpretation; in: ZAK 55 (1998), S. 99–110
- GRIENER 2001  
Pascal Griener, Alfred Woltmann and the Holbein dispute, 1863–1871; in: Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), Hans Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60), New Haven/London 2001, S. 211–225
- GRIMM 1867a  
Hermann Grimm, Holbein's Geburtsjahr. Kritische Beleuchtung der von den neuesten Biographen Holbein's gefundenen Resultate, Gütersloh 1867
- GRIMM 1867b  
Hermann Grimm, Nicht Hans Holbein der Alte, sondern Ambrosius Holbein, Hans Holbein des Jüngeren Vater; in: ders., Über Künstler und Kunstwerke, Bd. 2, Berlin 1867, S. 232–255
- GRIMM 1871/75  
Hermann Grimm, Die beiden Holbein'schen Madonnen zu Dresden und zu Darmstadt (1871); in: ders., Fünfzehn Essays. Neue Folge, Berlin 1875, S. 331–351
- GRIMM/KONRAD 1990  
Claus Grimm, Bernd Konrad, Die Fürstenbergsammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Mit einem Beitrag von E. W. Graf zu Lynar, München 1990
- GROEBNER 1999  
Valentin Groebner, »Gemein« und »Geheym«. Pensionen, Geschenke, und die Sichtbarmachung des Unsichtbaren in Basel am Beginn des 16. Jahrhunderts; in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 49 (1999), S. 445–469
- GROEBNER 2000  
Valentin Groebner, Gefährliche Geschenke. Ritual, Politik und die Sprache der Korruption in der Eidgenossenschaft im späten Mittelalter und am Beginn der Neuzeit (Konflikte und Kultur – Historische Perspektiven, 3), Konstanz 2000
- GROEBNER 2004  
Valentin Groebner, Spezialist für das Geld anderer Leute: Jakob Meyer zum Hasen, die Geschenke und die Politik; in: AK Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel, Katalog von Bodo Brinkmann, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 2004, S. 45–53
- GROHN 1955  
Hans Werner Grohn, Hans Holbein d.J. als Maler, Leipzig o. J. [1955]
- GROHN 1964  
Hans Werner Grohn, Holbein (I maestri del colore, 33), o. O. [Mailand] o. J. [1964]
- GROHN 1966/76  
Hans Werner Grohn, Art. »Holbein, Ambrosius«; in: Kindlers Malerei Lexikon im dtv in 15 Bänden, Bd. 6, München 1976 (Reprint der Erstausgabe Zürich 1966), S. 171–174
- GRONERT 1996  
Stefan Gronert, Bild-Individualität. Die »Erasmus«-Bildnisse von Hans Holbein dem Jüngeren, Basel 1996
- GRONERT 1998  
Stefan Gronert, Reflexion und Zerstreuung. Der Blick des Gelehrten als Paradigma der Bildnismalerei von Hans Holbein d.J.; in: ZAK 55 (1998), S. 237–244
- GROSSMANN 1951a  
Fritz Grossmann, Holbein studies, I; in: Burlington Magazine 93 (1951), S. 39–44
- GROSSMANN 1951b  
Fritz Grossmann, Holbein studies, II; in: Burlington Magazine 93 (1951), S. 111–114
- GROSSMANN 1951c  
Fritz Grossmann, Holbein, Flemish paintings and Everhard Jabach; in: Burlington Magazine 93 (1951), S. 16–25
- GROSSMANN 1961  
Fritz Grossmann, A religious allegory by Hans Holbein the Younger; in: Burlington Magazine 103 (1961), S. 491–494
- GRUNDMANN 1972  
Günther Grundmann, Die Darmstädter Madonna. Der Schicksalsweg des berühmten Gemäldes von Hans Holbein d.J., Darmstadt 21972
- GUNDERSHEIMER 1971  
Werner L. Gundersheimer, The Dance of Death by Hans Holbein the Younger. A complete facsimile of the original 1538 edition of Les simulachres & historiees faces de la mort, New York 1971
- GYSIN 1932/71  
Fritz Gysin, Die Glasgemälde des Rathauses zu Basel; in: C. H. Baer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 1 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 3), Basel 1932. Unveränderter Nachdruck mit Nachträgen von François Maurer, Basel 1971, S. 479–516, 761f
- HAARHAUS 1898/99  
Julius R. Haarhaus, Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam. Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte; in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 10 (1898/99), S. 44–56
- HAAS 1972  
Hieronymus Haas, »Die Heilige Jungfrau von Solothurn«; in: Mariastein 18, Nr. 11–12 (Mai–Juni 1972), S. 282–284
- HALL 1959  
Douglas Hall, Hans Holbein, London 1959
- HAND 1980  
John Oliver Hand, The portrait of Sir Brian Tuke by Hans Holbein the Younger; in: Studies in the History of Art 9 (1980), S. 33–49
- HAND 1993  
John Oliver Hand, German paintings of the fifteenth through seventeenth centuries. With the assistance of Sally E. Mansfield (The collections of the National Gallery of Art. Systematic catalogue), Washington D. C., 1993
- HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1939  
Hans Holbein der Jüngere, Berlin o. J. [1939]
- HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1998  
Hans Holbein der Jüngere. Referate, gehalten am Internationalen Symposium, veranstaltet von der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz und der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum Basel, 26.–28. Juni 1997; in: ZAK 55 (1998), S. 97–336
- HANS HOLBEIN THE YOUNGER 1948  
Hans Holbein the Younger, London/Zürich 1948
- HARTMANN 1957  
Alfred Hartmann, Bonifacius Amerbach als Verwalter der Erasmusstiftung; in: Basler Jahrbuch 1957, S. 7–28
- HECKSCHER 1967  
William Heckscher, Reflections on seeing Holbein's Portrait of Erasmus at Longford Castle; in: Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkover, herausgegeben von Douglas Fraser, Howard Hibbard und Milton J. Lewine, London 1967, S. 128–148
- HEGNER 1827  
Ulrich Hegner, Hans Holbein der Jüngere, Berlin 1827
- HEIDRICH 1909  
Ernst Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Jena 1909
- HEISE 1946  
Carl Georg Heise, Hans Holbein, Die Gesandten (Der Kunstbrief), Berlin 1946
- HEISE 1959  
Carl Georg Heise, Hans Holbein d.J. Die Gesandten (Werkmonographien zur bildenden Kunst, 43), Stuttgart 1959
- HERRLIBERGER 1748  
David Herrliberger, Schweitzerischer Ehrentempel. In welchem Die wahren Bildnisse teils verstorbener, teils annoch lebender Berühmter Männer geistlich- und weltlichen Standes, sowol aus den XIII. als zugewandten Orten, Welche sich durch Die Statsklugheit, durch Gesandtschaften, tapfere Tahten, gelehrte Schriften, nützliche Künster, und andere Verdienste gegen das Vaterland hervorgetahn, oder durch sonderbare und seltene Schicksale merkwürdig gemacht haben, In Netten und nach den besten Urbildnissen, oder nach getreuen Zeichnungen verfertigten Kupferstichen, Samt kurzen und von verschiedenen gelehrten Männern aus bewährten Nachrichten gezogenen Lebensbeschreibungen vorgestellt werden, Basel 1748
- HERMANN/HESSE 1993  
Claudia Hermann, Jochen Hesse, Das ehemalige Hertensteinhaus in Luzern: Die Fassadenmalerei von Hans Holbein d.J.; in: Unsere Kunstdenkmäler 44 (1993), S. 173–186
- HERVEY 1921  
Mary F. Hervey, The life, correspondence & collections of Thomas Howard, Earl of Arundel, »Father of Vertu in England«, Cambridge 1921
- HES 1911  
Willy Hes, Ambrosius Holbein (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 145), Straßburg 1911
- HESS 1998  
Daniel Hess, Der Oberried-Altar im Freiburger Münster; in: ZAK 55 (1998), S. 181–192
- HESSE 1999  
Jochen Hesse, Die Luzerner Fassadenmalerei (Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte, 12), Luzern 1999
- HIERONIMUS 1938  
Conrad Wilhelm Hieronimus, Das Hochstift Basel im ausgehenden Mittelalter, Basel 1938
- HINZ 1993  
Bertold Hinz, Holbeins »Schola Thomae Mori« von 1527; in: H. Wunder, C. Vanja (Hg.), Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit, Frankfurt a. M. 21993, S. 69–96
- HIRT 1830  
Aloys Hirt, Kunstbemerkingen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag, Berlin 1830
- HIS 1866  
Eduard His-Heusler, Die neuesten Forschungen über Hans Holbeins des Jüngern Geburt, Leben und Tod; in: Beiträge zur vaterländischen Geschichte 8 (1866), S. 347–372
- HIS 1868  
Eduard His-Heusler, Hans Holbein's des Jüngeren Vater; in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1 (1868), S. 185–191

- HIS 1870  
Eduard His, Die Basler Archive über Hans Holbein, den Jüngern, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen; in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 3 (1870), S. 113–173
- HIS 1871a  
Eduard His, Alte Zweifel und neue Vermuthungen über den Urheber der Sebastiansaltartafel; in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 4 (1871), S. 209–222
- HIS 1871b  
Eduard His, Die Holbeinische Madonna. Ein Referat; in: *Basler Nachrichten*, Nr. 217, 13. September 1871, Nr. 218, 14. September, S. 1111, 1117
- HIS 1880a  
Eduard His, Art. »Holbein d.Ä., Hans«; in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 12, Leipzig 1880, S. 715–724
- HIS 1880b  
Eduard His, Art. »Holbein, Ambrosius«; in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 12, Leipzig 1880, S. 724f
- HIS 1886  
Edouard His, *Dessins d'ornements de Hans Holbein*, 2 Bde., Paris 1886
- HIS 1891  
Eduard His, Einige Gedanken über die Lehr- und Wanderjahre Hans Holbeins des Jüngeren; in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen* 12 (1891), S. 59–66
- HIS 1903  
Eduard His, Ambrosius Holbein als Maler; in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen* 24 (1903), S. 242–246
- HIS 1908a  
Eduard His, Art. »Holbein, Ambrosius«; in: Carl Brun (Hg.), *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Bd. 2, Frauenfeld 1908, S. 72f
- HIS 1908b  
Eduard His, Art. »Holbein, Hans, der jüngere«; in: *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Bd. 2, Frauenfeld 1908, S. 74–82
- HOET 1752a  
Gerard Hoet, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver pryzen Zedert een langen reeks van Jaaren zoo in Holland als op andere Plaatzten in het openbaar verkogt. Benevens een Verzameling van Lysten van Verscheyden nog in wezen zynde cabinetten*, Bd. 1, Den Haag 1752
- HOFMANN-ZEITZ 1888  
Ludwig Hofmann-Zeitz, Das wiedererstandene Darmstädter Madonnenbild; in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 23 (1888), S. 302–307
- HOLBEIN-MAPPE 1919  
Holbein-Mappe. Herausgegeben vom Kunstwart, München o. J. [1919]
- HOLMAN 1979  
Thomas Holman, Holbein's portraits of the Steelyard Merchants: An investigation; in: *Metropolitan Museum Journal* 14 (1979), S. 139–158
- HOLMES 1904  
C. J. H[olmes], Rezension von Gerald Davies, Hans Holbein the Younger; in: *Burlington Magazine* 4 (1904), S. 186f
- HÜBNER 1862  
Julius Hübner, Verzeichnis der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, Dresden 1862
- HÜBNER 1872  
Julius Hübner, Verzeichniss der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angaben der Bezeichnung der einzelnen Bilder, Dresden 1872
- HÜBNER 1880  
Julius Hübner, Verzeichniss der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angaben der Bezeichnung der einzelnen Bilder. Fünfte wesentlich vermehrte Auflage, Dresden 1880
- HÜBNER 1957  
Paul H. Hübner, Der Oberriedaltar, seine Schicksale und seine Wiederherstellung; in: *Schau-ins-Land* 75 (1957), S. 51–57
- HUEFFER 1905  
Ford Madox Hueffer, Hans Holbein the Younger. A critical monograph, London 1905
- HÜTT 1973  
Wolfgang Hütt, Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution, Leipzig 1973
- HÜTT 1980  
Wolfgang Hütt, Hans Holbein d.J. (Maler und Werk), Dresden 1980
- HUGELSHOFER 1948/49  
Walter Hugelshofer, Die Anfänge Hans Holbeins des Jüngeren als Bildnismaler; in: *Phoebus* 2 (1948/49), S. 60–70
- HUGELSHOFER 1969  
Walter Hugelshofer, Schweizer Zeichnungen. Von Niklaus Manuel bis Alberto Giacometti, Bern 1969
- HUGELSHOFER 1970/71  
Walter Hugelshofer, Holbeins Familienbild; in: *Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, N. F. 19 (1970/71), S. 6–8
- HUIZINGA 1928  
Johan Huizinga, Erasmus, Basel 1928
- IMDAHL 1986a  
Max Imdahl, Anschauungssinn und Vorstellungssinn: Zur Deutung der Szene in Holbeins »Darmstädter Madonna«; in: Michael Hesse, Max Imdahl (Hg.), *Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift*, Frankfurt a. M. 1986, S. 89–109
- IMDAHL 1986b  
Max Imdahl, Hans Holbeins »Darmstädter Madonna« – Andachtsbild und Ereignisbild; in: Max Imdahl (Hg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk? Köln 1986*, S. 9–39, 169–171
- JAMESON 1842  
Anna Jameson, A handbook to the public galleries of art in and near London. With catalogues of the pictures, accompanied by critical, historical, and biographical notices, and copious indexes to facilitate reference, 2 Bde., London 1842
- JANITSCHKE 1890  
Hubert Janitschke, Geschichte der deutschen Malerei (Geschichte der deutschen Kunst, 3), Berlin 1890
- JANSEN 1871  
Albert Jansen, Die Aechtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden bewiesen, Dresden 1871
- JANTZEN 1951  
Hans Jantzen, Mantegnas Cristo in Sancto; in: ders., *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 49–51
- JARDINE 1993  
Lisa Jardine, Erasmus, man of letters. The construction of charisma in print, Princeton 1993
- JOLLET 1997  
Etienne Jollet, Jean & François Clouet, Paris 1997
- KAISER 1978  
Ute-Nortrud Kaiser, Der skulptierte Altar der Frührenaissance in Deutschland, 2 Bde., Bamberg 1978
- KAMBER 1978  
André Kamber, Drei Madonnendarstellungen. Notizen zu Gemälden aus der Sammlung des Kunstmuseums Solothurn, Solothurn 1978
- KATHKE 1997  
Petra Kathke, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997
- KAUN 1949  
Georg Kaun, Deutsche Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, Calw u. a. O. 1949
- KING 2004  
David J. King, Who was Holbein's Lady with a Squirrel and a Starling? in: *Apollo* 159, Nr. 507, n. s. (2004), S. 42–49
- KINKEL 1869  
Gottfried Kinkel, Zur Holbein-Literatur; in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 4 (1869), S. 165–175, 194–203
- KLEMM 1973  
Christian Klemm, Die Orgelflügel. Eine alte Bildgattung und ihre Ausformung bei Holbein; in: *Das Münster* 26 (1973), S. 357–362
- KLEMM 1980  
Christian Klemm, Hans Holbein d.J. im Kunstmuseum Basel (Schriften des Vereins der Freunde des Kunstmuseums Basel, 3), Basel 1980
- KLINGER/HÖTTLER 1998  
D. M. Klinger, Antje Höttler, Die Malerbrüder Ambrosius und Hans d.J. Holbein. Werkverzeichnis. Gemälde und Miniaturen, Cheb 1998 [erschienen 1999]
- KLOTZ 1964/66  
Heinrich Klotz, Holbeins »Leichnam Christi im Grabe«; in: *Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte* 1964/66, S. 111–132
- KLOTZ 1968  
Heinrich Klotz, Hans Holbein d.J., Christus im Grabe, Einführung (Werkmonographien zur bildenden Kunst, 130), Stuttgart 1968
- KNACKFUSS 1914  
Hermann Knackfuß, Holbein der jüngere (Künstler-Monographien, 17), Bielefeld/Leipzig 1914
- KOEGLER 1907  
Hans Koegler, Ergänzungen zum Holzschnittwerk des Hans und Ambrosius Holbein; in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen*, Beiheft 28 (1907), S. 85–111
- KOEGLER 1909  
Hans Koegler, Der Hortulus Animae, illustriert von Hans Holbein d.J.; in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 19 (1908), S. 236f, N. F. 20 (1909), S. 35–41
- KOEGLER 1910  
Hans Koegler, Die grösseren Metallschnittillustrationen Hans Holbeins d.J. zu einem Hortulus Animae; in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 3 (1910), S. 13–17, 217–233
- KOEGLER 1920  
Hans Koegler, Zum graphischen Werk der Brüder Holbein; in: *Oeffentl. Kunst-Sammlung Basel. Jahres-Bericht*, N. F. 17 (1920), S. 35–60
- KOEGLER 1922  
Hans Koegler, Das Werk des Ambrosius Holbein (Anlässlich der Ausstellung im Handzeichnungsaal der Kunstsammlung); in: *Sonntagsblatt der Basler Nachrichten* 16 (1922), S. 159f, 164
- KOEGLER 1923  
Hans Koegler, Art. »Herbst (Herbster), Hans«; in: *ThB* 16, Leipzig 1923, S. 452
- KOEGLER 1924a  
Hans Koegler, Art. »Holbein, Ambrosius«; in: *ThB* 17, Leipzig 1924, S. 327–332
- KOEGLER 1924b  
Hans Koegler, Der Maler Ambrosius Holbein; in: *Die Ernte. Schweizerisches Jahrbuch* 5 (1924), S. 45–66
- KOEGLER 1933  
Hans Koegler, Holbein als Frauenmaler in seiner Basler Zeit; in: *Die Ernte. Schweizerisches Jahrbuch* 14 (1933), S. 45–71
- KOEGLER 1943  
Hans Koegler, Hans Holbein d.J. Die Bilder zum Gebetbuch Hortulus Animae, Basel 1943
- KÖHLER 1993  
Wilhelm H. Köhler, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Hans Holbein der Ältere, Die Madonna auf dem Altan (Madonna Böhler) (Kulturstiftung der Länder – Patrimonia, 59), Berlin 1993

- KOLDEWEIJ 1988  
 Jos Koldewej, Erasmus in der bildenden Kunst; in: Jan Sperna Weiland, Wim Blockmans, Willem Frijhoff, Erasmus von Rotterdam. Die Aktualität seines Denkens, Hamburg 1988, S. 137–180
- KONRAD 1988  
 Bernd Konrad, Das Triptychon von 1524 in der Konrad-Kapelle des Münsters zu Konstanz und die Christoph Bockstorffer-Frage; in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 25 (1988), S. 54–84
- KONRAD 1990  
 Bernd Konrad, Rezension von Lucas Wüthrich, Der sogenannte »Holbein-Tisch«. Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515. Ein frühes Geschenk an die Bürger-Bibliothek Zürich, 1633 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 57), Zürich 1990; in: ZAK 47 (1990), S. 255–257
- KONRAD 1992a  
 Bernd Konrad, Die Wandgemälde im Festsaal des St.-Georgen-Klosters zu Stein am Rhein; in: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 69 (1992), S. 75–105
- KONRAD 1992b  
 Bernd Konrad, Matthäus Gutrecht der Jüngere und seine Werkstatt; in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 29 (1992), S. 77–104
- KRAUS 1890  
 Franz Xaver Kraus, Die Universitätskapelle im Freiburger Münster (Programm wodurch zur Feier des Geburtsfestes seiner Königlichen Hoheit unseres Durchlauchtigsten Grossherzogs Friedrich im Namen des Akademischen Senates die Angehörigen der Albert-Ludwigs-Universität einladet), Freiburg i. Br. 1890
- KRAUSE 1998  
 Katharina Krause, Hans Holbein d. Ä. und Hans Burgkmair – Alternativen in der Augsburger Malerei um 1500; in: ZAK 55 (1998), S. 111–122
- KRAUSE 1999  
 Katharina Krause, Forschungsberichte. Hans Holbein der Jüngere; in: Kunstchronik 52 (1999), S. 30–41
- KRAUSE 2002  
 Katharina Krause, Hans Holbein der Ältere (Kunstwissenschaftliche Studien, 101), Berlin 2002
- KRUMMACHER 1963  
 Hildegard Krummacker, Zu Holbeins Bildnissen rheinischer Stahlhofkaufleute; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 25 (1963), S. 181–192
- KUGLER 1837  
 Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England (Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit, Bd. 2), Berlin 1837
- KUGLER 1842  
 Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842
- KUGLER 1845  
 Franz Kugler, Ueber die beiden Exemplare der Holbeinischen Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer, zu Dresden und zu Berlin; in: Kunstblatt, Nr. 8 (1845), S. 29f
- KUGLER 1845/54  
 Franz Kugler, Reisenotizen vom Jahr 1845; in: ders., Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1854
- KUGLER 1847  
 Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen. Zweite Auflage unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Jacob Burckhardt, Bd. 2, Berlin 1847
- KUGLER 1854  
 Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1854
- KUGLER 1859  
 Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage, Bd. 3, Stuttgart 1859
- KUGLER 1867  
 Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen. Dritte Auflage. Nach der von Dr. Jacob Burckhardt besorgten zweiten Auflage neu bearbeitet und vermehrt von Hugo Freiherrn von Blomberg, Bd. 2, Leipzig 1867
- KUHN 1936  
 Charles L. Kuhn, A catalogue of German paintings of the Middle Ages and Renaissance in American collections. With an introduction to German painting by Arthur Burkhard, Cambridge, Mass., 1936
- KULTERMANN 1966  
 Udo Kultermann, Original oder Kopie? Der Holbeinstreit – an einer Wende der Kunstgeschichte; in: Artis 18, Nr. 3 (1966), S. 23–27
- LAFENESTRE/RICHTENBERGER 1902  
 Georges Lafenestre, Eugène Richtenberger, Le Musée National du Louvre, Paris o. J. [1902]
- LANDOLT 1986  
 Elisabeth Landolt, Erasmus und die Künstler; in: AK Erasmus von Rotterdam. Vorkämpfer für Frieden und Toleranz. Ausstellung zum 450. Todestag des Erasmus von Rotterdam, Basel, Historisches Museum, 26.4.–7.9.1986, S. 19–22
- LANDOLT 1991  
 Elisabeth Landolt, Das Amerbach-Kabinett und seine Inventare; in: Elisabeth Landolt u. a., Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach (Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett, 5), Basel 1991, S. 73–304
- LANGDON 1976  
 Helen Langdon, Holbein, Oxford 1976
- LANGDON 1993  
 Helen Langdon, Holbein. With notes by James Malpas, London 1993
- LANKHEIT 1959  
 Klaus Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 4), Heidelberg 1959
- LAUBER 1962  
 Werner Lauber, Hans Holbein der Jüngere in Luzern (Luzern im Wandel der Zeiten. Eine Schriftenreihe, 22), Luzern 1962
- LAUTS 1957  
 Jan Lauts, Meisterwerke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Honnef 1957
- LAUTS 1966  
 Jan Lauts, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800, Karlsruhe 1966
- LAW 1881  
 Ernest Law, A historical catalogue of the pictures in the Royal Collection at Hampton Court. With notes, descriptive, biographical and critical; an account of the State Rooms; and a few illustrations, London 1881
- LAW 1898  
 Ernest Law, The Royal Gallery of Hampton Court Illustrated: Being an historical catalogue of the pictures in the Queen's Collection at that palace with descriptive, biographical and critical notes, London 1898
- LEITHÄUSER 1886  
 Gustaf Leithäuser, Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältnisse zur Antike und zum Humanismus; in: Gelehrtenschule des Johanneums zu Hamburg. Bericht über das 357. Schuljahr 1885–86, Hamburg 1886, S. 1–33
- LEPORINI 1948  
 Heinrich Leporini, Hans Holbein der Jüngere (Handzeichnungen großer Meister), Berlin 1948
- LEROY 1943  
 Alfred Leroy, Hans Holbein et son temps, Paris 1943
- LEU 1756  
 Hans Jacob Leu, Allgemeines Helvetisches, Eydgenössisches, Oder Schweizerisches Lexicon, In welchem Das, was zu wahrer Erkenntnuß des eh- und dismaligen Zustandes und der Geschichten der Helvetischen und Eydgenössischen oder Schweizerischen, wie auch deroeselben Zugewandten und Verbündeten Ländern, sodenn deren darinnen befindlichen Orten, Geschlechtern, und vornehmsten Personen, welche sich in Geist- und Weltlichem Stande, in den Wissenschaften und Künsten, in dem Krieg und sonst hervorgethan und noch thun; erforderlich seyn mag, Aus allen denen hievon handelnden gedruckten und geschriebenen Büchern und vielen sonst erhaltenen schriftlichen Nachrichten In Alphabetischer Ordnung vorgestellt wird, X. Theil. Von He. bis K., Zürich 1756
- LEWI 1974  
 Angela Lewi, National Portrait Gallery. The Thomas More Family Group, London 1974
- LEVEY 1968  
 Michael Levey, Holbein's Christina of Denmark, Duchess of Milan, London 1968
- LIEB 1952  
 Norbert Lieb, Die Holbein; in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben, Bd. 1, München 1952, S. 161–187
- LIEB/STANGE 1960  
 Norbert Lieb, Alfred Stange, Hans Holbein der Ältere, München 1960
- LINDEMANN 1998a  
 Bernd Wolfgang Lindemann, Die Passionstafeln von Hans Holbein dem Jüngeren; in: ZAK 55 (1998), S. 219–226
- LINDEMANN 1998b  
 Bernd Wolfgang Lindemann, »Der Leichnam Christi im Grabe« von Hans Holbein dem Jüngeren; in: Norbert Stefenelli (Hg.), Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten, Wien u. a. O. 1998, S. 461–473
- LÖCHER 1995  
 Kurt Löcher, Humanistenbildnisse – Reformatorbildnisse. Unterschiede und Gemeinsamkeiten; in: Hartmut Boockmann u. a. (Hg.), Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992 (=Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, 3. F., 208), Göttingen 1995, S. 352–390
- LÖCHER 1995a  
 Kurt Löcher, Rezension von John Oliver Hand, German paintings of the fifteenth through seventeenth centuries. With the assistance of Sally E. Mansfield, Washington D. C., 1993; in: Kunstchronik 48 (1995), S. 12–20
- LÖCHER 1997  
 Kurt Löcher, Carola Gries, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Technologische Befunde Anna Bartl und Magdalene Gärtner, Stuttgart 1997
- LÜBKE 1887  
 Wilhelm Lübke, Die Holbeinbilder in Karlsruhe; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 10 (1887), S. 372–380
- LÜBKE 1890  
 Wilhelm Lübke, Geschichte der Deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1890
- MACHIELS 1911  
 André Machiels, Les portraits d'Érasme; in: Gazette des Beaux-Arts, 2. ser., 53 (1911), S. 349–361
- MÄHLY 1868  
 Jacob Mähly, Miscellen; in: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 44–45 (1868), S. 269f
- MAGNUS 1871  
 Eduard Magnus, Gedanken über die auf dem Zwinger zu Dresden stattgehabte Confrontation der Holbein-Bilder von Darmstadt und Dresden, Berlin 1871

- MAJOR 1908  
Emil Major, Das Fäschische Museum; in: Oeffentliche Kunst-Sammlung in Basel. Jahres-Bericht, N. F. 4 (1908), S. 1–69
- MAJOR 1910  
Emil Major, Der mutmaßliche Verfertiger des Dresdener Madonnenbildes; in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. 12 (1910), S. 318–324
- MAJOR 1911  
Emil Major, Basler Horologienbücher mit Holzschnitten von Hans Holbein d.J.; in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4 (1911), S. 77–81
- MAJOR 1926  
Emil Major, Erasmus von Rotterdam (*Virorum illustrium reliquiae*, 1), Basel o. J. (1926)
- MALLÉ 1971  
Luigi Mallé, Spanzotti, Defendente, Giovenone. *Nuovi studi*, Turin 1971
- MANTZ 1879  
Paul Mantz, Hans Holbein, Paris 1879
- MANUTH 1998  
Volker Manuth, Zum Nachleben der Werke Hans Holbeins d.J. in der holländischen Malerei und Graphik des 17. Jahrhunderts; in: ZAK 55 (1998), S. 323–336
- MARKOW 1978  
Deborah Markow, Hans Holbein's Steelyard portraits, reconsidered; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 40 (1978), S. 39–47
- MARLIER 1954  
Georges Marlier, Érasme et la peinture flamande de son temps, Damme 1954
- MARTIN 1941  
Kurt Martin (Hg.), Jacob Burckhardt und die Karlsruher Galerie. Briefe und Gutachten (Schriften der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe), Karlsruhe 1941
- MARX 1998  
Harald Marx, Das Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Hans Holbein dem Jüngeren; in: ZAK 55 (1998), S. 263–280
- MAURER 1961  
François Maurer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 4, Die Kirchen, Klöster und Kapellen, Zweiter Teil: St. Katharina bis St. Niklaus (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 46), Basel 1961
- MAURER 1966  
François Maurer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 5, Die Kirchen, Klöster und Kapellen, Dritter Teil: St. Peter bis Ulrichskirche (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 52), Basel 1966
- MAYER 1929  
A. L. Mayer, Zum Werk des älteren Holbein; in: Pantheon 3 (1929), S. 153–156
- MEIER 1996  
Nikolaus Meier, Zeitgeschehen und Heilserwartung. Die Krone der »Darmstädter Madonna« von Hans Holbein; in: ZAK 53 (1996), S. 231–248
- MEISSNER 1911  
Franz Hermann Meißner, Hans Holbein der Jüngere (Vehagen & Klasings Volksbücher, 16), Bielefeld/Leipzig 1911
- MEISTERBILDER VON HOLBEIN DEM JÜNGEREN 1907  
Die Meisterbilder von Holbein dem Jüngeren. Eine Auswahl von 60 Reproduktionen grösstenteils nach Hanfstänglschen Original-Aufnahmen, Leipzig 1907
- MELLEN 1971  
Peter Mellen, Jean Clouet. Complete edition of the drawings, miniatures and paintings, London 1971
- MENDE 1978  
Matthias Mende, Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche, Unterschneidheim 1978
- MERIAN 1654  
Matthaeus Merian, Topographia Helvetiae, Rhaetiae, et Valesiae: Das ist, Beschreibung vnnnd eygentliche Abbildung der Vornehmsten Stätte vnd Plätze in der Hochlöblichen Eydgnoßschafft / Graubündten / Wallis / vnd etlicher zugewandten Orthen: In dieser andern Edition mit sonderm fleiß durchgangen vnd von vorigen Fehlern corrigirt / vermehrt vnd gebessert, Frankfurt a. M. 1654
- MERSMANN 1983  
Wiltrud Mersmann, Altdorfer und der ältere Holbein. Bemerkungen zum Altar von Sankt Florian; in: Von österreichischer Kunst. Franz Fuhrmann gewidmet, Klagenfurt o. J. [1983], S. 55–63
- MEYER 1869  
Bruno Meyer, Leben und Werke Hans Holbeins des Jüngeren; in: Ergänzungsblätter zur Kenntnis der Gegenwart 5 (1869), S. 14–26, 94–105
- MEYER ZUR CAPELLEN 1984  
Jürg Meyer zur Capellen, Hans Holbeins »Lais Corinthica«; in: ZAK 41 (1984), S. 22–34
- MICHAEL 1986  
Erika Betty Goodman Michael, The drawings by Hans Holbein the Younger for Erasmus' »Praise of Folly« (Ph. D. University of Washington 1981), New York/London 1986
- MICHAEL 1997  
Erika Michael, Hans Holbein the Younger. A guide to research (Artist Resource Manuals, 2; Garland Reference Library of the Humanities, 1480), New York/London 1997
- MIEDEMA 1994/99  
Hessel Miedema (Hg.), Karel van Mander, The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604). Preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616–1618), 6 Bde., Doornspijk 1994–99
- MILLAR 1963  
Oliver Millar, The Tudor, Stuart and early Georgian pictures in the collection of Her Majesty the Queen, London 1963
- MONCONYS 1666  
Journal des Voyages de Monsievr de Monconys, Conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat & Priué, & Lieutenant Criminel au Siege Presidial de Lyon. Où les Sçauants trouueront vn nombre infini de nouueautez, en Machines de Mathematique, Experiences Physiques, Raisonnemens de la belle Philosophie, curiositez de Chymie, & conuersations des Illustres de ce Siecle; Outre la description de diuers Animaux & Plantes rares, plusieurs Secrets inconnus pour le Plaisir & la Santé, les Ouurages des Peintres fameux, les Coûtumes & Mœurs des Nations, & ce qu'il y a de plus digne de la connoissance d'un honeste Homme dans les trois Parties du Monde. Enrichi quantité de Figures en Taille-douce des lieux & des choses principales, Auec des Indices tres-exacts & tres-commodes pour l'vsage, Seconde Partie. Voyage d'Angleterre, Pais-Bas, Allemagne, & Italie, Lyon 1666
- MONE 1899  
E. J. Mone, Hans Holbein d.J. in Konstanz 1514; in: Diöcesanarchiv von Schwaben 17 (1899), S. 1–4, 49–54, 65–70, 104–112
- MORISON/BARKER 1963  
Stanley Morison, Nicholas Barker, The likeness of Thomas More. An iconographic survey of three centuries, London 1963
- MOSEN 1844/63  
Julius Mosen, Die Jungfrau Maria, von Holbein (1844); in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 8: Studien zur Kunst der Malerei, Oldenburg 1863, S. 36–40
- C. MÜLLER 1989  
Christian Müller, Hans Holbein d.J. Überlegungen zu seinen frühen Zeichnungen; in: ZAK 46 (1989), S. 113–129
- C. MÜLLER 1990  
Christian Müller, A drawing of Erasmus on his deathbed attributed to Hans Baldung Grien; in: Art Bulletin 132 (1990), S. 187–194
- C. MÜLLER 1991a  
Christian Müller, Das Amerbach-Kabinett. Zeichnungen Alter Meister (Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett, 2), Basel 1991
- C. MÜLLER 1991b  
Christian Müller, New evidence for Hans Holbein the Younger's wall paintings in Basel Town Hall; in: Burlington Magazine 133 (1991), S. 21–26
- C. MÜLLER 1991c  
Christian Müller, Rezension von Lucas Wüthrich, Der sogenannte »Holbein-Tisch«. Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515. Ein frühes Geschenk an die Bürger-Bibliothek Zürich, 1633 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 57), Zürich 1990; in: Kunstchronik 44 (1991), S. 39–44
- C. MÜLLER 1995  
Christian Müller, 1495: Zum 500. Geburtstag des Bonifacius Amerbach. Die Bildnisse des Basler Juristen und Erben des Erasmus von Rotterdam; in: Basler Stadtbuch (1995), S. 46–48
- C. MÜLLER 1996  
Christian Müller, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Teil 2A Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein (Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Beschreibender Katalog der Zeichnungen, III), Basel 1996
- C. MÜLLER 1997  
Christian Müller, Hans Holbein d.J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel, Basel 1997
- C. MÜLLER 1998a  
Christian Müller, Die Gegenwart des Bildes. Zur illusionistischen Wirkung früher Werke Hans Holbeins d.J.; in: Peter K. Klein, Regine Prange (Hg.), Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Tradition in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998, Berlin 1998, S. 83–93
- C. MÜLLER 1998b  
Christian Müller, Die Passion Christi auf Leinwand im Kunstmuseum Basel; in: ZAK 55 (1998), S. 169–180
- C. MÜLLER 2001a  
Christian Müller, Holbeins Gemälde »Der Leichnam Christi im Grabe« und die Grabkapelle der Familie Amerbach in der Basler Kartause; in: ZAK 58 (2001), S. 279–289
- C. MÜLLER 2001b  
Christian Müller, It is the viewpoint that matters: Observations on the illusionistic effect of early works by Hans Holbein; in: Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), Hans Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60), New Haven/London 2001, S. 17–35
- H. MÜLLER 1965  
Hannelore Müller, Zum Leben Hans Holbeins des Älteren; in: AK Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Augsburg, Rathaus, 1965, S. 15–21
- J. MÜLLER 1995/96  
Jürgen Müller, Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten. Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle; in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50 (1995–96), S. 179–211
- J. MÜLLER 1998  
Jürgen Müller, Von der Verführung der Sinne. Eine neue Deutung von Hans Holbeins »Lais von Korinth« in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel; in: ZAK 55 (1998), S. 227–236
- J. MÜLLER 2001  
Jürgen Müller, The eye of the artist: Hans Holbein's theory of art; in: Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), Hans



- Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60), New Haven/London 2001, S. 141–153
- MÜNTZ 1869  
Eugène Müntz, Holbein d'après ses derniers historiens; in: Gazette des Beaux-Arts, 2. pér., 1 (1869), S. 366–389, 425–441
- MÜNTZ 1879  
Eugène Müntz, Une nouvelle biographie de Holbein; in: Gazette des Beaux-Arts, 2. pér., 19 (1879), S. 86–101
- MURDOCH/MURELL/NOON/STRONG 1981  
John Murdoch, Jim Murell, Patrick J. Noon, Roy Strong, The English miniature, New Haven/London 1981
- MUSÉE DE BÂLE 1868  
Musée de Bâle. Reproductions des tableaux de Hans Holbein. D'après les originaux par Ad. Braun, photographie à Dornach H' Rhin, o. O. o. J. [um 1868]
- N. 1871  
N., Rezension von Gustav Theodor Fechner, Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna. Discussion und Acten, Leipzig 1871; in: Im Neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst 1, Nr. 2 (1871), S. 317–319
- NAGEL 1943  
Charles Nagel, Holbein's »Lady Guldeford«; in: Bulletin of the City Art Museum of St. Louis 28, Nr. 1–2 (Mai 1943), S. 4–7
- NAGLER 1838  
G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, ect., Bd. 6, München 1838
- NAGLER 1863  
G. K. Nagler, Die Monogrammistin und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbrüviatur desselben &c. bedient haben, Bd. 3, München 1863
- NEMARGENDORF 1897  
Nemargendorf (alias Fredegar Mone), Die Entwicklungsjahre des Malers Hans Holbein d.J. von 1512–1526. Erzählt nach den von diesem Meister herrührenden Kartons für Glasgemälde der gräflich Douglas'schen Sammlung; in: Die Wahrheit 2 (1897), S. 411–420
- NETTER 1951  
Maria Netter, Hans Holbeins d.J. »Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen« und ihre Geheimnisse. Zu ihrem Basler Aufenthalt als Depositum des Prinzen von Hessen; in: Baseler Jahrbuch (1951), S. 109–125
- NETTER 1960  
Maria Netter, Zur Restaurierung zweier Holbeinbilder im Kunstmuseum Basel; in: Werkzeitung Geigy 18, Nr. 6/7 (1960), o. S.
- NIKULIN 1987  
Nikolai N. Nikulin, German and Austrian painting. Fifteenth to eighteenth centuries. The Hermitage catalogue of Western European painting, Moskau/Florenz 1987
- NORTH 1978  
John D. North, Nicolaus Kratzer – The King's astronomer; in: Science and history. Studies in honour of Edward Rosen (=Studia Copernicana 16 [1978]), S. 205–234
- NORTH 2002  
John North, The Ambassadors' secret. Holbein and the world of the Renaissance, London/New York 2002
- ORTH 1964  
Myra D. Orth, Geofroy Tory: The illustrations and decorations in his printed Books of Hours, Ph. D., Institute of Fine Arts, New York 1964 (maschinenschriftlich)
- ORTH 1980  
Myra D. Orth, Geofroy Tory et l'enluminure. Deux livres d'Heures de la collection Doheny; in: Revue de l'art 50 (1980), S. 40–47
- ORTH 1982  
Myra D. Orth, Francis Du Moulin and the »Journal« of Louise of Savoy; in: Sixteenth Century Journal 13, Nr. 1 (1982), S. 55–66
- ORTH 1989  
Myra D. Orth, Antwerp Mannerist model drawings in French Renaissance Books of Hours: A case study of the 1520s Hours Workshop; in: Journal of the Walters Art Gallery 47 (1989), S. 61–90
- ORTH 1996  
Myra D. Orth, Art. »The 1520s Hours Workshop«; in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, Bd. 20, London 1996, S. 789f
- OST 1980  
Hans Ost, Ein italo-flämisches Hochzeitsbild und Überlegungen zur ikonographischen Struktur des Gruppenporträts im 16. Jahrhundert; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 41 (1980), S. 133–142
- OTTE 1884  
Heinrich Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters, Bd. 2, Leipzig 1884
- PÄCHT 1944  
Otto Pächt, Holbein and Kratzer as collaborators; in: Burlington Magazine 84 (1944), S. 134–139
- PANOFSKY 1953  
Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Cambridge, Mass., 1953
- PANOFSKY 1969  
Erwin Panofsky, Erasmus and the visual arts; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32 (1969), S. 200–227
- PANOFSKY 1993  
Erwin Panofsky, Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini. Herausgegeben von Horst W. Janson, mit einer Vorbemerkung von Martin Warnke, Köln 1993
- PARDEY 1996  
Andreas Pardey, Zur Bilderzählung. Strukturen der Narration im Werk Hans Holbein des Jüngeren, Dissertation, Universität Basel 1996
- PARKER/FOISTER 1945/83  
K. T. Parker, The drawings of Hans Holbein in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle. With an appendix to the catalogue by Susan Foister, Oxford 1945, Reprint London/New York 1983
- PARSHALL 2001  
Peter Parshall, Hans Holbein's Pictures of Death; in: Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), Hans Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60), New Haven/London 2001, S. 83–95
- PARTHEY 1863  
G. Parthey, Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen in alphabetischer Folge, Bd. 1, Berlin 1863
- PASSAVANT 1833  
Johann David Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domburms zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1833
- PASSAVANT 1846  
Johann David Passavant, Beiträge zur Kenntniß der alten Malerschulen Deutschlands bis in das sechzehnte Jahrhundert; in: Kunstblatt (1846), S. 182–186
- PATIN 1673  
Charles Patin, Quatre Relations historiques, Basel 1673
- PATIN 1676  
[Charles Patin], Index Operum Joh. Holbeinii; in: ΜΟΡΙΑΣ ΕΓΚΩΜΙΟΝ. Stultitiae laus. Des. Erasmi Rot. declamatio, Cum commentariis Ger. Listrii, & figuris Jo. Holbeinii. E codice Academiae Basiliensis, Basel 1676
- PATIN 1695  
Charles Patin, Relations historiques et curieuses de voyages, en Allemagne, Angleterre, Hollande, Bohême, Suisse, &c., Amsterdam, Paris 1695
- PATTISON 1871  
Emilia Frances S. Pattison, The Holbein Controversy; in: The Academy. A Record of Literature, Learning, Science, and Art 2 (1871), S. 492f
- PFEIFFER 1966  
Wolfgang Pfeiffer, Das Patrizierporträt der Sammlung Chrysler von Hans Holbein d.Ä.; in: Pantheon 24 (1966), S. 140–146
- PFISTER 1921  
Kurt Pfister, Hans Holbein der Jüngere, München 1921
- PFISTER-BURKHALTER 1972  
Margarete Pfister-Burkhalter, Die Malerfamilie Holbein; in: Mariastein 18 (1972), S. 265–279
- PINDER 1951  
Wilhelm Pinder, Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst (Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen, 4), Köln 1951
- PIPER 1957  
David Piper, The 1590 Lumley Inventory: Hilliard, Segar and the Earl of Essex; in: Burlington Magazine 99 (1957), S. 224–231
- PIPER 1963  
David Piper, Holbein the Younger in England; in: Journal of the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce 111 (1963), S. 736–755
- PIROVANO 1988  
Carlo Pirovano (Hg.), Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300–1535, Mailand 1988
- PLÜSS 1958  
Eduard Plüss, Holbeins Familienbild in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel; in: ZAK 18 (1958), S. 194f
- POPE-HENNESSY 1966  
John Pope-Hennessy, The portrait in the Renaissance, New York 1966
- PREIMESBERGER 1991  
Rudolf Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 54 (1991), S. 459–489
- RASCH 1999  
Gabriele Rasch, Hans Holbein d.Ä. Die »Madonna Böbler«. Ihre stilistische und zeitliche Einordnung in das Spätwerk Hans Holbeins des Älteren, Dissertation Köln 1998, Berlin 1999
- REEDIJK 1975  
Cornelis Reedijk, Holbein's Erasmus met de pilaster (1523) en de emblematiek; in: Driekwart eeuw historisch leven in Den Haag. Historische opstellen uitgegeven ter gelegenheid van het 75-jarig bestaan van het Historisch Gezelschap te 's-Gravenhage, Den Haag 1975, S. 132–150
- REEDIJK 1985  
Cornelis Reedijk, Hercules, Holbein, Heckscher. De interpretatie van een Erasmusportret; in: Academiae Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Letteren, 47, Nr. 1 (1985), S. 91–106
- REINDL 1974  
Peter Reindl, Basler Frührenaissance am Beispiel der Rathaus-Kanzlei; in: Historisches Museum Basel. Jahresberichte (1974), S. 39–42
- REINDL 1976  
Peter Reindl, Early Renaissance furniture in Basle; in: Apollo 104, Nr. 178 (1976), S. 449–461
- REINHARDT 1938  
Hans Reinhardt, Holbein, Paris 1938
- REINHARDT 1954/55a  
Hans Reinhardt, Bemerkungen zum Spätwerk Hans Holbeins des Älteren; in: ZAK 15 (1954/55), S. 11–19

- REINHARDT 1954/55b  
Hans Reinhardt, Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d.J. Nachforschungen zur Entstehungsgeschichte und Aufstellung des Gemäldes; in: ZAK 15 (1954/55), S. 244–254
- REINHARDT 1958  
Hans Reinhardt, Das Abendmahl nach Leonardo da Vinci in der Basler Kunstsammlung, ein Werk Hans Holbeins d. Ä.; in: ZAK 18 (1958), S. 189–193
- REINHARDT 1960a  
Hans Reinhardt, Das Entstehungsjahr des toten Christus von Hans Holbein d.J.; in: ZAK 20 (1960), S. 41–43
- REINHARDT 1960b  
Hans Reinhardt, Die Malerfamilie Holbein in Basel; in: AK Die Malerfamilie Holbein in Basel, Basel, Kunstmuseum, 4.6.–25.9.1960, S. 17–34
- REINHARDT 1961  
Hans Reinhardt, Huit dessins de Hans Holbein le Jeune au Musée de Lille; in: La Revue du Louvre et des Musées de France 11 (1961), S. 177–184
- REINHARDT 1966  
Hans Reinhardt, Holbeins Venus und Lais in der Basler Öffentlichen Kunstsammlung; in: Günther Fiensch, Max Imdahl (Hg.), Festschrift Werner Hager, Recklinghausen 1966, S. 66–70
- REINHARDT 1972  
Hans Reinhardt, Art. »Holbein, Künstlerfamilie«; in: Neue deutsche Biographie, Bd. 9, Berlin 1972, S. 512–521
- REINHARDT 1975  
Hans Reinhardt, Ein unbekannter Holzschnitt Hans Holbeins d.J. von 1536 und Holbeins Melanchthon-Bildnis; in: ZAK 32 (1975), S. 135–140
- REINHARDT 1975/76  
Hans Reinhardt, Hans Holbein le Jeune et Grünewald; in: Grünewald et son œuvre. Actes de la Table Ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique à Strasbourg et Colmar du 18 au 21 Octobre 1974 (=Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire 19–20 [1975–76]), S. 167–172
- REINHARDT 1976  
Hans Reinhardt, Hans Holbein, »Civis Basileensis«; in: Apollo 104, Nr. 178 (1976), S. 461–466
- REINHARDT 1977  
Hans Reinhardt, Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins des Jüngeren; in: ZAK 34 (1977), S. 229–260
- REINHARDT 1978  
Hans Reinhardt, Baldung, Dürer und Holbein; in: ZAK 35 (1978), S. 206–216
- REINHARDT 1979a  
Hans Reinhardt, Érasme et son portraitiste Hans Holbein le Jeune; in: XVIII<sup>e</sup> Colloque international de Tours. L'humanisme allemand (1480–1540), München/Paris 1979 (=Humanistische Bibliothek, 38), S. 537–550
- REINHARDT 1979b  
Hans Reinhardt, Die holbeinische Madonna des Basler Stadtschreibers Johann Gerster von 1522 im Museum zu Solothurn; in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 79 (1979), S. 67–80
- REINHARDT 1981  
Hans Reinhardt, Erasmus und Holbein; in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 81 (1981), S. 41–70
- REINHARDT 1982  
Hans Reinhardt, Nachrichten über das Leben Hans Holbeins des Jüngeren; in: ZAK 39 (1982), S. 253–275
- REINHARDT 1983  
Hans Reinhardt, Hans Herbst. Un peintre bâlois, originaire de Strasbourg; in: Cahiers alsaciens d'archéologie, de l'art et d'histoire 26 (1983), S. 135–150
- REINKING 1966  
K. F. Reinking, Der eigene Weg des Malers Hans Holbein des Älteren. Im Spannungsfeld Italiens, Englands, der Niederlande und des Oberrheins; in: Bruno Bushart, K. F. Reinking, Hans Reinhardt, Hans Holbein der Ältere, Augsburg 1966, S. 55–79
- RIGGENBACH 1940  
Rudolf Rigggenbach, Die Besitzungen der Walliser in Basel; in: Blätter aus der Walliser-Geschichte 9 (1940) [= Festschrift zum 75. Geburtstag von Mgr. Dr. Dionys Imesch, 1943], S. 474–502
- ROBERTS 1979  
Jane Roberts, Holbein, London 1979
- ROBINSON 1900  
F. M. Robinson, Hans Holbein the Younger (Masters in Art, Bd. 1, Teil 4, April 1900), Boston, Mass., 1900
- ROSKILL 2001  
Mark Roskill, Lady with a Squirrel and a Starling by Holbein: Incursions of the figurative in his portraits; in: Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), Hans Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60), New Haven/London 2001, S. 175–185
- ROSKILL/HAND 2001  
Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), Hans Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60), New Haven/London 2001
- ROSKILL/HARBISON 1987  
Mark Roskill, Craig Harbison, On the nature of Holbein's portraits; in: Word & Image 3 (1987), S. 1–26
- ROTH 1936  
Paul Roth, Die Reformation in Basel, I: Die Vorbereitungs-jahre (1525–1528), Basel 1936 (=114. Neujahrsblatt. Herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen)
- ROTH 1942  
Paul Roth, Durchbruch und Festsetzung der Reformation in Basel. Eine Darstellung der Politik der Stadt Basel im Jahre 1529 auf Grund der öffentlichen Akten (=Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 8), Basel 1942
- ROTH 1943  
Paul Roth, Die Reformation in Basel, II: Die Durchführung der Reformation in Basel 1529–1530, Basel 1943 (=121. Neujahrsblatt. Herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen)
- ROTH 1959  
Paul Roth, Die Basler Holbein-Sammlung im Urteil amtlicher Experten 1843; in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 58/59 (1959), S. 307–324
- ROTH/DÜRR 1921/1950  
Paul Roth, Emil Dürr (Hg.), Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation in den Jahren 1519 bis Anfang 1534, 6 Bde., Basel 1921–50
- ROTT 1936  
Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, III. Der Oberrhein, 2, Stuttgart 1936
- ROUSSEAU 1885  
Jean Rousseau, Hans Holbein, Paris 1885
- ROWLANDS 1979a  
John Rowlands, Holbein and the court of Henry VIII; in: Master Drawings 17 (1979), S. 53–56
- ROWLANDS 1979b  
John Rowlands, »Holbein and the court of Henry VIII« at the Queen's Gallery, Buckingham Palace; in: Burlington Magazine 121 (1979), S. 53f
- ROWLANDS 1980  
John Rowlands, Terminus, the device of Erasmus of Rotterdam: a painting by Holbein; in: Bulletin of the Cleveland Museum of Art 67 (1980), S. 50–54
- ROWLANDS 1985  
John Rowlands, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition, Oxford 1985
- ROWLANDS/BARTRUM 1993  
John Rowlands, Giulia Bartrum, Drawings by German artists and artists from German-speaking regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the
- British Museum. The fifteenth century, and the sixteenth century by artists born before 1530, Bd. 1, London 1993
- ROWLANDS/STARKEY 1983  
John Rowlands, David Starkey, An old tradition reasserted: Holbein's portrait of Queen Anne Boleyn; in: Burlington Magazine 125 (1983), S. 88–92
- ROY/WYLD 2001  
Ashok Roy, Martin Wyld, The Ambassadors and Holbein's techniques for painting on panel; in: Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), Hans Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60), New Haven/London 2001, S. 97–107
- RÜMANN 1924  
Arthur Rümman, Hans Holbein. Der Maler deutscher Renaissance, München 1924
- RÜMELIN 1998  
Christian Rümelin, Holbeins Formschneider; in: ZAK 55 (1998), S. 305–322
- RUHMER 1966/76  
E. Ruhmer, Art. »Holbein, Hans d.J.«; in: Kindlers Malerei Lexikon im dtv in 15 Bänden, Bd. 6, München 1976 (Reprint der Erstausgabe Zürich 1966), S. 183–199
- SALM/GOLDBERG 1963  
Christian A. zu Salm, Gisela Goldberg, Altdeutsche Malerei (Alte Pinakothek München, Katalog, 2), München 1963
- SALVINI 1984  
Roberto Salvini, Congesture su Holbein in Lombardia; in: Pietro C. Marani (Hg.), Fra Rinascimento, manierismo e realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio, Florenz 1984, S. 85–93
- SALVINI/GROHN 1971  
Roberto Salvini, Hans Werner Grohn, L'opera completa di Holbein il Giovane (Classici dell'arte, 50), Mailand 1971
- SANDER 1998  
Jochen Sander, Hans Holbein d.J. und die niederländische Kunst, am Beispiel der »Solothurner Madonna«; in: ZAK 55 (1998), S. 123–130
- SANDER 1999  
Jochen Sander, An Hugos Statt. Das Künstlerselbstbildnis in den Kopien und Varianten nach dem Monforte-Altar des Hugo van der Goes als Ausdruck künstlerischen Selbstbewußtseins; in: Christiane Kruse, Felix Thürlemann (Hg.), Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Tübingen 1999, S. 237–254
- SCHÄFER 1860  
Wilhelm Schäfer, Die Königliche Gemälde-Galerie zu Dresden zur Erleichterung eingehender Studien in der Geschichte der Malerei und deren Kunstkritik allen Jüngern und Freunden der Kunst nach der Ordnung der Räume beschreibend und erläuternd vorgeführt und mit einem resumierenden Verzeichnisse der Maler begleitet, 3 Bde., Dresden 1860
- SCHASLER 1866  
Max Schasler, Kunstkritik. Die Holbein'sche Madonna und ihre Ausleger. Ein Beitrag zur Kritik der heutigen Kunstforschung und ihrer patentirten Vertreter; in: Die Dioskuren 11 (1866), S. 181f, 190f, 206f, 213–215, 223f, 229–231, 238–240
- SCHAWE 2000  
Martin Schawe, Rom in Augsburg. Die Basilikabilder aus dem Katharinenkloster, München o. J. [2000]
- SCHER/TAYLOR 1994  
Stephen K. Scher, John Bigelow Taylor (Hg.), The currency of fame. Portrait medals of the Renaissance, London 1994
- SCHILLING 1937  
Edmund Schilling, Zeichnungen der Künstlerfamilie Holbein, Frankfurt a. M. 1937
- SCHILLING 1954  
Edmund Schilling, Zeichnungen der Künstlerfamilie Hol-

bein. Einundsechzig Abbildungen nach Zeichnungen Hans Holbeins d. Ä. und seiner Söhne Ambrosius Holbein und Hans Holbein d. J., Basel 1954

SCHINDLER 1960

Catherine Schindler, Verzeichnis der in Basler Bibliotheken vorhandenen Publikationen ueber die Malerfamilie Holbein (Hans Holbein der Aeltere. – Sigmund Holbein. Ambrosius Holbein. – Hans Holbein der Jüngere.), Basel 1960 (maschinenschriftlich)

SCHLEGEL 1806/1959

Friedrich Schlegel, Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1806); in: ders., Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner, München u. a. O. 1959, S. 153–204

SCHMALENBACH 1946

Werner Schmalenbach, Hans Holbein d. J., Frau und Kinder des Künstlers, 1528; in: *Kunstkreis. Kommentar zur ersten Serie von Werner Schmalenbach*, Zürich/Basel 1946, S. 8–13

SCHMID 1892

Heinrich Alfred Schmid, Hans Holbeins d. J. Entwicklung in den Jahren 1515–1526. I. Holbeins früheste Gemälde, Habilitationsschrift, Universität Würzburg 1892, Basel 1892

SCHMID 1896a

Heinrich Alfred Schmid, Holbein d. J.; in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin* 4 (1896), S. 20–23

SCHMID 1896b

Heinrich Alfred Schmid, Hans Holbeins Madonnenbilder; in: *Das Museum. Eine Anleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst* 1 (1896), S. 6–8

SCHMID 1897

Heinrich Alfred Schmid, Ein männliches Bildnis Hans Holbeins des Jüngeren; in: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 18 (1897), S. 222–232

SCHMID 1900

Heinrich Alfred Schmid, Holbeins Darmstädter Madonna; in: *Die graphischen Künste* 23 (1900), S. 49–68

SCHMID 1924

Heinrich Alfred Schmid, Art. »Holbein, Hans, d. J.«; in: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 17, Leipzig 1924, S. 335–356

SCHMID 1927

Heinrich Alfred Schmid, Holbeins Altargemälde in der Basler Zeit 1519–26. Vortrag, gehalten in der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft, Montag, 28. Februar 1927; in: *Basler Nachrichten*, 14. März 1927

SCHMID 1930a

Heinrich Alfred Schmid, Die Werke Hans Holbeins in Basel (Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kleiner Führer, 2), Basel 1930

SCHMID 1930b

Heinrich Alfred Schmid, Rezension von Paul Ganz, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zürich 1924; in: *Belvedere* 9 (Januar–Juli 1930), S. 138–148

SCHMID 1930c

Heinrich Alfred Schmid, Rezension von Wilhelm Stein, *Holbein*, Berlin 1929; in: *Belvedere* 9 (Juli–Dezember 1930), S. 118–123

SCHMID 1931a

Heinrich Alfred Schmid (Einführung), *Erasmi Roterdami Encomium Moriae i. e. Stultitiae Laus. Lob der Torheit*. Basler Ausgabe von 1515. Mit den Randzeichnungen von Hans Holbein d. J. in Faksimile, 2 Bde., Basel 1931

SCHMID 1931b

Heinrich Alfred Schmid, *Holbeins Frau und Kinder*; in: *Basel. Der schweizerischen Lehrerschaft gewidmet vom Organisationskomitee des 25. Schweizer Lehrertages in Basel*, 26.–28.6.1931, S. 41f

SCHMID 1936

Heinrich Alfred Schmid, Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein aus den Jahren 1515/16, Frauenfeld 1936

SCHMID 1941/42a

Heinrich Alfred Schmid, *Holbeinstudien*; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 10 (1941–42), S. 1–39

SCHMID 1941/42b

Heinrich Alfred Schmid, Hans Holbein d. J. Die ersten Jahre in Basel, Luzern und wieder in Basel von 1515 bis 1521; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 10 (1941/42), S. 249–290

SCHMID 1944

Heinrich Alfred Schmid, Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein aus den Jahren 1515/16, Frauenfeld<sup>2</sup>1944

SCHMID 1945

Heinrich Alfred Schmid, Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil, Tafelband, Basel 1945

SCHMID 1948

Heinrich Alfred Schmid, Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil, Textband in zwei Teilbänden, Basel 1948

SCHMID 1950

Heinrich Alfred Schmid, Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein 1515/16, Frauenfeld<sup>3</sup>1950

G. SCHMIDT 1957/58

Georg Schmidt, Hans Holbein d. Ä.: »Bildnis einer 34-jährigen Frau«; in: *Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte* 1957/58, S. 97–103

G. SCHMIDT 1960

Georg Schmidt, Zur Entstehung der Ausstellung; in: *AK Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Basel, Kunstmuseum, 4. Juni – 25. September 1960, S. 13–16

G. SCHMIDT/CETTO 1940

Georg Schmidt, Anna Maria Cetto, Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert, Basel o. J. [1940]

W. SCHMIDT 1870

Wilhelm Schmidt, Ein paar Worte über die Holbeinfrage. Eine Entgegnung; in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 3 (1870), S. 207–219

W. SCHMIDT 1876

Wilhelm Schmidt, Kritische Bemerkungen über die grossherzogliche Gemäldegalerie zu Darmstadt; in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1 (1876), S. 249–258

W. SCHMIDT 1888

Wilhelm Schmidt, *Varia*; in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 11 (1888), S. 353–368

W. SCHMIDT 1903

Wilhelm Schmidt, Zur Holbeinfrage; in: *Kunstchronik*, N. F. 14 (1903), Sp. 493–495

SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1952

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zum Todesbewußtsein in Holbeins Bildnissen; in: *Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie-Lectures* 4 (1952), S. 352–366

SCHNAASE 1871

Carl Schnaase, Rückblick auf die Holbein-Ausstellung in Dresden; in: *Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst* 45 (1871), S. 737–745

SCHNEIDER 1992

Norbert Schneider, *Portraitmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670*, Köln 1992

SCHNYDER 1993

Rudolf Schnyder, Marignano als Schicksal – Fragen zum sogenannten Holbeintisch; in: *ZAK* 50 (1993), S. 251–262

SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 2001

Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München u. a. O. 2001

SCHREIBER 1820

Heinrich Schreiber, *Geschichte und Beschreibung des Münsters zu Freiburg im Breisgau*, Freiburg i. Br. 1820

SEELE 1969

Heide Seele, Die Bildniskunst Hans Holbeins des Jüngeren; in: *Der Kunsthandel. Zeitschrift für Bild und Rahmen* 61, Nr. 3 (1969), S. 12–15

SILVER 1982

Larry Silver, Early Northern European paintings; in: *Bulletin of the Saint Louis Art Museum*, N. S. 16, Nr. 3 (1982)

SILVER 1984

Larry Silver, *The paintings of Quinten Massys with catalogue raisonné*, Oxford 1984

SIMON 1907

Karl Simon, Holbeins Morusbild; in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 30 (1907), S. 332–343

SNYDER 1985

James Snyder, *Northern Renaissance art. Painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575*, New York 1985

SPAZIER 1790

Karl Spazier, *Wanderungen durch die Schweiz*, Gotha 1790

SPERNA WEILAND/BLOCKMANS/FRIJHOFF 1988

Jan Sperna Weiland, Wim Blockmans, Willem Frijhoff (Hg.), *Erasmus von Rotterdam. Die Aktualität seines Denkens*, Hamburg 1988

SPRINGER 1855

A. H. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für Künstler und Studierende und als Führer auf der Reise*, Stuttgart 1855

STANGE 1957

Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Spätgotik*, Bd. 8, München 1957

STANGE 1965

Alfred Stange, Hans Herbster – ein vergessener Basler Maler; in: *Weltkunst* 35 (1965), S. 1197f

STANGE/LIEB 1970

Alfred Stange, Norbert Lieb, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, Bd. 2: Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar, München 1970

STARKEY 1981

David Starkey, *Holbein's Irish sitters?* in: *Burlington Magazine* 123 (1981), S. 300–303

STARKEY 1991

David Starkey (Hg.), *Henry VIII. A European court in England*, London 1991

STEIN 1929

Wilhelm Stein, *Holbein*, Berlin 1929

STEINBERG 2001

Leo Steinberg, *Leonardo's incessant Last Supper*, New York 2001

STEINER 1974

Robert Steiner, Zwei Erasmus-Bilder der Cranach-Schule in Bern; in: *Berner Kunstmitteilungen* 149 (1974), S. 2–5

STEPHENS 1880

F. G. Stephens, *Royal Academy. – Winter exhibition*; in: *The Athenæum. Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music, and the Drama*, Nr. 2724, 10. Januar 1880, S. 59f, Nr. 2725, 17. Januar 1880, S. 92–94, Nr. 2726, 24. Januar, S. 127–129, Nr. 2727, 31. Januar 1880, S. 158–160, Nr. 2728, 7. Februar 1880, S. 189

STERLING 1998

Charles Sterling u. a., *The Robert Lehman Collection, II: Fifteenth- to eighteenth-century European paintings. France, Central Europe, The Netherlands, Spain, and Great Britain*, New York/Princeton 1998

STÖDTNER 1896

Franz Stödtner, *Hans Holbein, der Ältere. I. Teil. 1473–1504*, Inaugural-Dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin 1896

STRAUSS 1980

Walter L. Strauss (Hg.), *The illustrated Bartsch* 10. For-

merly volume 7, 1. Sixteenth century German artists.

Albrecht Dürer, New York 1980

STRAUSS 1981

Walter L. Strauss (Hg.), *The illustrated Bartsch 10* [Commentary]. Formerly volume 7, 1. Sixteenth century German artists. Albrecht Dürer, New York 1981

STRIEDER 1947

Peter Strieder, *Der ältere Holbein*, München-Pasing 1947

STRIEDER 1960

Peter Strieder, *Die Malerfamilie Holbein in Basel*; in: *Kunstchronik* 13 (1960), S. 238–243

STRONG 1967

Roy Strong, *Holbein in England*; in: *Burlington Magazine* 109 (1967), S. 276–281, 698–702

STRONG 1969

Roy Strong, *National Portrait Gallery. Tudor & Jacobean portraits*, Bd. 1, London 1969

STRONG 1979

Roy Strong, *Hans Holbein. Das Gesamtwerk (Die grossen Meister der Malerei)*, Frankfurt a. M. u. a. O. 1979

STRONG 1983

Roy Strong, *The English Renaissance miniature*, London 1983

STRONG 1995

Roy Strong, *The Tudor and Stuart monarchy. Pageantry, painting, iconography, I: Tudor*, Woodbridge 1995

STUDER 1961

Charles Studer, *Der Prozeß um die Solothurner Madonna von Hans Holbein dem Jüngeren*; in: *Festgabe Max Obrecht*, Solothurn 1961, S. 59–67

STUDER 1970

Charles Studer, *Die Solothurner Madonna von Hans Holbein dem Jüngeren. Zur Geschichte eines Gemäldes*; in: *Jurablätter* 32, Nr. 4 (1970), S. 49–60

SUARÈS 1914

André Suarès, *Eine italienische Reise*, Leipzig 1914

SUIDA 1921

Wilhelm Suida, *Hans Holbein der Jüngere und die Kunst der Lombardei*; in: *Jahresbericht der Amerbach-Gesellschaft* 1921, S. 13–31

SUTTON 1981

Denys Sutton, *Aspects of British collecting, I. Early patrons and collectors*; in: *Apollo* 114, Nr. 237 (1981), S. 282–297

SZAFRAN 1997/99

Yvonne Szafran, *Allegory of Horse and Rider: Holbein? A new look at the underdrawing*; in: *Hélène Verougstraete, Roger van Schoute* (Hg.), *La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouges et autres méthodes d'investigation (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XII, 11–13 septembre 1997)*, Löwen 1999, S. 293–302

TERRIEN 1996

Samuel Terrien, *The iconography of Job through the centuries. Artists as biblical interpreters*, University Park 1996

THÖNE 1942

Friedrich Thöne, *Die Malerfamilie Holbein. Selbstbildnisse und Bildnisse*, Burg b. M. 1942

TIETZE-CONRAT 1920

Erika Tietze-Conrat, *Erasmus von Rotterdam im Bilde (Kunst in Holland, 8)*, Wien o. J. (1920)

TRACHSLER 1981

Beat Trachsler, *Basler Putten und Engel, gezeichnet, gemischt und gemalt von bekannter und unbekannter Künstlerhand*, Basel 1981

TREU 1959

Erwin Treu, *Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam*, Basel 1959

ÜBERWASSER 1953

Walter Überwasser, *Hans Holbein d.J., Die Darmstädter Madonna*; in: *Alte Meister. Eine Sammlung von Reproduktionen alter Meisterwerke*, Basel/Zürich o. J. [1953]

ÜBERWASSER 1957

Walter Überwasser, *Der Universitätsaltar von Hans Holbein d.J.*; in: *Kunstwerke aus dem Besitz der Albert-Ludwig-Universität Freiburg im Breisgau, 1457–1957*, Berlin 1957, S. 53–60

ÜBERWASSER 1958

Walter Überwasser, *Holbeins »Christus in der Grabnische«*; in: *Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack, Konstanz/Freiburg 1958*, S. 125–130 (= ZAK 18 [1958], S. 187f)

ÜBERWASSER 1960

Walter Überwasser, *Holbein. Gemälde und Zeichnungen von Ambrosius Holbein und Hans Holbein d.J.*, Basel o. J. [1960]

V. 1871

V., *Noch einmal der Holbeinzwist. 2. Ein Wort über den Urheber der Dresdener Madonna*; in: *Im Neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst* 1, Nr. 2 (1871), S. 540–543

VAN DER BOOM 1948

A. van der Boom, *Hans Holbein de Jonge. The servant-painter of the king*, Naarden 1948

VAN MANDER 1617

Het Schilder Boeck waerin voor eerst de Leerlustige Jeught den gront der Edele Vrye Schilderkonst in verscheyden deelen wort voor gedragen. Daer na in drije deelen t'Leven der vermaerde Doorluchtighe Schilders des Ouden en de Nieuwen Tydts. Eyndlyck d'uytlegginghe op den Metamorphoseon Pub Ovidy Nasonis. Met d'uytbeeldinge der Figueren, Alles dienstich ende nut den Schilders, Constbemers en de Dichters, en alle andere Staten van menschen, Amsterdam 1618, darin: Carel van Mander, *Het Leven Der Ovde Antycke Doorluchtighe Schilders, Soo wel Egyptenaren / Grieckenals Romeynen / uyt verscheyden Schryvers by een gebracht / en in Druck uytgegeven / tot dienst / nut / en vermaeck der Schilders / en alle Constbemers. Mitsgaders daer aen volgende het Leven der moderne doorluchtighe Italiaensche: Als oock de vermaerde Nederlandtsche ende Hooghduytsche Schilders*, Amsterdam 1617

VAN THIENEN 1936

Fr. van Thienen, *Portretten van Erasmus*; in: *De Gids* 100, Nr. 3 (1936), S. 65–74

VERTUE/WALPOLE 1762

George Vertue, *Horace Walpole, Anecdotes of painting in England; with some account of the principal artists; and incidental notes on other arts; collected by the late Mr. George Vertue; and now digested and published from his original MSS. By Mr. Horace Walpole*, Bd. 1, Strawberry-Hill 1762

VERTUE/WALPOLE 1786

George Vertue, *Horace Walpole, Anecdotes of painting in England; With some account of the principal artists; And incidental notes on other arts; Collected by the late Mr. George Vertue; And now digested and published from his original MSS. By Mr. Horace Walpole*, Bd. 1, London 1786

VIGNAU-WILBERG 1973

Peter Vignau-Wilberg, *Museum der Stadt Solothurn. Gemälde und Skulpturen (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, 2)*, Solothurn 1973

VISCHER 1838

Peter Vischer, *Noch einige Gedanken über Hans Holbein und Hans Lützelburger in ihrem Verhältnisse zur Formschneidekunst*; in: *Kunstblatt* (1838), S. 197–199, 202–207, 209f, 214–216

VÖGELIN 1879

Salomon Vögelin, *Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins des Jüngeren*; in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 2 (1879), S. 312–338

VÖGELIN 1880

Salomon Vögelin, *Hans Holbeins Madonna von Solothurn*; in: *Neue Zürcher Zeitung, Feuilleton*, Nr. 73, 13. März 1880; Nr. 75, 15. März 1880; Nr. 76, 16. März 1880; Nr. 77, 17. März 1880

VOGELSANG 1985

Ulrike Vogelsang, *Gemälderestaurierung im 19. Jahrhundert am Beispiel Andreas Eigner*, Inaugural-Dissertation, Universität Köln 1985, Stuttgart 1985

VOLL 1913

Karl Voll, *Holbeins Madonna von Solothurn*; in: *ders., Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen*, Bd. 1: *Altniederländische und altdeutsche Meister*, München 1913, S. 177–183

VON BORRIES 1988

Johann Eckart von Borries, *Rezension von John Rowlands, The paintings of Hans Holbein the Younger*, Oxford 1985; in: *Kunstchronik* 41 (1988), S. 125–131

VON BORRIES 1989a

Johann Eckart von Borries, *Rezension von AK Hans Holbein d.J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*, Katalog von Christian Müller, Basel, Kunstmuseum, 1988, und *AK Hans Holbein. Zeichnungen vom Hofe Heinrichs VIII. 50 Zeichnungen aus der Sammlung I. M. Queen Elizabeth II.*, Windsor Castle, Katalog von Jane Roberts, Hamburg, Kunsthalle, Basel, Kunstmuseum, 1988; in: *Kunstchronik* 42 (1989), S. 290–292

VON BORRIES 1989b

Johann Eckart von Borries, *Zu den Anfängen des Karlsruher Kupferstichkabinetts im 17. Jahrhundert*; in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 26 (1989), S. 93–109

VON BORRIES 1997

Johann Eckart von Borries, *Rezension von Christian Müller, Die Zeichnungen von Hans Holbein d.J. und Ambrosius Holbein*, Basel 1996, und *ders., Hans Holbein d.J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, Basel 1997; in: *Journal für Kunstgeschichte* 1 (1997), S. 171–177

VON BORRIES 1998

Johann Eckart von Borries, *Rezension von Stephanie Buck, Holbein am Hofe Heinrichs VIII.*, Berlin 1997; in: *Journal für Kunstgeschichte* 2 (1998), S. 174–181

VON BORRIES 1999

Johann Eckart von Borries, *Rezension von Oskar Bätschmann, Pascal Griener, Hans Holbein*, Köln 1997; in: *Journal für Kunstgeschichte* 2 (1999), S. 152–165

VON DER OSTEN 1973

Gert von der Osten, *Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit*, Köln 1973

VON DER OSTEN 1983

Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983

VON DER OSTEN/VEY 1969

Gert von der Osten, *Horst Vey, Painting and sculpture in Germany and the Netherlands 1500–1600*, Harmondsworth 1969

VON EINEM 1954/56

Herbert von Einem, *Holbeins Familienbild in Basel*; in: *Öffentliche Kunstsammlung. Jahresberichte 1954/56*, S. 107–120

VON EINEM 1960

Herbert von Einem, *Holbeins »Christus im Grabe«*; in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, 1960, Nr. 4, S. 401–419 (unverändert wiederabgedruckt in: *Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresbericht 1961*, S. 51–68)

VON LORCK 1940

Carl von Lorck, *Hans Holbein der Jüngere. Sechzig Bilder*, Königsberg 1940

- VON LÜTZOW 1871a  
[Carl von Lützw] Holbeins Madonna in Darmstadt und Dresden, Leipzig 1871
- VON LÜTZOW 1871b  
Carl von Lützw, Ergebnisse der Dresdener Holbein-Ausstellung; in: Zeitschrift für bildende Kunst 6 (1871), S. 349–355
- VON LÜTZOW 1872  
Carl von Lützw, Nachlese von der Holbein-Ausstellung; in: Zeitschrift für bildende Kunst 7 (1872), S. 55–64
- VON LÜTZOW 1888  
Carl von Lützw, Holbein's Madonna des Bürgermeisters Meyer (Nach einem am 3. November 1887 im Wissenschaftlichen Club zu Wien gehaltenen Vortrage); in: Separatbeilage zur »Chronik für vervielfältigende Kunst« 1 (1888), S. I–VIII
- VON MACKOWITZ 1960  
Heinz von Mackowitz, Der Maler Hans von Schwaz (Schlern-Schriften, 193), Innsbruck 1960
- VON MECHEL 1780/84  
Chrétien de Mechel, Œuvre de Jean Holbein ou Recueil de gravures d'après les plus beaux ouvrages de ce fameux peintre. Seconde partie. La Passion de Notre Seigneur d'après des dessins à l'encre de la Chine d'un format un peu plus grand que les gravures, dont les originaux se voient à la Bibliothèque publique à Basle, Basel 1780/84
- VON MECHEL 1780/90  
Chrétien de Mechel, Œuvre de Jean Holbein ou Recueil de gravures d'après ses plus beaux ouvrages de ce fameux peintre. Quatrième partie. Portraits d'après des peintures à l'huile, dont la majeure partie sont conservés à la Bibliothèque publique à Basle, Basel 1780/90
- VON RUMOHR 1836  
Carl Friedrich von Rumohr, Hans Holbein der jüngere, in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen, Leipzig 1836
- VON RUMOHR 1837  
Carl Friedrich von Rumohr, Zur Geschichte und Theorie der Formschnidekunst, Leipzig 1837
- VON SANDRART 1675  
Joachim von Sandrart, L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Kuenste..., Nürnberg/Frankfurt 1675
- VON SANDRART 1679  
Joachim von Sandrart, Der Teutschen Academie Zweyter und letzter Haupt-Theil / Von Der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste..., Frankfurt a. M. 1679
- VON ZAHN 1865  
Albert von Zahn, Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna; in: Archiv für die zeichnenden Künste 11 (1865), S. 42–56
- VON ZAHN 1873  
Albert von Zahn, Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden; in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 5 (1873), S. 147–170, 193–220, 268
- WAAGEN 1837/39  
Gustav Friedrich Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, 3 Bde., Berlin 1837–39
- WAAGEN 1845  
Gustav Friedrich Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Zweiter Theil: Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsaß und der Rheinpfalz, Leipzig 1845
- WAAGEN 1857  
Gustav Friedrich Waagen, Galleries and Cabinets of Art in Great Britain: Being an account of more than forty collections of paintings, drawings, sculptures, Mss. &c. &c. visited in 1854 and 1856, and now for the first time described. Forming a supplemental volume to the Treasures of Art in Great Britain, Three Volumes, London 1857
- WAAGEN 1858  
Gustav Friedrich Waagen, Einige Bemerkungen über die neue Aufstellung, Beleuchtung und Catalogisirung der Königlichen Gemädegallerie zu Dresden, Berlin 1858
- WAAGEN 1862  
Gustav Friedrich Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Erste Abtheilung (Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1), Stuttgart 1862
- WACKERNAGEL 1896  
Rudolf Wackernagel, Der Stifter der Solothurner Madonna Hans Holbeins; in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F., 11 (1896), S. 442–455
- WACKERNAGEL 1912/13  
Martin Wackernagel, Hans Holbeins Madonnendarstellungen; in: Hochland 10, Nr. 8 (1912–13), S. 216–224
- WACKERNAGEL 1907/1954  
Rudolf Wackernagel, Geschichte der Stadt Basel, 4 Bde., Basel 1907–54
- WAETZOLDT 1908  
Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908
- WAETZOLDT 1938  
Wilhelm Waetzoldt, Hans Holbein der Jüngere. Werk und Welt, Berlin 1938
- WAETZOLDT 1958  
Wilhelm Waetzoldt, Hans Holbein der Jüngere (Die Blauen Bücher), Königstein im Taunus 1958
- WALDMANN 1965  
Emil Waldmann, Hans Holbein, Bilder des Todes (Insel-Bücherei, 221), Frankfurt a. M. 1965
- WALPOLE/WORNUM 1888  
Horace Walpole, Anecdotes of painting in England; with some account of the principal artists. With additions by the Rev. James Dallaway, and Vertue's catalogue of engravers who have been born or have resided in England. A new edition, revised, with additional notes, by Ralph N. Wornum, 3 Bde., London 1888
- WANDEL 1995  
Lee Palmer Wandel, Voracious idols and violent hands. Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg, and Basel, Cambridge 1995
- C.-P. WARNCKE 1998  
Carsten-Peter Warncke, Stil und Form – Holbein und das Medium Druckgraphik; in: ZAK 55 (1998), S. 293–304
- WEIJTENS 1971  
E. H. C. Weijtens, De Arundel-Collectie. Commencement de la fin Amersfoort 1655, Utrecht 1971
- WESSELY 1877  
J. E. Wessely, Hans Holbein; in: Robert Dohme (Hg.), Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 1, Leipzig 1877, Nr. 12–14, S. 47–80
- WILSON 1996  
Derek Wilson, Hans Holbein. Portrait of an unknown man, London 1996
- WIND 1968  
Edgar Wind, Pagan mysteries in the Renaissance, London 1968
- WINNER 2001  
Matthias Winner, Holbein's Portrait of Erasmus with a Renaissance Pilaster; in: Mark Roskill, John Oliver Hand (Hg.), Hans Holbein: Paintings, prints, and reception (Studies in the History of Art, 60), New Haven/London 2001, S. 155–173
- WOLFFHARDT 1954  
Elisabeth Wolffhardt, Beiträge zur Pflanzensymbolik; in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8 (1954), S. 177–196
- WOLFSON 1992  
Michael Wolfson, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Landesgalerie. Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Kritischer Katalog mit Abbildungen
- aller Werke, Hannover 1992
- WOLTMANN 1865  
Alfred Woltmann, Hans Holbein der Jüngere, Berlin o. J. [1865]
- WOLTMANN 1865a  
Alfred Woltmann, Holbein's Madonna und ihre neuen Deutungen; in: Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst in Wien 4, Nr. 26 (Juli 1865), S. 201–204, 294f
- WOLTMANN 1866  
Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit. Erster Theil, Leipzig 1866
- WOLTMANN 1866a  
Alfred Woltmann, Holbein at the National Portrait Exhibition; in: Fortnightly Review 6 (1866), S. 151–169
- WOLTMANN 1868  
Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit. Zweiter Theil [darin: Verzeichniß der Werke von Hans Holbein dem Aelteren, Sigmund Holbein, Ambrosius Holbein, Bruno Holbein (?) und Hans Holbein dem Jüngeren], Leipzig 1868
- WOLTMANN 1871  
Alfred Woltmann, Die Augsburgers Inschrift und die Jugendwerke Hans Holbein's. Eine Entgegnung; in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 4 (1871), S. 75–92
- WOLTMANN 1874  
Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit. Erster Band. Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen. Zweite umgearbeitete Auflage, Leipzig 1874
- WOLTMANN 1876  
Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit. Zweiter Band. Excuse, Beilagen, Verzeichnisse der Werke von Hans Holbein d. Ä., Ambrosius Holbein, Hans Holbein d. J. Zweite umgearbeitete Auflage, Leipzig 1876
- WOLTMANN/WOERMANN 1882  
Alfred Woltmann, Karl Woermann, Geschichte der Malerei, Bd. 2: Die Malerei der Renaissance, Leipzig 1882
- WORNUM 1867  
Ralph Nicholson Wornum, Some account of the life and works of Hans Holbein, painter, of Augsburg, London 1867
- WORNUM 1871  
Ralph Nicholson Wornum, Hans Holbein and the Meier Madonna, London 1871
- WÜTHRICH 1956  
Lukas Heinrich Wüthrich, Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1737–1817) (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 63), Basel/Stuttgart 1956
- WÜTHRICH 1959  
Lukas Heinrich Wüthrich, Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel. Vollständiges Verzeichnis der von ihm geschaffenen und verlegten graphischen Arbeiten (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 75), Basel/Stuttgart 1959
- WÜTHRICH 1966  
Lucas Wüthrich, Der »Holbeintisch«. Ein signiertes Werk von Hans Herbst; in: Neue Zürcher Zeitung, Literatur und Kunst, Nr. 3196 (84), 24. Juli 1966, Blatt 4
- WÜTHRICH 1967  
Lucas Heinrich Wüthrich, The Holbein table. A signed work by Hans Herbst in Zürich; in: Connoisseur 164, Nr. 662 (1967), S. 235–238
- WÜTHRICH 1969  
Lucas WÜTHRICH, Art. »Herbst(er), Hans«; in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 8, Berlin 1969, S. 590f
- WÜTHRICH 1969/72  
Lucas Wüthrich, Hans Herbst, ein Basler Maler der Frührenaissance; in: Actes du XXIIe congrès international d'histoire de l'art, Budapest 1969. Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art, Bd. 2, Budapest 1972, S. 771–778
- WÜTHRICH 1975  
Lucas Wüthrich, Zwei Arbeiten von Hans Holbein d. J. für die Basler Safranunft; in: ZAK 32 (1975), S. 232–234

WÜTHRICH 1978  
Lucas Wüthrich, Quellen zur Biographie des Malers Hans Herbst (1470–1552); in: ZAK 35 (1978), S. 170–189

WÜTHRICH 1978a  
Lucas Wüthrich, Ein Altar des ehemaligen Klosters Sankt Maria Magdalena in Basel. Interpretation des Arbeitsvertrags von 1518 und Rekonstruktionsversuch; in: ZAK 35 (1978), S. 108–119

WÜTHRICH 1986  
Lucas Wüthrich, Rezension von John Rowlands, Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition, Oxford 1985; in: ZAK 43 (1986), S. 337f

WÜTHRICH 1990  
Lucas Wüthrich, Der sogenannte »Holbein-Tisch«. Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515. Ein frühes Geschenk an die Burger-Bibliothek Zürich, 1633. Vom »Niemand«, vom bestohlenen Krämer und von den Lustbarkeiten des Lebens (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 57), Zürich 1990

WÜTHRICH 1996  
Lucas Wüthrich, Art. »Herbst (Herbster), Hans«; in: DicArt 14, S. 437f

YBL 1947  
Ervin Ybl, Die Darmstädter Madonna; in: Sonntagsblatt der Basler Nachrichten, 41, Nr. 39, 28. September 1947, S. 153f

ZANDER-SEIDEL 2004  
Jutta Zander-Seidel, Des Bürgermeisters neue Kleider; in: AK Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel 2004, S. 55–61

ZEISE 1976  
Harry Zeise, Hans Holbein d.J. (Epochen. Künstler. Meisterwerke. Monografien zur Kunstgeschichte), Herrsching o. J. [1976]

ZERNER 1996  
Henri Zerner, L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme, Paris 1996

ZETTER-COLLIN 1902  
Franz Anton Zetter-Collin, Die Zetter'sche Madonna von Solothurn von Hans Holbein dem Jüngern vom Jahre 1522. Ihre Geschichte, aus Originalquellen ergänzt und zusammengestellt; in: Festschrift des Kunst-Vereins der Stadt Solothurn für seine Freunde und Mitglieder anlässlich der Eröffnung des Museums Mai 1902, Solothurn 1902, S. 101–130

ZIERMANN 2001  
Horst Ziermann, Matthias Grünewald, München u. a. O. 2001

ZIJLMA 1988a  
Robert Zijlma, Ambrosius Holbein to Hans Holbein the Younger (=Tilmann Falk [Hg.], Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700, Bd. 14), Roosendaal 1988

ZIJLMA 1988b  
Robert Zijlma, Hans Holbein the Younger (=Tilmann Falk [Hg.], Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700, Bd. 14a), Roosendaal 1988

ZIJLMA 1988c  
Robert Zijlma, Hans Holbein the Younger (=Tilmann Falk [Hg.], Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700, Bd. 14b), Roosendaal 1988

ZOEGE VON MANTEUFFEL 1920  
K. Zoega von Manteuffel, Hans Holbein. Der Maler, München 1920

ZUCKER 1980  
Mark Zucker (Hg.), The illustrated Bartsch, 25. Formerly volume 13, 2: Early Italian Masters, New York 1980

ZUCKER 1984  
Mark Zucker (Hg.), The illustrated Bartsch 25 [Commentary]. Formerly volume 13, 2: Early Italian Masters, New York 1984

ZUR HOLBEINFRAGE 1872  
Zur Holbeinfrage; in: Zeitschrift für bildende Kunst 7 (1872), S. 28

ZWINGENBERGER 1999  
Jeanette Zwingenberger, Holbein der Jüngere. Der Schatten des Todes, Bournemouth 1999

## Register

### Personen, Orte und Werke

Kursive Zahlen bezeichnen Textpassagen, in denen ein Einzelwerk ausführlich erörtert wird; hochgestellte Zahlen bezeichnen Anmerkungsnummern

- AELST, Anna van 446
- AGOSTINO VENEZIANO → Musi, Agostino
- AGRICOLA, Rudolf 342<sup>144</sup>
- ALBERGATI, Niccolò 176
- ALBERTI, Leon Battista 288
- ALBRECHT, Simon 22
- ALCIATI, Andrea 46<sup>101</sup>, 136, 177
- ALEXANDER 33<sup>123</sup>
- ALGAROTTI, Graf 272<sup>34</sup>
- ALTDORF, Kapuzinerkloster  
Kopie nach Hans Holbein d.J., Der tote Christus im Grabe 437
- ALTDORFER, Albrecht 211  
Sebastiansaltar, St. Florian bei Linz, Augustiner-Chorherrenstift 210f, 222<sup>126</sup>, Abb. 158–159
- ALTDORFER, Albrecht (Umkreis)  
Auferstehung Christi, Basel, Kunstmuseum 51, 55<sup>49</sup>
- AMBERGER, Christoph  
Flügelbilder des Hochaltars, Augsburg, Dom 78<sup>22</sup>
- AMBOISE, Charles d' 213, 214, 223<sup>159</sup>
- AMBOISE, Georges d' 213f, 216, 222<sup>142</sup>, 223<sup>146</sup>
- AMELIA VON KLEVE 26, 33<sup>124</sup>
- AMERBACH, Anna 142<sup>23</sup>
- AMERBACH, Basilius (Bruder des Bonifacius) 221<sup>112</sup>
- AMERBACH, Basilius (Sohn des Bonifacius) 9, 11, 15, 27, 32<sup>87</sup>, 33<sup>135</sup>, 36–47, 61<sup>1</sup>, 61<sup>2</sup>, 71, 73, 82, 83, 91, 96, 100, 101, 103, 104, 104<sup>41</sup>, 137, 138, 151, 183, 219<sup>32</sup>, 224, 229, 232, 236, 251, 257, 319, 327f, 338<sup>8</sup>, 342<sup>139</sup>, 342<sup>140</sup>, 352<sup>1</sup>, 422, 424, 425, 426, 428, 429, 432, 435, 437, 439, 441, 442f, 444, 445, 465
- AMERBACH, Bonifacius 9, 23, 26, 27, 32<sup>87</sup>, 36, 37–39, 44<sup>13</sup>, 44<sup>15</sup>, 44<sup>30</sup>, 44<sup>31</sup>, 44<sup>33</sup>, 45<sup>41</sup>, 45<sup>43</sup>, 45<sup>51</sup>, 82f, 119<sup>3</sup>, 119<sup>6</sup>, 123–127, 136f, 170, 181, 183, 188<sup>90</sup>, 189<sup>107</sup>, 208, 218<sup>37</sup>, 218<sup>51</sup>, 220<sup>79</sup>, 221<sup>112</sup>, 342<sup>139</sup>, 343, 439
- AMERBACH, Bruno 124, 136, 142<sup>23</sup>
- AMERBACH, Johannes 45<sup>51</sup>, 61<sup>2</sup>, 82f, 123, 208, 218<sup>51</sup>, 221<sup>112</sup>, 293, 295–297, 298
- AMSTERDAM 37, 44<sup>18</sup>, 257, 272<sup>32</sup>, 272<sup>34</sup>, 446, 447, 448, 456, 461, 464, 466
- AMSTERDAM, Auktion  
Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna« (7./8. 5. 1709) 448  
»Venus-Maler«, Bildnis einer Frau (13. 10. 1738) 446
- AMSTERDAM, Schoemaker u. a.  
Hans Holbein d.J., Bildnis der Anne Lovell, der Dame mit Star und Eichhörnchen (12. 5. 1734) 456
- AMSTERDAM, Zomer  
Hans Holbein d.J., Bildnis der Anne Lovell, der Dame mit Star und Eichhörnchen (6. 4. 1702) 298, 456
- ANDORFER, Jörg 142<sup>41</sup>
- ANDORFER, Sebastian 125f, 142<sup>41</sup>, 143<sup>45</sup>
- ANDREA DEL SARTO 58, 222<sup>130</sup>  
Toter Christus, von Engeln beklagt (verloren) 222<sup>130</sup>
- ANNA VON KLEVE 26, 33<sup>124</sup>, 343, Abb. 12
- ANNA VON UNGARN 142<sup>37</sup>
- ANNE VON LOTHRINGEN 25, 33<sup>124</sup>
- ANNONE, Anna d' 448
- ANTHONY, Mi. 27
- ANTOINETTE DE BOURBON, Herzogin von Guise 25
- ANTONELLO DA MESSINA 222<sup>142</sup>
- ANTWERPEN 19f, 23, 30<sup>16</sup>, 32<sup>93</sup>, 46<sup>105</sup>, 63<sup>48</sup>, 161, 168, 193, 275f, 294, 295, 302, 303, 305, 306<sup>19</sup>, 312<sup>203</sup>, 313, 343, 346
- ANTWERPEN, Kathedrale 303
- ANTWERPEN, Museum voor Schone Kunsten  
Quentin Massys, Triptychon mit der Beweinung Christi 303f
- Kopie nach Quentin Massys, Bildnis des Pieter Gillis 185<sup>13</sup>
- »ANTWERPENER MANIERISTEN« 219<sup>74</sup>  
Geburt Christi, Musterzeichnung, London, British Museum, Department of Prints and Drawings 219<sup>74</sup>
- APELLES 23, 24, 26, 32<sup>104</sup>, 32<sup>105</sup>, 33<sup>123</sup>, 33<sup>131</sup>, 46<sup>104</sup>, 119, 161f, 169, 185<sup>16</sup>, 215, 229, 297, 332
- APOLLODORUS 162, 176, 177, 186<sup>42</sup>
- APT D.Ä., Ulrich 65  
Anbetung der Könige, Paris, Louvre 199f, Abb. 143
- ARUNDEL, Countess of → Talbot, Aletheia
- ARUNDEL, Earl of → Howard, Thomas
- ARX, Constantin von 164<sup>43</sup>
- ARZT, Regina 30<sup>25</sup>, 68
- ASCHAFFENBURG, Stiftskirche  
Matthias Grünewald, Beweinung Christi 139, 147<sup>130</sup>
- ASCHAFFENBURG, von → Altdorfer, Albrecht
- ASCONA 63<sup>51</sup>, 270, 346
- ASCONA, Collegio Papio, Kirche  
Giovanni Antonio della Gaia, Polyptychon mit Schutzmantelmadonna 12, 63<sup>51</sup>, 269–270, 273<sup>49</sup>, 273<sup>55</sup>, 274<sup>91</sup>, 274<sup>93</sup>, 346, Abb. 208
- ASHBY 301
- ASHBY, Anne → Lovell, Anne
- ASHBY, George 299, 311<sup>178</sup>
- ASPER, Hans 27, 39, 46<sup>104</sup>, 328, 333, 444  
Bildnis der Regula Gwalter-Zwingli mit ihrer Tochter Anna, Zürich, Zentralbibliothek 328, 333, Abb. 261  
Bildnis der Cleophea Holzhab-Krieg mit Hund und Katze, Zürich, Kunsthaus 328, 333, 340<sup>95</sup>, Abb. 260
- ASTOR OF HEVER, Lord 308<sup>52</sup>
- AUGSBURG 9, 15, 16, 17, 30<sup>45</sup>, 38, 53, 56, 59, 61<sup>2</sup>, 62<sup>38</sup>, 63<sup>48</sup>, 64–66, 68, 69, 71, 76, 78<sup>9</sup>, 78<sup>13</sup>, 78<sup>16</sup>, 80<sup>37</sup>, 80<sup>76</sup>, 85, 100, 103, 105<sup>30</sup>, 105<sup>32</sup>, 116, 120<sup>22</sup>, 125, 126, 129, 141<sup>11</sup>, 142<sup>29</sup>, 143<sup>47</sup>, 146<sup>122</sup>, 151f, 163<sup>3</sup>, 165<sup>44</sup>, 165<sup>49</sup>, 199f, 201, 210, 236, 249, 255<sup>114</sup>, 346, 349f, 439, 443

- AUGSBURG, Dom 65, 78<sup>22</sup>  
 Christoph Amberger, Flügelbildes des Hochaltars 78<sup>22</sup>  
 Hans Holbein d. Ä., Flügelbilder eines Marienaltars  
 (»Weingartener Altar«) 65, 78<sup>10</sup>
- AUGSBURG, Dominikanerinnenkloster St. Katharinen 65,  
 79<sup>38</sup>
- AUGSBURG, Dompfarrkirche St. Johannes 164<sup>34</sup>
- AUGSBURG, Fugger-Kapelle an St. Anna 62<sup>38</sup>, 108, 143<sup>56</sup>,  
 201, 218<sup>34</sup>
- AUGSBURG, St. Anna 65
- AUGSBURG, St. Martin 66
- AUGSBURG, St. Moritz 65
- AUGSBURG, St. Ulrich und Afra 64f, 78<sup>25</sup>
- AUGSBURG, Staatsgalerie  
 Leonhard Beck, Wandepitaph für Martin Weiß  
 und Elisabeth Fackler 164<sup>34</sup>  
 Hans Holbein d. Ä., Basilika S. Maria Maggiore 78<sup>8</sup>  
 Hans Holbein d. Ä., Basilika S. Paolo fuori le mura 65,  
 Abb. 26  
 Hans Holbein d. Ä., Kaisheimer Kreuzaltar 78<sup>8</sup>  
 Hans Holbein d. Ä., Katharinenaltar 65, 103, 152, 165<sup>51</sup>,  
 Abb. 27  
 Hans Holbein d. Ä., Votivbild des Ulrich Schwarz 65,  
 303, 312<sup>201</sup>
- AUGSBURG, Städtische Kunstsammlungen  
 Hans Daucher, Madonna mit Kind und Heiligen vor  
 einem Triumphbogen 59, 62<sup>38</sup>, 79<sup>54</sup>, 129, Abb. 84
- AUGUST III., Kurfürst von Sachsen 272<sup>34</sup>
- AUGUSTUS 293
- AUTUN 63<sup>48</sup>
- AUTUN, Musée Rolin  
 Meister, französischer (?), von 1515, Abendmahl  
 241–246
- AVIGNON 124, 136f, 141<sup>18</sup>, 181, 189<sup>107</sup>
- AVOGARDO 272<sup>34</sup>
- BADEN-DURLACH, Markgrafen von 89, 248, 453, 454
- BADER, Phil. 52
- BAER 84
- BAER, Anna 264
- BAER, Anton 452
- BAER, Elisabeth 452
- BAER, Hans 15, 84, 86, 94<sup>19</sup>, 121<sup>38</sup>, 468
- BAER, Ludwig 452
- BAER, Magdalena 107, 108, 121<sup>38</sup>, 257, 259, 263, 264, 267,  
 269, 270, 272<sup>39</sup>, 273<sup>47</sup>, 273<sup>61</sup>, 273<sup>62</sup>, 274<sup>68</sup>, 274<sup>69</sup>, 274<sup>72</sup>,  
 272<sup>80</sup>
- BAER, Ursula 468
- BALDUFF, Johann 339<sup>17</sup>
- BALDUNG GRIEN, Hans 17, 30<sup>45</sup>, 101, 219<sup>52</sup>, 219<sup>62</sup>, 222<sup>126</sup>  
*Werke*  
 Anbetung der Könige, Flügelaltar aus der Stadtkirche in  
 Halle, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie 165<sup>75</sup>,  
 218<sup>51</sup>, 219<sup>62</sup>  
 Flügelbildes des Hochaltars, Freiburg i. Br., Münster 71,  
 219<sup>52</sup>  
 Geburt Christi, München, Alte Pinakothek 219<sup>52</sup>  
 Mutter Gottes mit dem Schmerzensmann, Freiburg i. Br.,  
 Augustinermuseum 71  
 »Wetterhexen«, Frankfurt a. M., Städelsches Kunst-  
 institut 320, Abb. 247  
 Sündenfall, Farbholzschnitt von 1511 104<sup>7</sup>  
 Sündenfall, Holzschnitt von 1519 104<sup>7</sup>
- Nur literarisch überlieferte Werke:  
 Bildnis des Georg Coler 141<sup>9</sup>  
 Bildnis des Philipp Voyt 141<sup>9</sup>
- BALTIMORE, Walters Art Gallery  
 Meister des »1520s Hours Workshop«, Stundenbuch, Ms.  
 449 193f, 217<sup>21</sup>, 217<sup>24</sup>, Abb. 135, 138
- BAMBERG 30<sup>35</sup>
- BAMBERG, Staatsbibliothek  
 Hans Holbein d. Ä., Bildniszeichnung des Anton  
 Fugger 143<sup>47</sup>
- BARING, Thomas 423
- BARING OF LEE, Lord of Northbrook, Thomas George  
 423
- BARKER 457
- BARTOLOMEO, Fra 58, 303, 312<sup>201</sup>  
 Altarbild mit Sacra Conversazione und Marienkrönung,  
 Besançon, Saint-Etienne 63<sup>51</sup>  
 »Noli me tangere«, Paris, Louvre 303, 312<sup>201</sup>, Abb. 234  
 Verkündigung mit Heiligen, Paris, Louvre 303
- BASAITI, Marco 146<sup>121</sup>  
 Der tote Christus, von Engeln betrauert, Venedig,  
 Gallerie dell'Accademia 137
- BASEL, Augustinerkirche 151, 221<sup>112</sup>, 313
- BASEL, Barfüßerkirche 313
- BASEL, Groß-Gundeldingen, Weiherschloßchen 107, 262,  
 270<sup>8</sup>, 273<sup>57</sup>
- BASEL, Haus »Zum Tanz« 170
- BASEL, Historisches Museum 62<sup>33</sup>  
 Antoni Glaser, Fragmente der Standesscheiben für die  
 hintere Ratsstube des Baseler Rathauses 87f, 102, Abb.  
 53–54  
 Antoni Glaser, Standesscheiben für den Großratssaal des  
 Baseler Rathauses, Basel, Historisches Museum 88  
 Meister, Baseler, von 1487, Diptychon des Hieronymus  
 Zscheckenbürlin mit Darstellung des Stifters als Kar-  
 täuser 82, 124, Abb. 76  
 Meister, Baseler, des frühen 16. Jahrhunderts, Predella  
 eines Altarbildes 93<sup>7</sup>  
 Meister, Baseler, des 16. Jahrhunderts, Schmerzensmann  
 und Schmerzensmutter, Fragmente des Wandbildes von  
 der Westfassade der Baseler Peterskirche 144<sup>68</sup>  
 Moderno, Plakette mit thronender Madonna zwischen  
 zwei stehenden Heiligen 62<sup>33</sup>, 219<sup>52</sup>  
 Fragmente des Gehäuses der Baseler Münsterorgel 321,  
 339<sup>47</sup>, 440, Abb. 248f
- BASEL, Kartause 45<sup>51</sup>, 69, 71, 124, 150, 164<sup>29</sup>, 196, 218<sup>37</sup>,  
 221<sup>112</sup>, 313, 452  
 Glasfenster aus dem ersten Fünftel des 16. Jahrhunderts  
 nach Entwürfen von Urs Graf 221<sup>100</sup>  
 Paramente (Amerbach-Stiftung) 45<sup>51</sup>
- BASEL, Kartause, Kleiner Kreuzgang 136f, 208  
 Amerbach-Epitaph 136f, 142<sup>23</sup>, 145<sup>99</sup>, 146<sup>115</sup>, 221<sup>113</sup>,  
 Abb. 91  
 Schnitzaltar an der Familiengrablege der Amerbach  
 45<sup>51</sup>, 208, 221<sup>113</sup>
- BASEL, Klarissenkloster 19, 31<sup>53</sup>, 33<sup>138</sup>
- BASEL, Kloster Klingental  
 Ausmalung des Kreuzgangs 81<sup>111</sup>, 339<sup>99</sup>
- BASEL, Kornmarktplatz 313
- BASEL, Kunstmuseum, Gemäldegalerie 263, 449  
 Albrecht Altdorfer (Umkreis), Auferstehung Christi 51,  
 55<sup>49</sup>  
 Nikolaus Bernoulli, Gefangennahme Christ (Kopie nach  
 der entsprechenden Darstellung auf den Passionsflügeln  
 von Hans Holbein d. J.) 48, 54<sup>10</sup>, 221<sup>117</sup>, 434  
 Nikolaus Bernoulli, Kreuzigung Christ (Teilkopie nach  
 der entsprechenden Darstellung auf den Passionsflügeln  
 von Hans Holbein d. J.) 48, 54<sup>10</sup>, 221<sup>117</sup>, 434  
 Herri met de Bles, Heilige Familie mit dem Johannes-  
 knaben 51, 55<sup>52</sup>  
 Hans Bock d. Ä., Bildnis des Basilius Amerbach 51,  
 55<sup>56</sup>, Abb. 13  
 Hans Bock d. Ä., Kopie des Christuskindes der »Solo-  
 thurner Madonna« 151, 164<sup>40</sup>, 465  
 Jacob Clauser, Bildnis des Bonifacius Amerbach 51,  
 55<sup>55</sup>, 119<sup>6</sup>  
 Jacob Clauser, Kreuzigung Christi (Kopie nach Hans  
 Holbein d. J.), Basel, Kunstmuseum 39, 45<sup>44</sup>, Abb. 19  
 Lucas Cranach d. Ä., Bildnis Martin Luthers »im Rund«  
 342<sup>150</sup>  
 Johann Nikolaus Groot, Selbstbildnis 54<sup>13</sup>  
 Matthias Grünewald, Kreuzigung Christi 143<sup>61</sup>
- Ambrosius Holbein, Bildnis des Hans Herbst 94<sup>14</sup>, 95<sup>70</sup>,  
 102, 422–424, Abb. 63  
 Ambrosius Holbein, Bildnis eines blonden Knaben 40,  
 51, 53, 71–73, 93, 95<sup>70</sup>, 95<sup>73</sup>, 102, 106, 144<sup>71</sup>, 327, 339<sup>67</sup>,  
 351, 422, 424f, Tafel 3  
 Ambrosius Holbein, Bildnis eines dunkelhaarigen Kna-  
 ben 40, 51, 53, 71–73, 91–93, 95<sup>70</sup>, 95<sup>73</sup>, 102, 106, 119<sup>4</sup>,  
 144<sup>71</sup>, 351, 422, 424f, Tafel 2  
 Ambrosius Holbein, Christus leistet Fürbitte bei Gott-  
 vater 40, 51, 53, 71, 422, Tafel 1  
 Ambrosius Holbein, Schulmeisterschild, Kinderschule  
 10, 36, 40, 41, 43, 46<sup>98</sup>, 48, 51, 53, 54<sup>27</sup>, 73, 81<sup>113</sup>, 100f,  
 429f, Tafel 16  
 Ambrosius Holbein (?), Bildnis des Jörg Schweiger (?)  
 51, 55<sup>59</sup>  
 Hans Holbein d. Ä., Bildnis einer 34jährigen Frau 95<sup>70</sup>  
 Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Mannes mit Pelzmütze  
 72, 93, 95<sup>70</sup>, 102, 120<sup>23</sup>, Abb. 40  
 Hans Holbein d. Ä., Flügelbilder des Afraaltars 64f, 78<sup>8</sup>  
 Hans Holbein d. Ä., Flügelbilder des Dominikaneraltars  
 65, 67, 78<sup>16</sup>, 79<sup>43</sup>  
 Hans Holbein d. J., Bildnis des Bonifacius Amerbach  
 10, 12, 29<sup>11</sup>, 36, 37f, 40, 51, 53, 97, 102, 103, 106, 119<sup>3</sup>,  
 123–127, 137, 143<sup>56</sup>, 170, 311<sup>153</sup>, 347<sup>18</sup>, 432f, Tafel 24  
 Hans Holbein d. J., Bildnis des Erasmus von Rotterdam  
 »im Rund« 13, 40, 45<sup>42</sup>, 45<sup>55</sup>, 172, 184, 187<sup>43</sup>, 187<sup>44</sup>,  
 334–337, 342<sup>136</sup>, 342<sup>137</sup>, 422, 442f, Tafel 78  
 Hans Holbein d. J., Bildnis des schreibenden Erasmus  
 von Rotterdam 10, 12, 26, 27, 30<sup>44</sup>, 31<sup>51</sup>, 36, 38, 40, 45<sup>36</sup>,  
 45<sup>42</sup>, 45<sup>43</sup>, 51, 53, 122<sup>56</sup>, 167f, 171, 172, 178–184, 187<sup>43</sup>,  
 187<sup>44</sup>, 217<sup>1</sup>, 253<sup>39</sup>, 294, 299, 306<sup>7</sup>, 335, 439,  
 Tafel 27  
 Hans Holbein d. J., Bildnis eines Mannes mit Hand-  
 schuhen und Brief in den Händen 14<sup>13</sup>  
 Hans Holbein d. J., Der Tote Christus im Grab 10, 12,  
 29<sup>12</sup>, 36, 39, 40, 42, 44<sup>19</sup>, 45<sup>51</sup>, 45<sup>68</sup>, 50, 53, 127, 132–141,  
 148, 149, 162, 170, 191, 204, 206, 220<sup>89</sup>, 220<sup>90</sup>, 422, 437f,  
 Abb. 94, Tafel 29–31  
 Hans Holbein d. J., Diptychon mit Christus im Elend  
 und Maria als schmerzreicher Mutter 12, 36, 40, 51,  
 53, 127–132, 143<sup>34</sup>, 195, 218<sup>44</sup>, 351, 436f, Tafel 25–26  
 Hans Holbein d. J., Doppelbildnis des Jacob Meyer zum  
 Hasen und der Dorothea Kannengießer 10, 12, 29<sup>12</sup>,  
 29<sup>16</sup>, 44<sup>24</sup>, 72, 93, 94<sup>14</sup>, 94<sup>34</sup>, 97, 103, 104, 105<sup>28</sup>, 106–116,  
 117, 119<sup>3</sup>, 125, 143<sup>47</sup>, 200f, 256, 272<sup>40</sup>, 287, 299, 430f,  
 Tafel 21–22  
 Hans Holbein d. J., Familienbildnis der Elsbeth Binzen-  
 stock mit Katharina und Philipp Holbein 10, 13, 19, 27,  
 39, 40, 51, 53, 122<sup>56</sup>, 158, 188<sup>101</sup>, 220<sup>79</sup>, 253<sup>38</sup>, 304,  
 323–334, 344, 346, 443f, Tafel 75–77  
 Hans Holbein d. J., Fragmente der Ausmalung des Rats-  
 saals → BASEL, Rathaus, Großratssaal, Ausmalung durch  
 Hans Holbein d. J.  
 Hans Holbein d. J., »Lais Corinthia« 10, 11, 12, 14<sup>2</sup>,  
 36, 40, 41–44, 51, 53, 56, 61<sup>12</sup>, 62<sup>25</sup>, 63<sup>47</sup>, 163, 165<sup>73</sup>, 166<sup>83</sup>,  
 191, 194, 198, 215f, 217<sup>11</sup>, 218<sup>25</sup>, 221<sup>98</sup>, 222<sup>125</sup>, 224–232,  
 235, 239, 240, 241, 254<sup>66</sup>, 256, 259, 262, 264, 270<sup>4</sup>, 273<sup>50</sup>,  
 277, 278–280, 284, 288, 297, 304, 305, 307<sup>20</sup>, 326, 340<sup>83</sup>,  
 346, 441f, Tafel 53  
 Hans Holbein d. J., Orgelflügel 10, 11, 12f, 36, 48, 144<sup>71</sup>,  
 220<sup>79</sup>, 270<sup>4</sup>, 314–323, 344, 346, 440f, Abb. 243–244,  
 Tafel 74  
 Hans Holbein d. J., »Passionsflügel« 10, 11, 12, 36, 37,  
 48f, 50, 52, 53, 54<sup>9</sup>, 54<sup>22</sup>, 54<sup>26</sup>, 56–58, 61<sup>15</sup>, 96, 136, 145<sup>105</sup>,  
 145<sup>106</sup>, 166<sup>83</sup>, 191, 194, 204–215, 216, 218<sup>26</sup>, 218<sup>47</sup>, 218<sup>50</sup>,  
 220<sup>79</sup>, 239f, 246f, 249, 251, 253<sup>50</sup>, 254<sup>64</sup>, 254<sup>71</sup>, 302, 304,  
 313, 346, 433–435, Abb. 152, Tafel 42–50  
 Hans Holbein d. J., Schulmeisterschild, Gesellenschule  
 10, 11, 36, 40, 41, 43, 46<sup>98</sup>, 48f, 51, 53, 54<sup>27</sup>, 73, 81<sup>113</sup>, 97,  
 100f, 102, 104, 429f, Tafel 17  
 Hans Holbein d. J. und »Venus-Maler«, Abendmahl 10,  
 12, 39, 40, 48, 49f, 53, 54<sup>29</sup>, 55<sup>72</sup>, 56, 58, 69, 145<sup>105</sup>, 156,  
 178, 206, 218<sup>25</sup>, 220<sup>88</sup>, 220<sup>89</sup>, 220<sup>90</sup>, 222<sup>125</sup>, 232, 235–246,

- 249, 251, 255<sup>101</sup>, 274<sup>94</sup>, 287, 302, 313, 422, 435f, Abb. 176, Tafel 57
- Hans Holbein d.J. (?), Devise des Baseler Buchdruckers Johann Froben 36, 351f, 445, Abb. 282
- Hans Holbein d.J. (?), Fragmente von Altarflügeln: Kopf eines jugendlichen Heiligen, Kopf einer gekrönten Heiligen 11, 40, 51, 53, 93, 100, 101, 103, 104, 105<sup>32</sup>, 105<sup>40</sup>, 143<sup>52</sup>, 422, 428f, Tafel 19–20
- Hans Holbein d.J. (?), Sündenfall 11, 29<sup>12</sup>, 40, 51, 53, 97, 100f, 102, 104, 105<sup>32</sup>, 105<sup>40</sup>, 117, 431f, Tafel 18
- Hans Holbein d.J. (?), Totenschädel 51, 72, 144<sup>71</sup>, 218<sup>84</sup>, 351f, 425, Tafel 4
- Hans Holbein d.J. (?) und unbekannter Baseler Künstler, »Leinwand-Passion« 10, 11, 40, 41, 50, 53, 81<sup>98</sup>, 81<sup>113</sup>, 83f, 88f, 90, 93, 96, 97, 100, 101, 103f, 104, 105<sup>33</sup>, 105<sup>34</sup>, 105<sup>35</sup>, 105<sup>36</sup>, 143<sup>52</sup>, 189<sup>123</sup>, 253<sup>50</sup>, 426–428, Tafel 7–11
- Kopie nach Hans Holbein d.J., Der Tote Christus im Grabe (Inv. Nr. 737) 437
- Kopie nach Hans Holbein d.J., Doppelbildnis des Jacob Meyer zum Hasen und der Dorothea Kannengießer 430
- Kopie nach dem »Venus-Maler« (?), Die Heilige Ursula 454
- Johannes Ludi, Kopf der Anna Meyer, Teilkopie nach der »Dresdener Madonna« 271<sup>17</sup>, 272<sup>32</sup>, 449
- Johannes Ludi, Kopf des älteren Knaben, Teilkopie nach der »Dresdener Madonna« 271<sup>17</sup>, 272<sup>32</sup>, 449
- Niklaus Manuel, gen. Deutsch, Bathseba im Bade/Tod und das Mädchen 51, 55<sup>50</sup>, 144<sup>79</sup>
- Niklaus Manuel, gen. Deutsch, Enthauptung Johannes d.T. 51, 55<sup>48</sup>
- Niklaus Manuel, gen. Deutsch, Selbstmord der Lukrezia 51, 55<sup>50</sup>, 144<sup>79</sup>
- Meister, Baseler, von 1487, Diptychon des Hieronymus Zscheckenbürlin mit Darstellung des Stifters als junger Mann 82, 124, Abb. 75
- Meister, Baseler, von 1511, Bildnis eines 20jährigen Mannes (Jacob Meyer zum Pfeil?) 82, 93<sup>4</sup>, 93<sup>5</sup>, Abb. 47
- Meister, Baseler, von 1513, Bildnis des Bernhard Meyer zum Pfeil 82f, 93<sup>4</sup>, 93<sup>5</sup>, 93<sup>8</sup>, Abb. 48
- Meister, Baseler, von 1520, Wappen des Jacob Meyer zum Hasen 109, 121<sup>36</sup>, Abb. 70
- Meister, Baseler, von 1557, Kapselbildnis des Hieronymus Froben 342<sup>137</sup>
- Meister, Konstanzer (?), im Umkreis des Matthäus Gutrecht d.J., Madonna mit Kind 73–76, 81<sup>113</sup>, 104<sup>2</sup>, 348–350, 425f, Abb. 279
- »Meister der Lautenbacher Hochaltarflügel«, Bildnis eines 72jährigen Mannes (Johannes Amerbach?) 82f, Abb. 49
- »Meister der Lautenbacher Hochaltarflügel, Madonna mit Kind 51, 55<sup>57</sup>
- »Monogrammist CS«, Urteil Salomos 122<sup>68</sup>
- Christoph Roman, Bildnis des Bonifacius Amerbach 44<sup>28</sup>, 51, 55<sup>55</sup>, 119<sup>6</sup>
- Bartholomäus Sarburgh, Bildnis des Agrippa d'Aubigné 51, 55<sup>58</sup>
- Bartholomäus Sarburgh, Bildnis des Lienhard Lützelmann und der Margreth Wohnlich 51, 55<sup>58</sup>
- »Venus-Maler«, Venus und Amor 10, 11, 12, 14<sup>2</sup>, 36, 39, 40, 41–44, 45<sup>59</sup>, 51, 53, 56, 61<sup>12</sup>, 62<sup>25</sup>, 97, 216, 217<sup>11</sup>, 218<sup>25</sup>, 218<sup>44</sup>, 221<sup>98</sup>, 222<sup>125</sup>, 224–232, 234f, 236, 238f, 240, 249, 251, 253<sup>42</sup>, 273<sup>50</sup>, 274<sup>94</sup>, 346, 441f, Tafel 54
- BASEL, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett
- Jan de Bisschop, Zeichnungskopie der »Dresdner Madonna« 272<sup>32</sup>
- Emanuel Büchel, Kreuztragung, Zeichnung (nach einem heute verlorenen Wandbild in der Nikolauskapelle am Baseler Münsterkreuzgang) 221<sup>100</sup>
- Emanuel Büchel, Baseler Münsterorgel, Zeichnung 314f, 338<sup>21</sup>, 339<sup>49</sup>, Abb. 241
- Albrecht Dürer, Heilige Familie in der Halle 62<sup>38</sup>
- Ambrosius Holbein, Bildniszeichnung eines dunkelhaarigen Knaben 71, 81<sup>99</sup>, Abb. 38
- Ambrosius Holbein, Bildniszeichnung eines jungen Mannes 81<sup>111</sup>
- Ambrosius Holbein, Bildniszeichnung eines nach rechts gewandten jungen Mannes 95<sup>70</sup>
- Ambrosius Holbein, »Spaziergang« 81<sup>111</sup>
- Hans Holbein d.Ä., Anbetung der Könige 62<sup>43</sup>, 198–200, 218<sup>51</sup>, Abb. 140
- Hans Holbein d.Ä., Madonna mit Kind 350<sup>7</sup>
- Hans Holbein d.Ä., Die Vierzehnheiligen, Entwurfszeichnung für die Kapelle des Hertensteinhauses in Luzern (?) 16, 30<sup>20</sup>, 80<sup>37</sup>
- Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung der Dorothea Kannengießer für das Doppelbildnis 44<sup>24</sup>, 103, 112, 116, 119<sup>8</sup>, 121<sup>40</sup>, Abb. 72
- Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung der Dorothea Kannengießer für die »Darmstädter Madonna« 12, 259, 264–267, 274<sup>80</sup>, Abb. 196
- Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung der Anna Meyer zum Hasen für die »Darmstädter Madonna« 12, 259, 264–267, 274<sup>80</sup>, Abb. 197
- Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung der Mary Wotten, Lady Guildford 227, 288, 290f, 309<sup>87</sup>, 309<sup>103</sup>, Abb. 221
- Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Nicholas Carew 305, Abb. 239
- Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Jacob Meyer zum Hasen für das Doppelbildnis 44<sup>24</sup>, 103, 112f, 116, 119<sup>8</sup>, 121<sup>40</sup>, Abb. 71
- Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Jacob Meyer zum Hasen für die »Darmstädter Madonna« 12, 259, 264–267, 274<sup>80</sup>, Abb. 195
- Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung einer vornehmen Engländerin 312<sup>209</sup>
- Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung eines vornehmen Engländers 312<sup>209</sup>
- Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung eines jungen Mannes mit Schlapphut 38, Abb. 17
- Hans Holbein d.J., Ecce Homo (nach Lucas van Leyden) 350<sup>13</sup>
- Hans Holbein d.J., Entwurfszeichnung für das Aushängeschild eines Messerschmieds 144<sup>76</sup>
- Hans Holbein d.J., Entwurfszeichnungen für das Haus »Zum Tanz« 120<sup>29</sup>
- Hans Holbein d.J., Entwurfszeichnung für ein Glasgemälde mit dem Terminus für die Baseler Universität 190<sup>135</sup>
- Hans Holbein d.J., Erzengel Michael mit der Seelenswaage 249
- Hans Holbein d.J., Heilige Sippe, Helldunkelzeichnung 29<sup>11</sup>, 120<sup>29</sup>, 129–132, 351, Abb. 88
- Hans Holbein d.J., Kostümstudie einer nach links gewandten Baselerin 120<sup>10</sup>, 121<sup>44</sup>
- Hans Holbein d.J., Kreuztragung Christi, Helldunkelzeichnung 144<sup>76</sup>, 144<sup>78</sup>
- Hans Holbein d.J., Leina vor ihren Richtern, Entwurfszeichnung für die Fassadenmalereien des Hertensteinhauses in Luzern 16, 30<sup>18</sup>, Abb. 1
- Hans Holbein d.J., Maria mit Kind zwischen Säulen, Helldunkelzeichnung 120<sup>29</sup>, 144<sup>76</sup>
- Hans Holbein d.J., Passion Christi, Scheibenrißfolge 198, 222<sup>125</sup>, 241, Abb. 189–190
- Hans Holbein d.J., Zeichnung der Grabskulptur des Jean de France, Herzog von Berry 146<sup>122</sup>, 191, 192, Abb. 133
- Hans Holbein d.J., Zeichnung der Grabskulptur der Jeanne de Boulogne, Herzogin von Berry 146<sup>122</sup>, 191, 192, Abb. 132
- Hans Holbein d.J., Zeichnung für das Gruppenbildnis der Familie des Sir Thomas More 20, 276, 278, 306<sup>12</sup>, 331–333, 338<sup>1</sup>, Abb. 5
- Hans Holbein d.J., Zeichnungen für die Fassadenmalereien des Hertensteinhauses in Luzern 16, 30<sup>20</sup>
- Hans Holbein d.J., Zeichnungen für die Baseler Orgelflügel 319f, 338<sup>35</sup>, 338<sup>36</sup>, 339<sup>47</sup>, Abb. 245–246
- Hans Holbein d.J., Zeichnungen für die Ausmalung des Ratssaals im Baseler Rathaus 17, 141, 321, Abb. 4, 6, 96
- Hans Holbein d.J. (Werkstatt), Kostümstudie einer Baselerin mit Straußenfederbarett 120<sup>10</sup>
- Hans Holbein d.J. (Werkstatt), Scheibenriß mit Madonna und Kind unter einer Renaissanceportikus 29<sup>6</sup>
- Hans Holbein d.J. und weitere Künstler, »Lob der Torheit« mit Randzeichnungen 39, 41, 86, 87, 94<sup>24</sup>, 101, 104<sup>16</sup>, 116, 161, 170
- Kopie nach Hans Holbein d.J., Ausmalung des Baseler Großratssaals 17, Abb. 3
- Kopie nach Hans Holbein d.J., Lais Corinthiaca 61<sup>12</sup>
- Kopie nach Hans Holbein d.J., Madonna und Kind unter Renaissanceportikus 29<sup>6</sup>
- Kopie nach Hans Holbein d.J., Sertorius und das Beispiel von den Pferden 143<sup>59</sup>
- Kopie nach Hans Holbein d.J., Venus und Amor 441
- Meister aus dem Werkstatt-Umkreis Hans Holbeins d.Ä., Herkinbald tötet seinen Neffen 94<sup>46</sup>
- »Venus-Maler« (?), Bildniszeichnung einer jungen Frau mit Barett 232, 235, 239, 249, 251, Tafel 56
- BASEL, Kunstverein 151
- BASEL, Leonhardskirche 313
- BASEL, Markgräfler Hof 89
- BASEL, Haus »Zur großen Augenweise« am Rheinsprung 149f, 164<sup>26</sup>
- BASEL, Haus »Zum Kaiserstuhl« 36
- BASEL, Haus »Zum Tanz« 120<sup>29</sup>, 170
- BASEL, Haus »Zur großen Augenweise« am Rheinsprung 149f, 164<sup>26</sup>
- BASEL, Haus »Zur alten Treu« am Nadelberg 187<sup>61</sup>
- BASEL, Heiligkreuzvorstadt 21
- BASEL, Münster 48, 146<sup>107</sup>, 164<sup>33</sup>, 206, 220<sup>90</sup>, 254<sup>64</sup>, 273<sup>56</sup>, 313, 314–323, 440
- Erasmus-Grab 188<sup>98</sup>
- Gallus-Portal 318
- Orgel 314–323, 440f
- BASEL, Münsterkreuzgang 206f, 220<sup>88</sup>, 220<sup>97</sup>, 313, 318, 434
- Familiengrab der Zscheckenbürlin 10, 48, 206f, 313, 434
- BASEL, Münsterplatz 313
- BASEL, Museum Faesch 119<sup>8</sup>
- BASEL, Nikolauskapelle am Münsterkreuzgang 221<sup>100</sup>
- Meister, Baseler, um 1500, Kreuztragung (verloren) 221<sup>100</sup>
- BASEL, Öffentliche Bibliothek 48, 50, 51, 52, 53, 54<sup>30</sup>, 319, 434
- BASEL, Peterskirche 83, 104, 144<sup>68</sup>
- BASEL, Predigerkloster 25
- BASEL, Rathaus 10, 48, 52, 54<sup>6</sup>, 93<sup>7</sup>, 102, 145<sup>105</sup>, 206, 220<sup>90</sup>, 254<sup>64</sup>, 434
- BASEL, Rathaus, Großratssaal 27, 33<sup>138</sup>, 48
- Ausmalung des Ratssaals (bis auf wenige Fragmente verloren) 12, 13, 17, 22, 27, 69, 80<sup>62</sup>, 140f, 143<sup>59</sup>, 144<sup>63</sup>, 148, 149, 170, 196, 224, 256, 313, 321, 323, 338<sup>14</sup>, Abb. 2–4, 6–7, 96
- Schnitzaltar mit Passionsflügeln → BASEL, Kunstmuseum, Gemäldegalerie, Hans Holbein d.J., »Passionsflügel«
- BASEL, Rathaus, »Ratskapelle« (Hintere Kanzlei) 220<sup>90</sup>
- BASEL, Rathaus, Hintere Ratsstube 87f
- BASEL, Rathaus, Vordere Ratsstube 145<sup>105</sup>, 220<sup>90</sup>, 254<sup>64</sup>
- BASEL, Rheintor
- Hans Holbein d.J., Bemalung und Vergoldung beider Uhren (verloren) 23, 32<sup>83</sup>, 338<sup>16</sup>
- BASEL, Safranzunft, Zunfthaus
- Hans Holbein d.J., Bemalung der Windfahnen und Kranzkacheln des Ofens (verloren) 17



- BASEL, Spitalkirche 313  
 BASEL, St. Johannis-Vorstadt 21, 313, 338<sup>1</sup>, 338<sup>12</sup>  
 BASEL, St. Maria Magdalena 105<sup>22</sup>, 208  
 BASEL, St. Martin 149f, 151, 160, 163<sup>12</sup>, 163<sup>32</sup>, 163<sup>33</sup>,  
 221<sup>112</sup>, 271<sup>17</sup>, 313, 465  
 BASEL, Staatsarchiv Basel-Stadt 207  
 Emanuel Büchel, Zeichnung der Flügel der Münsterorgel  
 314f, 338<sup>21</sup>, 339<sup>49</sup>, Abb. 242  
 BASEL, Stipendienstiftung des Erasmus von Rotterdam  
 26f, 38, 181, 188<sup>90</sup>, 439  
 BASEL, Universität 190<sup>135</sup>, 218<sup>28</sup>  
 BASEL, Universitätsbibliothek  
 Rektoratsmatrikel 220<sup>79</sup>  
 BASEL, Vorstadtgesellschaft »Zur Mägd« 25, 33<sup>133</sup>  
 BAYNTUN, J. 423  
 BEATUS RHENANUS 17, 27, 30<sup>45</sup>, 46<sup>101</sup>, 136, 186<sup>33</sup>  
 BEAUHARNAIS, Josephine de 223<sup>159</sup>  
 BECK, Leonhard 65, 67  
 Wandepitaph für Martin Weiß und Elisabeth Fackler,  
 Augsburg, Staatsgalerie 164<sup>34</sup>  
 BEER, Jan de  
 Verkündigung, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza  
 341<sup>121</sup>  
 BEINWIL, Kloster 146<sup>107</sup>  
 BELLINI 125  
 BELLINI, Giovanni  
 Sacra Conversazione, Venedig, S. Zaccaria 163<sup>3</sup>  
 BENTINCK-THYSSEN 78<sup>8</sup>  
 BENTZ, Fred 142<sup>29</sup>, 253<sup>55</sup>, 299, 311<sup>165</sup>  
 BENZ, Fritz 440  
 BERLIN 121<sup>49</sup>, 257, 272<sup>33</sup>, 459  
 BERLIN, Lepke  
 Kopie nach Joos van Cleve, »Kleine Königsanbetung«  
 (11.11.1913) 219<sup>66</sup>  
 BERLIN, Staatliche Museen, Gemäldegalerie  
 Hans Baldung Grien, Flügelaltar mit der Anbetung der  
 Könige aus der Stadtkirche in Halle 165<sup>75</sup>, 218<sup>51</sup>, 219<sup>62</sup>  
 Vittore Carpaccio, Grabbereitung Christi 137, Abb. 92  
 Jan van Eyck, Madonna in der Kirche 161  
 Defendente Ferrari, Geburt Christi 219<sup>78</sup>  
 Hugo van der Goes, Monfortealtar 62<sup>43</sup>, 198–200, Abb.  
 141  
 Kopie nach Hugo van der Goes, Anbetung der Könige  
 vor dem Stall im Hügel 199, 202, 219<sup>61</sup>, Abb. 142  
 Hans Holbein d.Ä., »Madonna Böhler« 79<sup>37</sup>  
 Hans Holbein d.J., Bildnis des Georg Gisze 297, 305,  
 312<sup>212</sup>, 344f, Abb. 277  
 BERLIN, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett  
 Matthias Grünewald, Zeichnungsfolge weiblicher Heili-  
 ger 143<sup>62</sup>  
 Ambrosius Holbein, Bildnisstudie eines Jünglings mit  
 bebändigtem Barett 81<sup>111</sup>  
 Hans Holbein d.Ä., Bildniszeichnung des Jakob Fugger,  
 »des Reichen« 143<sup>47</sup>  
 Hans Holbein d.Ä., Bildniszeichnung des Raymund Fug-  
 ger 143<sup>47</sup>  
 Hans Holbein d.Ä., Bildniszeichnung des Ulrich Fugger  
 d.J. 143<sup>47</sup>  
 Hans Holbein d.Ä., Bildniszeichnung der Veronika Fug-  
 ger-Gassner 143<sup>47</sup>  
 Hans Holbein d.Ä., Bildniszeichnung von Hans und  
 Ambrosius Holbein 297, 67, 200, Abb. 30  
 Hans Holbein d.Ä., Bildniszeichnung der Anna Thurzo-  
 Fugger 143<sup>47</sup>  
 Hans Holbein d.Ä., Bildniszeichnung eines Mannes aus  
 der Augsburger Patrizierfamilie Haugg (?) 68, Abb. 32  
 Hans Holbein d.J., Christus »in der Rast« 129–132,  
 144<sup>76</sup>, Abb. 87  
 BERN 26, 27, 78<sup>13</sup>, 255<sup>114</sup>  
 BERN, Klipstein und Kornfeld  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Der tote Christus im  
 Grabe, Zeichnung (16.6.1960) 145<sup>96</sup>, Abb. 90  
 BERN, Stadtbibliothek  
 Meister, unbekannter, Der Tote Christus im Grabe  
 (Kopie nach Hans Holbein d.J.) 437  
 BERNOULLI, Nikolaus 48  
 Gefangennahme Christ (Kopie nach der entsprechenden  
 Darstellung auf den Passionsflügeln von Hans Holbein d.  
 J.), Basel, Kunstmuseum 48, 54<sup>10</sup>, 221<sup>117</sup>, 434  
 Kreuzigung Christ (Teilkopie nach der entsprechenden  
 Darstellung auf den Passionsflügeln von Hans Holbein d.  
 J.), Basel, Kunstmuseum 48, 54<sup>10</sup>, 221<sup>117</sup>, 434  
 BERRETTINI, Pietro, gen. Domenico da Cortona 222<sup>130</sup>  
 BERRY → Jean de France, Herzog von Berry  
 BESANCON 63<sup>51</sup>, 185<sup>10</sup>  
 BESANCON, Saint-Etienne  
 Fra Bartolommeo, Altarbild mit Sacra Conversazione  
 und Marienkrönung 63<sup>51</sup>  
 BETHLEHEM 218<sup>34</sup>  
 BICOCCA 117  
 BINZENSTOCK, Elsbeth 16, 21, 22, 25, 26, 27, 30<sup>34</sup>, 38, 66,  
 158, 165<sup>73</sup>, 181, 188<sup>90</sup>, 234, 253<sup>38</sup>, 255<sup>117</sup>, 313, 323–334,  
 338<sup>12</sup>, 439, 443f  
 BIRAGO, Giovan Pietro  
 Abendmahl (nach Leonardo da Vinci), Kupferstich  
 241, Abb. 191  
 Abendmahl, Miniatur im Sforza-Stundenbuch, London,  
 British Library 246, 254<sup>83</sup>  
 BIRGITTA VON SCHWEDEN 218<sup>31</sup>, 218<sup>32</sup>  
 BIRMAN, Peter 427  
 BISSCHOP, Jan de 272<sup>32</sup>  
 Zeichnungskopie der »Dresdner Madonna«, Basel,  
 Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 272<sup>32</sup>  
 Zeichnungskopie der »Dresdner Madonna«, London,  
 Courtauld Institute Galleries 272<sup>32</sup>  
 BLAISY, Heine. → Bles, Herri met de  
 BLANSINGEN, Baden, Kirche  
 Grablegung 146<sup>118</sup>  
 BLECH, zum 93<sup>7</sup>  
 BLES, Herri met de 51  
 Heilige Familie mit dem Johannesknaben, Basel, Kunst-  
 museum 51, 55<sup>52</sup>  
 BLOIS 191, 222<sup>130</sup>  
 BLOIS, Schloß 191, 217<sup>3</sup>  
 BOCK D.Ä., Hans 47<sup>122</sup>  
 Bildnis des Basilius Amerbach, Basel, Kunstmuseum  
 51, 55<sup>56</sup>, Abb. 13  
 Der Tote Christus im Grabe (Kopie nach Hans Holbein  
 d.J.), Solothurn, Kunstmuseum 146<sup>107</sup>, 437  
 Christuskind (Teilkopie nach der »Solothurner  
 Madonna« Hans Holbein d.J.), Basel, Kunstmuseum  
 151, 164<sup>40</sup>, 465  
 Maria mit dem Christuskind (Teilkopie nach der »Solo-  
 thurner Madonna« Hans Holbein d.J., ehemals St. Bla-  
 sien im Schwarzwald), Einsiedeln, Kloster 151, 465  
 Schmerzensmann und Schmerzensmutter (Kopien nach  
 Hans Holbein d.J.), Donaueschingen, Fürstenberg-  
 Sammlungen 144<sup>68</sup>  
 BODE, Wilhelm 271<sup>29</sup>, 272<sup>31</sup>  
 BOLEYN 309<sup>103</sup>, 309<sup>114</sup>  
 BOLEYN, Anne, Königin von England 32<sup>96</sup>, 306<sup>19</sup>  
 BOLOGNA 59, 62<sup>33</sup>, 62<sup>35</sup>  
 BOLOGNA, Forum der Händler 59  
 BOLOGNA, Pinacoteca Nazionale  
 Francesco del Cossa, »Pala dei Mercanti« 59, 62<sup>35</sup>, Abb.  
 24  
 BOLTRAFFIO, Giovanni Antonio 59, 125, 142<sup>31</sup>  
 »Madonna Casio«, Paris, Louvre 62<sup>33</sup>  
 BONE, Henry 306<sup>19</sup>  
 Bildnis des Thomas More (Kopie nach Hans Holbein d.  
 J.), Rom, English College 306<sup>19</sup>  
 BONELLI, Angelo 306<sup>19</sup>  
 BORGOGNONE 273<sup>49</sup>  
 BORN, Derich 141<sup>10</sup>, 294, 308<sup>76</sup>, 311<sup>180</sup>  
 BOSTON, Museum of Fine Arts  
 Rogier van der Weyden, Lukas zeichnet die Madonna  
 327, Abb. 257  
 BOTTEUS, Henricus → Bottis, Henri de  
 BOTTIS, Henri de 168, 169, 185<sup>14</sup>, 185<sup>15</sup>  
 BOTZHEIM, Johann von 76, 349f, 350<sup>8</sup>, 426  
 BOURBON, Nicolas 23f, 32<sup>101</sup>, 32<sup>102</sup>, 32<sup>103</sup>, 32<sup>105</sup>, Abb. 8  
 BOURDICHON, Jean  
 Allegorie des Reichtums (?), Paris, Ecole des Beaux-Arts,  
 Cabinet des Dessins 341<sup>117</sup>  
 BOURGES, Sainte-Chapelle 191, 217<sup>2</sup>  
 Grabskulpturen von Jean de Berry und Jeanne de Bou-  
 logne 146<sup>122</sup>, 191, 217<sup>2</sup>, 273<sup>49</sup>  
 BOUTS, Dieric  
 Sakramentsaltar, Löwen, St. Peter 246  
 BRACHERT, Thomas 152  
 BRAMANTE, Donato 143<sup>36</sup>, 186<sup>41</sup>, 187<sup>61</sup>, 219<sup>74</sup>  
 Heraklit und Demokrit, Mailand, Pinacoteca di Brera  
 120<sup>22</sup>  
 Chorgestaltung, S. Maria presso S. Satiro 120<sup>22</sup>  
 BRAMANTINO, Agostino di 125, 142<sup>31</sup>, 255<sup>101</sup>  
 Fresken, Mailand, Castello Sforzesco, »Sala del Tesoro«  
 273<sup>49</sup>  
 BRASSEUR 340<sup>90</sup>  
 BRAUNSCHWEIG, Herzog Anton Ulrich-Museum  
 Hans Holbein d.J., Bildnis des Cyriakus Cale 97, Abb.  
 60  
 BRAUNSCHWEIG, Herzog Anton Ulrich-Museum,  
 Kupferstichkabinett  
 Hans Holbein d.J., Scheibenriß mit dem Fleckenstein-  
 Wappen 166<sup>82</sup>  
 Trachtenbuch des Matthäus Schwarz 143<sup>47</sup>  
 BRIEFFER 33<sup>138</sup>  
 BROCKLEBANK, Ralph 430  
 BRÜGGE, Groeningemuseum  
 Jan van Eyck, Bildnis der Margarete van Eyck 121<sup>31</sup>  
 Jan van Eyck, Madonna des Kanonikus Georg van der  
 Paele 12, 59, 60, 62<sup>42</sup>, 63<sup>46</sup>, 148, 160f, Abb. 25  
 BRÜGGE, St. Donatian 59  
 BRÜSSEL 25, 33<sup>113</sup>, 169, 257, 259  
 BRÜSSEL, Musée d'Art et d'Histoire  
 Epitaph des Jean Fiévez aus Tournai, 1425 147<sup>132</sup>  
 BRÜSSEL, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique  
 Pieter Coecke van Aelst, Abendmahl 254<sup>81</sup>  
 Bernard van Orley, Bildnis des Georges de Zelle 295  
 Bernard van Orley, Bildnis eines Staatsministers 295,  
 Abb. 227  
 Bernard van Orley, Triptychon mit der Beweinung Chri-  
 sti und der Stifterfamilie Haneton 269  
 »Meister der Lucia-Legende«, »Virgo inter Virgines«  
 341<sup>119</sup>, Abb. 266  
 BRÜSSEL, Rathaus 87  
 BRUNN, Morand von 206, 221<sup>104</sup>, 434  
 BRUNNER (»Schaffner« in Zürich) 27, 33<sup>135</sup>, 328  
 BRUNNER, Barbara 84, 86, 468  
 BRUNNER, Ursula 468  
 BRUYN D.Ä., Barthel 302  
 BUCHSER, Frank 151, 164<sup>43</sup>, 165<sup>49</sup>, 465  
 BUDAPEST, Museum der Bildenden Künste  
 Hans Holbein d.Ä., Marientod 78<sup>8</sup>  
 BUDÉ, Guillaume 217<sup>24</sup>  
 BÜCHEL, Emanuel 81<sup>111</sup>, 87, 94<sup>40</sup>  
 Baseler Münsterorgel, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum,  
 Kupferstichkabinett 314f, 338<sup>21</sup>, 339<sup>49</sup>, Abb. 241  
 Flügel der Baseler Münsterorgel, Zeichnung, Basel,  
 Staatsarchiv Basel-Stadt 314f, 338<sup>21</sup>, 339<sup>49</sup>, Abb. 242  
 Kreuztragung, Zeichnung (nach einem heute verlorenen  
 Wandbild in der Nikolauskapelle am Baseler Münster-  
 kreuzgang), Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett  
 221<sup>100</sup>  
 BÜHLER, Christian 165<sup>63</sup>  
 BÜRREN, Martin 37

- BULLEN, Elizabeth 309<sup>103</sup>  
 BULLINGER, Heinrich 25, 347<sup>2</sup>  
 BURCKHARDT 48  
 BURCKHARDT, Anna Katharina 459  
 BURCKHARDT, Jacob 272<sup>30</sup>  
 BURCKHARDT-WERTHEMANN, Julie 459  
 BURCKHARDT-WERTHEMANN, Marie Charlotte 459  
 BURCKHARDT-WILDT, Daniel 459  
 BURGKMAIR D.Ä., Hans 61<sup>16</sup>, 65, 108, 120<sup>22</sup>  
 Bildnis des Johannes Paumgartner, Farbholzschnitt 108, 143<sup>47</sup>, Abb. 64  
 Doppelbildnis von Hans und Barbara Schellenberger, Köln, Wallraf-Richartz-Museum 120<sup>25</sup>  
 Johannesaltar aus der Dompfarrkirche St. Johannes in Augsburg, München, Alte Pinakothek 164<sup>24</sup>  
 Caritas, aus der Folge der Sieben Kardinaltugenden, Holzschnitt 340<sup>72</sup>  
 Christus am Kreuz, Holzschnitt 210, Abb. 156  
 BURRELL, William 464  
 BUTINONE, Bernardino 62<sup>33</sup>, 255<sup>101</sup>  
 Beweinung Christi, Mailand, Sammlung Crespi-Morbio 146<sup>121</sup>  
 Madonna mit Kind, Mailand, Pinacoteca di Brera 273<sup>49</sup>
- CADORIN, Paolo 55<sup>72</sup>, 254<sup>60</sup>, 426, 440  
 CÄSARIUS VON HEISTERBACH 94<sup>43</sup>  
 CAMARILLO, CA, Sammlung Estelle Doheny (ehemals) Meister des »1520s Hours Workshop«, »Doheny-Stundenbuch« (von Simon de Colines 1527 für Geofroy Tory gedruckt) 219<sup>74</sup>, Abb. 146–147  
 CAMBRIDGE, Mass., Fogg Art Museum, Graphische Sammlung  
 Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung eines jungen Ausätzigen 79<sup>41</sup>, 80<sup>77</sup>  
 CAMPEGGIO, Lorenzo Kardinal 186<sup>39</sup>  
 CAMPENSIS, Johannes 23  
 CANTERBURY 17, 170, 280, 281, 282, 307<sup>36</sup>, 457  
 CARANDOLET, Ferry de 63<sup>51</sup>, 185<sup>10</sup>  
 CAREW, Nicholas 305  
 CARPACCIO, Vittore 146<sup>121</sup>  
 Grabbereitung Christi, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie 137, Abb. 92  
 CASPAR (Goldschmidt in Luzern) 16  
 CAVAZZOLA  
 Bildnis eines Mannes, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie 308<sup>72</sup>  
 CESARE DA SESTO 46<sup>105</sup>, 46<sup>115</sup>, 61<sup>12</sup>  
 CHAERINTHUS 24, 32<sup>101</sup>  
 CHAMPMOL, Kartause 63<sup>48</sup>  
 CHANTILLY, Musée Condé  
 Jean Clouet, Bildniszeichnung des Kardinals Charles de Bourbon, Herzog von Vendôme (?) 217<sup>11</sup>  
 Jean Clouet, Bildniszeichnung des Kardinals Louis de Bourbon (?) 217<sup>11</sup>  
 Jean Clouet, Bildniszeichnung eines unbekanntes Mannes 217<sup>11</sup>  
 Hans Holbein d.Ä., Selbstbildnis (Silberstiftzeichnung) 79<sup>39</sup>
- CHICAGO, Sammlung McCormick  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis des Sir Henry Guildford 309<sup>99</sup>
- CHOLMONDELEY CASTLE, Malpas, Cheshire 456  
 CHOLMONDELEY, Marquess of 298, 456  
 CHRISTINA VON DÄNEMARK, Herzoginwitwe von Mailand 25, 33<sup>124</sup>  
 CHRISTINA, Königin von Schweden 37, 306<sup>19</sup>  
 CHRISTUS, Petrus 117  
 Der Heilige Eligius in seiner Werkstatt, New York, Metropolitan Museum of Art 310<sup>131</sup>  
 CLAUSER, Georg 27, 33<sup>135</sup>, 39, 328, 444  
 CLAUSER, Jacob 33<sup>135</sup>, 39, 45<sup>44</sup>, 342<sup>139</sup>  
 Bildnis des Bonifacius Amerbach, Basel, Kunstmuseum 51, 55<sup>55</sup>, 119<sup>6</sup>  
 Kreuzigung Christi (Kopie nach Hans Holbein d.J.), Basel, Kunstmuseum 39, 45<sup>44</sup>, Abb. 19  
 CLAUSSEN, Joh. → Clauser, Jacob  
 CLEVE, Joos van  
 »Kleine Königsanbetung«, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen 200, Abb. 145  
 Kopie der »Kleinen Königsanbetung«, Berlin, Lepke, 11.11.1913 219<sup>66</sup>
- CLEVELAND, Ohio, Cleveland Museum of Art  
 Hans Holbein d.J., Terminus 190<sup>135</sup>, 347<sup>17</sup>
- CLOUET, François 217<sup>11</sup>  
 Bildnis des Gaspard II. de Coligny, Saint Louis, Saint Louis Art Museum 217<sup>11</sup>
- CLOUET, Jean 192, 214, 217<sup>10</sup>, 217<sup>11</sup>, 223<sup>143</sup>, 223<sup>156</sup>, 308<sup>72</sup>, 343  
 Bildnis Franz I., Paris, Musée de Louvre 343  
 Bildnis eines Bankiers, Saint Louis, Saint Louis Art Museum 223<sup>156</sup>  
 Bildnis eines unbekanntes Mannes, Windsor Castle, Royal Collection 217<sup>11</sup>  
 Bildniszeichnung des Kardinals Charles de Bourbon, Herzog von Vendôme (?), Chantilly, Musée Condé 217<sup>11</sup>  
 Bildniszeichnung des Kardinals Louis de Bourbon (?), Chantilly, Musée Condé 217<sup>11</sup>  
 Bildniszeichnung eines unbekanntes Mannes, Chantilly, Musée Condé 217<sup>11</sup>
- COBURG, Kunstsammlungen der Veste Coburg  
 Matthias Grünewald, Doppelseitig bemalte Tafel mit dem Abendmahl und den Heiligen Agnes und Dorothea 143<sup>52</sup>  
 Hans Holbein d.Ä., Madonna mit Kind unter einem Renaissanceportikus 29<sup>41</sup>, 68, 79<sup>48</sup>, Abb. 33  
 Hans Maler, Bildnis der Maria von Kastilien 142<sup>37</sup>
- COCK, Jan de  
 Geburt Christi bei Nacht, Zagreb, Kroatische Akademie für Kunst und Wissenschaft, Strossmayer-Galerie Alte Meister 219<sup>74</sup>
- COEKE VAN AELST, Pieter  
 Abendmahl, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique 254<sup>81</sup>
- COLBERT, Jean-Baptiste 297, 461  
 COLER, Georg 141<sup>9</sup>  
 COLINES, Simon de 201, 202, 219<sup>75</sup>  
 COLMAR, Bibliothek 452  
 COLMAR, St. Martin  
 Martin Schongauer, Madonna im Rosenhag 274<sup>83</sup>
- COLMAR, Unterlindennmuseum  
 Matthias Grünewald, Isenheimer Altar 12, 104, 105<sup>30</sup>, 105<sup>37</sup>, 105<sup>40</sup>, 126f, 127f, 139, 143<sup>52</sup>, 143<sup>62</sup>, 219<sup>52</sup>, Abb. 79, 83, 95  
 COLNAGHI 309<sup>103</sup>, 459, 464  
 COLOMBE, Michel 273<sup>49</sup>, 312<sup>198</sup>  
 Grabmal, Nantes, Kathedrale 302  
 »Vierge d'Olivet«, Paris, Louvre 273<sup>49</sup>
- COLOMBES 311<sup>181</sup>, 455  
 COMO 186<sup>41</sup>  
 COMO, Dom 222<sup>131</sup>  
 »Ancona di Abbondio« 222<sup>131</sup>  
 Loggien der Ostpartie 254<sup>71</sup>  
 Nordportal 143<sup>56</sup>  
 »Pala Raimondi« 222<sup>131</sup>
- CONRAD, Nicolaus 150, 163<sup>5</sup>, 164<sup>22</sup>  
 COPE, Sir Walter 284, 310<sup>143</sup>, 463  
 CORK AND ORRERY, Earl of 122<sup>50</sup>, 459  
 CORNELIUS, Peter 165<sup>55</sup>  
 CORREGGIO 165<sup>55</sup>  
 CORSHAM, Corsham Court (ehemals)  
 Hans Holbein d.J. (Kopie), Bildnis der Alice Middleton, Lady More 306<sup>16</sup>
- CORTONA, Domenico da → Berrettini, Pietro  
 COSSA, Francesco del 59  
 »Pala dei Mercanti«, Bologna, Pinacoteca Nazionale 59, 62<sup>35</sup>, Abb. 24  
 CRANACH D.Ä., Lucas 17, 30<sup>45</sup>, 203, 219<sup>77</sup>, 334  
 Bildnis Martin Luthers »im Rund«, Basel, Kunstmuseum 342<sup>150</sup>  
 Heiliger Georg mit zwei Engeln, Holzschnitt 165<sup>75</sup>
- CRATANDER 15  
 CREMONA 272<sup>31</sup>  
 CREMONA, Museo Civico  
 Pseudo-Bramantino bzw. Pedro Fernández zugeschrieben, Christus in der Rast 143<sup>58</sup>  
 CRESCENZI, Kardinal 306<sup>19</sup>  
 CROESE 448  
 CROMHOUT, Jacob 270<sup>8</sup>, 448  
 CROMWELL, Oliver 282  
 CROMWELL, Thomas 24, 25, 282, 293, 343  
 CROZAT, L. F., Marquis du Châtel 306<sup>19</sup>, 447  
 CROZAT, Piette 447  
 CURIO 15
- DANTE ALIGHIERI 188<sup>94</sup>, 270<sup>3</sup>  
 DANTISCUS, Johannes, Bischof von Kulm 23, 32<sup>91</sup>  
 DARMSTADT 257  
 DARMSTADT, Hessisches Landesmuseum  
 Hans Herbst, Bildnis eines jungen Mannes 29<sup>12</sup>, 90–93, 101f, 103, 106, 143<sup>46</sup>, 422, 445f, Tafel 15  
 DARMSTADT, Schloßmuseum 256, 262, 270<sup>8</sup>, 272<sup>33</sup>, 448f  
 Hans Holbein d.J., »Darmstädter Madonna« (Leihgabe der Hessischen Hausstiftung) → FRANKFURT, Städtisches Kunstinstitut  
 DAUCHER, Adolf 65  
 DAUCHER, Hans 59, 62<sup>38</sup>, 79<sup>49</sup>, 108, 120<sup>18</sup>, 129, 144<sup>69</sup>, 163<sup>3</sup>  
 Madonna mit Kind und Heiligen vor einem Triumphbogen, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen 59, 62<sup>38</sup>, 79<sup>49</sup>, 129, Abb. 84  
 Madonna mit Kind und Heiligen vor einem Triumphbogen, Wien, Kunsthistorisches Museum 59, 62<sup>38</sup>, 79<sup>49</sup>, 129  
 DAVID, Gerard  
 Anbetung der Könige vor dem Stall im Hügel (nach Hugo van der Goes), München, Alte Pinakothek 219<sup>61</sup>  
 Verkündigung, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut 341<sup>122</sup>  
 Verkündigung, New York, Metropolitan Museum of Art 341<sup>121</sup>, Abb. 268  
 »Virgo inter Virgines«, Rouen, Musée des Beaux-Arts 341<sup>119</sup>
- DAVID, Hans Jakob 197  
 DAVID, Jacob (Goldschmied in Paris) 26  
 DAVID, Jakob († 1535 in Basel) 197  
 DAVID, Maria 197  
 DELACROIX, Eugène 145<sup>89</sup>  
 DELAHANTE, Alexis 272<sup>33</sup>, 448  
 DELFINO, Zuane 272<sup>34</sup>  
 DEN HAAG 259, 272<sup>32</sup>, 446, 456  
 DEN HAAG, Auktion  
 »Venus-Maler«, Bildnis einer Frau (12.4.1731) 446  
 DEN HAAG, Mauritshuis  
 »Venus-Maler«, Bildnis einer Frau 69, 218<sup>25</sup>, 232–235, 236, 239, 251, 422, 446f, Tafel 55  
 DENNY, Sir Anthony 310<sup>141</sup>  
 DESSAU, Anhaltische Gemäldegalerie, Graphische Sammlung  
 Ambrosius Holbein (zugeschrieben), Bildnisstudie eines Säuglings 81<sup>111</sup>
- DETROIT, Detroit Institute of Arts  
 Eyck-Werkstatt, Der Heilige Hieronymus in seinem Studierzimmer 176, Abb. 122  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis des Sir Henry Guildford 309<sup>97</sup>
- DEUTSCH, Hans Rudolf Manuel

- DEUTSCH, Niklaus Manuel → Manuel, gen. Deutsch, Niklaus
- DIANE DE POTTIERS 252<sup>22</sup>
- DIESBACH, Nikolaus von 163<sup>5</sup>
- DIJON 63<sup>48</sup>, 107
- DINTEVILLE, Jean de 9, 97, 295, 343, Abb. 276
- DIODORUS SICULUS 341<sup>115</sup>
- DOHENY, Estelle 201
- DONATELLO-UMKREIS 127  
Sitzender Schmerzensmann, Padua, Santo 143<sup>58</sup>
- DONAUESCHINGEN, Fürstlich Fürstenbergische Gemäldesammlung  
Hans Bock d. Ä., Flügelbilder mit Schmerzensmann und Schmerzensmutter (Kopie nach Hans Holbein d. J.) 144<sup>68</sup>  
Hans Holbein d. Ä., Geburt Christi 29<sup>11</sup>, 79<sup>41</sup>  
Hans Holbein d. Ä., »Graue Passion« 78<sup>8</sup>
- DOSTOJEWSKAJA, Anna Grigorjewna 147<sup>145</sup>
- DOSTOJEWSKI, Fjodor 147<sup>145</sup>
- DRESDEN 56, 61<sup>23</sup>, 249, 252<sup>29</sup>, 255<sup>92</sup>, 257, 259, 262, 271<sup>26</sup>, 272<sup>34</sup>
- DRESDEN, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie  
Cavazzola, Bildnis eines Mannes 308<sup>72</sup>  
Joos van Cleve, »Kleine Königsanbetung« 200, Abb. 145  
Hans Holbein d. J., Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette 56, 61<sup>3</sup>, 343, 345, Abb. 21  
Hans Holbein d. J., Doppelbildnis des Thomas Godsalve mit seinem Sohn John 189<sup>103</sup>, 235, 284, 291–295, 297, 301, 308<sup>56</sup>, 325, 343, 345, 447f, Tafel 70  
Hans Maler, Bildnis des Joachim Rehle 142<sup>39</sup>  
Hans Maler, Bildnis eines 31jährigen Mannes 125, Abb. 78  
Raffael, »Sixtinische Madonna« 56, 257  
Bartholomäus Sarburgh, Kopie der »Darmstädter Madonna« von Hans Holbein d. J. 12, 56, 61<sup>23</sup>, 152, 165<sup>56</sup>, 257–259, 262, 271<sup>23</sup>, 271<sup>24</sup>, 271<sup>25</sup>, 271<sup>29</sup>, 272<sup>30</sup>, 272<sup>31</sup>, 272<sup>32</sup>, 272<sup>34</sup>, 272<sup>43</sup>, 273<sup>56</sup>, 282, 449, Abb. 22
- DUAREN 342<sup>139</sup>
- DUBOIS, Simon 202
- DÜNZ D. J., Hans Jacob 85, 468
- DÜREN 26, 33<sup>124</sup>
- DÜRER, Albrecht 15, 17, 30<sup>45</sup>, 40, 51, 58, 61<sup>23</sup>, 62<sup>38</sup>, 71, 79<sup>49</sup>, 93<sup>1</sup>, 101, 127, 143<sup>48</sup>, 147<sup>135</sup>, 167, 168, 184, 193, 219<sup>99</sup>, 222<sup>125</sup>, 295, 334, 339<sup>53</sup>, 422  
Bildnis des Oswald Krell, München, Alte Pinakothek 143<sup>48</sup>  
Bildnis eines alten Mannes als Heiliger Hieronymus, Lissabon, Museu de Arte Antiga 188<sup>87</sup>  
Bildniszeichnung des Erasmus von Rotterdam, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins 169, 186<sup>21</sup>, Abb. 115  
Bildniszeichnung des Nikolaus Kratzer (?), Paris, Louvre, Cabinet des Dessins 295, Abb. 228  
Doppelbildnis von Hans und Felicitas Dürer, Weimar, Kunstsammlungen 120<sup>25</sup>  
Heilige Familie in der Halle, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 62<sup>38</sup>  
Paumgartneraltar, München, Alte Pinakothek 165<sup>75</sup>  
Vier Apostel, München, Alte Pinakothek 58  
Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Kupferstich 169, 176, 178, Abb. 116  
Geburt Christi, Kupferstich 218<sup>51</sup>  
»Große Holzschnitt-Passion« 71  
Heiliger Eustachius, Kupferstich 199, 218<sup>51</sup>  
»Hieronymus im Gehäus«, Kupferstich 41, 188<sup>87</sup>  
»Kleine Holzschnitt-Passion« 104<sup>7</sup>, 143<sup>58</sup>, 219<sup>69</sup>, 222<sup>125</sup>  
Kupferstich-Passion 222<sup>125</sup>  
»Melencolia I«, Kupferstich 286, 308<sup>68</sup>  
Der »Verzweifelte«, Eisenradierung 143<sup>58</sup>
- DUMFRIES, Drumlanrig Castle, Duke of Buccleuch  
Umkreis des Hans Holbein d. J., Bildnis des Nicholas Carew 305, Abb. 240  
Kopie nach Hans Holbein d. J., Selbstbildnis (Miniatur) 29<sup>7</sup>
- DURLACH, Karlsburg 454
- DYCK, Anthonius van  
Zeichnung nach Gemälden von Hans Holbein d. J., Paris, Privatsammlung 298, 311<sup>155</sup>
- DYG, Hans 41, 83, 93<sup>10</sup>, 96, 104
- EAST HARLING 299
- EAST HARLING, East Harling Hall 299, 311<sup>157</sup>, 455
- EAST HARLING, Pfarrkirche 299, 311<sup>176</sup>
- EDINBURGH, National Gallery of Scotland  
Hans Holbein d. J., Alter und Neuer Bund 202f, 219<sup>77</sup>, 308<sup>50</sup>, 347<sup>12</sup>, Abb. 150  
Meister aus der Emilia, Ende des 15. Jahrhunderts, Madonna mit Kind 62<sup>33</sup>
- EDWARD VI., König von England 26, 33<sup>123</sup>, 293, 298, 456, Abb. 9
- EICHER VON BERINGEN → Ycher von Beringen (Bieringen)
- EICHSTÄTT, Dom, Mortuarium  
Glasfenster (nach Entwürfen von Hans Holbein d. Ä.) 65, 78<sup>18</sup>
- EICHSTÄTT, Bischöfliche Hauskapelle  
Hans Holbein d. Ä., Flügelbilder des Afraaltars 64f, 78<sup>8</sup>
- EIGNER, Andreas 11, 53, 60, 63<sup>45</sup>, 142<sup>29</sup>, 151–156, 158, 165<sup>44</sup>, 165<sup>51</sup>, 165<sup>55</sup>, 165<sup>59</sup>, 165<sup>63</sup>, 165<sup>66</sup>, 236, 249, 253<sup>55</sup>, 443, 465
- EINSIEDELN, Kloster  
Hans Bock d. Ä., Kopie der Madonna und des Christuskindes der »Solothurner Madonna« für St. Blasien im Schwarzwald 151, 465
- ELEONORE VON ÖSTERREICH, Königin von Portugal 79<sup>54</sup>
- ELGG, Pfarrkirche 349  
Werkstatt des Matthäus Gutrecht d. J., Gewölbefresken im Chor 349f, Abb. 280–281
- ELINER, Jakob 452
- ELISABETH VON PREUSSEN, Prinzessin von Hessen-Darmstadt 272<sup>33</sup>, 448
- ELIZABETH VON YORK, Königin von England 331
- ENGBRECHTSZ., Cornelis 294
- ENSISHEIM 313
- ERASMUS VON ROTTERDAM 9, 12, 13, 17, 19, 20, 23, 27, 30<sup>42</sup>, 30<sup>44</sup>, 30<sup>45</sup>, 30<sup>46</sup>, 31<sup>48</sup>, 31<sup>51</sup>, 31<sup>61</sup>, 32<sup>86</sup>, 32<sup>87</sup>, 32<sup>88</sup>, 32<sup>89</sup>, 32<sup>90</sup>, 32<sup>91</sup>, 33<sup>123</sup>, 36, 38, 44<sup>13</sup>, 45<sup>34</sup>, 45<sup>36</sup>, 45<sup>38</sup>, 45<sup>41</sup>, 45<sup>42</sup>, 45<sup>43</sup>, 86, 97, 98<sup>15</sup>, 123, 124, 141<sup>16</sup>, 141<sup>19</sup>, 159f, 161, 162, 163, 166<sup>89</sup>, 166<sup>102</sup>, 166<sup>105</sup>, 167–190, 192, 229, 270, 275f, 280, 282, 284, 286, 294, 295, 299, 302, 306<sup>7</sup>, 308<sup>63</sup>, 310<sup>117</sup>, 313, 334–337, 338<sup>1</sup>, 338<sup>4</sup>, 342<sup>137</sup>, 343, 347<sup>2</sup>, 349, 350<sup>8</sup>, 352<sup>12</sup>  
Gezeichnete Selbstkarikaturen 187<sup>45</sup>
- ERHARD, Gregor 65
- ERHARD, Michel 65, 78<sup>10</sup>
- EVELYN, John 311<sup>181</sup>, 455
- EYCK, Jan van 11, 12, 59–61, 63<sup>48</sup>, 109, 148, 159, 160f, 162f, 166<sup>95</sup>, 175f, 216, 305, 321, 322f  
Bildnis des Jan de Leeuw, Wien, Kunsthistorisches Museum 121<sup>31</sup>  
Bildnis der Margarete van Eyck, Brügge, Groeningemuseum 121<sup>31</sup>  
Bildnis des »Tymotheos«, London, National Gallery 175, 187<sup>91</sup>, Abb. 121  
Diptychon mit der Verkündigung, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza 161  
Genter Altar, Gent, St. Bavo 161, 322f, 339<sup>53</sup>, 339<sup>54</sup>, 341<sup>121</sup>, Abb. 251  
»Lucca-Madonna«, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut 162, Abb. 109  
Madonna des Kanonikus Georg van der Paele, Brügge, Groeningemuseum 12, 59, 60, 62<sup>42</sup>, 63<sup>46</sup>, 148, 160f, Abb. 25  
Madonna des Kanzlers Rolin, Paris, Louvre 63<sup>48</sup>  
Madonna in der Kirche, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie 161  
Verkündigung an Maria, Washington, National Gallery of Art 63<sup>48</sup>
- EYCK-WERKSTATT  
Der Heilige Hieronymus in seinem Studierzimmer, Detroit, Detroit Institute of Arts 176, Abb. 122
- EYSZHEN 66
- FABRI, Johannes 17
- FACKLER, Elisabeth 164<sup>34</sup>
- FAESCH 44<sup>1</sup>, 44<sup>24</sup>, 48, 82, 342<sup>137</sup>
- FAESCH, Johann Rudolf 119<sup>8</sup>, 430
- FAESCH, Remigius (1541–1610) 44<sup>24</sup>, 119<sup>8</sup>, 257, 271<sup>17</sup>, 272<sup>32</sup>, 430, 448
- FAESCH, Remigius (1595–1667) 15, 29<sup>9</sup>, 44<sup>24</sup>, 103, 119<sup>8</sup>, 257, 271<sup>17</sup>, 272<sup>31</sup>, 272<sup>32</sup>, 351, 430, 434
- FALW, Georg 339<sup>47</sup>
- FARRER 306<sup>19</sup>, 458
- FARRER, William 423
- FERDINAND I., deutsch-römischer König und Kaiser 125, 142<sup>37</sup>
- FERDINAND III., deutsch-römischer König und Kaiser 194, 218<sup>28</sup>, 452
- FERNÁNDEZ, Pedro  
Christus in der Rast, Cremona, Museo Civico 143<sup>58</sup>
- FERRARI 219<sup>52</sup>
- FERRARI, Defendente  
Anbetung des Christuskindes bei Nacht, Turin, Museo Civico 219<sup>52</sup>  
Geburt Christi, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie 219<sup>78</sup>
- FERRARI, Gaudenzio 49, 62<sup>33</sup>, 125, 142<sup>31</sup>, 166<sup>91</sup>, 241, 222<sup>131</sup>, 255<sup>101</sup>  
Altarbild aus der Dorfkirche von Pietra Rocca bei Varallo, Turin, Privatsammlung 62<sup>33</sup>  
Christus vor Pilatus, Fresko, Varallo, S. Maria delle Grazie 62<sup>33</sup>  
Geißelung Christi, Fresko, Varallo, S. Maria delle Grazie 62<sup>33</sup>  
Marienverählung und Flucht nach Ägypten, »Ancona di Abbondio«, Como, Dom 222<sup>131</sup>
- FIÉVEZ, Jean 147<sup>132</sup>
- 1520S HOURS WORKSHOP → Meister des »1520s Hours Workshop«
- FILLASTRE, Guillaume de 187<sup>56</sup>
- FISCHBACH (Schlesien), Schloß 448
- FISHER, John 284
- FLORENZ 49, 274<sup>83</sup>
- FLORENZ, Galleria degli Uffizi  
Hans Holbein d. J., Selbstbildnis 29<sup>7</sup>, 200, Abb. 144  
Hans Holbein d. J., Bildnis des Richard Southwell 311<sup>178</sup>  
Leonardo da Vinci, Anbetung der Könige 219<sup>60</sup>  
Raffael, Madonna mit dem Stieglitz 340<sup>70</sup>
- FLORENZ, Ognissanti  
Domenico Ghirlandaio, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer Abb. 112
- FOLINGSBY WALKER, E. I. A. 464
- FOLKSTONE, Lord 457
- FOLLIOTT, George 309<sup>103</sup>, 464
- FOLLIOTT FOLINGSBY WALKER, James 464
- FOPPA, Vincenzo 166<sup>91</sup>  
Madonna mit Kind und den beiden Johannes', Mailand, Pinacoteca di Brera 62<sup>33</sup>  
»Politico delle Grazie«, Mailand, Pinacoteca di Brera 62<sup>33</sup>
- FOUQUET, Jean 188<sup>101</sup>, 343  
Bildnis Karls VII. von Frankreich, Paris, Musée du Louvre 217<sup>2</sup>, 343
- FRANCESCO MARIA SFORZA → Sforza, Francesco Maria
- FRANCKEN II., Frans 272<sup>31</sup>
- FRANKFURT A. M. 65, 78<sup>16</sup>
- FRANKFURT A. M., Dominikanerkirche 65

- FRANKFURT A. M., Städelsches Kunstinstitut 61<sup>23</sup>, 449  
 Hans Baldung Grien, »Wetterhexen« 320, Abb. 247  
 Gerard David, Verkündigung 341<sup>122</sup>  
 Jan van Eyck, »Lucca-Madonna« 162, Abb. 109  
 Hans Holbein d. Ä., Bildnis des Martin Weiss (?) 79<sup>37</sup>, 350<sup>13</sup>  
 Hans Holbein d. Ä., Tafeln des Dominikaneraltars 65, 67, 78<sup>16</sup>, 79<sup>43</sup>  
 Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George 97, Abb. 62  
 Hans Holbein d. J., »Darmstädter Madonna« (als Leihgabe der Hessischen Hausstiftung) 10, 12, 43, 44<sup>24</sup>, 47<sup>123</sup>, 63<sup>51</sup>, 71, 116, 119<sup>5</sup>, 148, 156, 163<sup>3</sup>, 178, 191, 198, 218<sup>25</sup>, 229, 232, 235, 253<sup>40</sup>, 254<sup>66</sup>, 256–274, 277, 282, 287, 288, 305, 314, 320, 321, 329, 339<sup>44</sup>, 340<sup>71</sup>, 346, 448–450, Abb. 20, Tafel 61–65  
 »Meister von Flémalle«, Gnadenstuhl 321, 339<sup>50</sup>, Abb. 250  
 »Meister von Flémalle«, Kreuzabnahme, Fragment 139  
 FRANZ I., König von Frankreich 12, 31<sup>51</sup>, 33<sup>124</sup>, 170f, 181, 186<sup>34</sup>, 189<sup>109</sup>, 191, 192, 213, 217<sup>3</sup>, 217<sup>8</sup>, 217<sup>24</sup>, 218<sup>25</sup>, 222<sup>130</sup>, 223<sup>160</sup>, 253<sup>32</sup>, 270, 302, 303, 304, 312<sup>201</sup>, 341<sup>115</sup>, 343  
 FREIBURG I. BR. 69, 71, 141<sup>9</sup>, 123, 196, 218<sup>28</sup>, 451, 452  
 FREIBURG I. BR., Augustinermuseum  
 Hans Baldung Grien, Mutter Gottes mit dem Schmerzensmann 71  
 FREIBURG I. BR., Münster 194  
 Hans Baldung Grien, Flügelbilder des Hochaltars 71, 219<sup>52</sup>  
 Hans Holbein d. J., »Oberried-Altar« 10, 11, 12, 54<sup>7</sup>, 58, 69–71, 96, 136, 145<sup>105</sup>, 145<sup>106</sup>, 191, 194–204, 214, 215, 216, 218<sup>26</sup>, 235, 259, 294, 313, 346, 451–453, Abb. 35, 139, Tafel 36–41  
 FREIBURG I. BR., Universität 452  
 FREISING, Dom, Heiliges Grab 138, 146<sup>122</sup>, Abb. 93  
 FRIBOURG 454  
 FRICK, Henry Clay 277, 458  
 FRIEDRICH VI., Markgraf von Baden-Durlach 89, 441, 453, 454  
 FRIEDRICH AUGUST III., König von Sachsen 61<sup>3</sup>  
 FROBEN 342<sup>140</sup>, 352<sup>1</sup>, 445  
 FROBEN, Aurelius Erasmus 351<sup>1</sup>, 445  
 FROBEN, Hieronymus 21, 45<sup>42</sup>, 45<sup>55</sup>, 342<sup>137</sup>, 342<sup>138</sup>, 342<sup>140</sup>, 442  
 FROBEN, Johannes 17, 21, 29<sup>16</sup>, 166<sup>105</sup>, 169, 171, 179, 184, 190<sup>130</sup>, 310<sup>117</sup>, 351f, 352<sup>1</sup>, 352<sup>12</sup>, 439, 445  
 FRYG, Hansrudolf 21  
 FUGGER 68, 125, 126, 143<sup>47</sup>  
 FUGGER, Anton 142<sup>35</sup>, 142<sup>38</sup>  
 FUGGER, Hans Jakob 38, 45<sup>43</sup>, 439  
 FUGGER, Jakob »der Reiche« 142<sup>38</sup>  
 FUGGER, Raymund 143<sup>47</sup>  
 FUGGER, Ulrich 142<sup>38</sup>, 199  
 FUGGER-GASSNER, Veronika 143<sup>47</sup>
- GAIA, Giovanni Antonio della 274<sup>91</sup>  
 Polyptychon mit Schutzmantelmadonna, Ascona, Collegio Papio, Kirche 12, 63<sup>51</sup>, 269–270, 273<sup>49</sup>, 273<sup>55</sup>, 274<sup>91</sup>, 274<sup>93</sup>, 346, Abb. 208  
 GAILLON bei Rouen, Schloß 213, 222<sup>142</sup>  
 GALIZIAN, Anna 272<sup>39</sup>, 274<sup>69</sup>  
 GANYMED 24, 32<sup>15</sup>  
 GEISSHÜSLER, Oswald, gen. Molitor bzw. Myconius 41, 44<sup>32</sup>, 116, 170  
 GELLIUS, Aulus 185<sup>17</sup>  
 GENT 23  
 GENT, St. Bavo 322  
 Jan van Eyck, Genter Altar 161, 322f, 339<sup>53</sup>, 339<sup>54</sup>, 341<sup>121</sup>, Abb. 251  
 GENUA 107  
 GEORGE, 3rd Earl of Cholmondeley 456  
 GERSTER 149, 163<sup>5</sup>  
 GERSTER, Johannes 62<sup>35</sup>, 148, 149f, 151, 160, 163<sup>5</sup>, 164<sup>18</sup>, 164<sup>26</sup>, 164<sup>32</sup>, 164<sup>33</sup>, 170, 465  
 GESSLER, Joseph Anton 451  
 GHIRLANDAIO, Domenico  
 Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, Florenz, Ognissanti Abb. 112  
 GIAMPETRINO → Rizzoli, Giovanni Pietro  
 GIBSON, Richard 31<sup>72</sup>  
 GIGGS, Margaret 298, 341<sup>124</sup>  
 GILLIS, Pieter 20, 30<sup>46</sup>, 167f, 185<sup>14</sup>, 186<sup>32</sup>, 276, 313, Abb. 111  
 GLAREAN, Heinrich → Loriti, Heinrich  
 GLARUS, Sammlung E. Trümper (ehemals)  
 Kopie nach dem Holbeinschen Familienbildnis 327, 339<sup>67</sup>, 340<sup>91</sup>, Abb. 258  
 GLASER, Antoni 21, 87f, 94<sup>38</sup>, 94<sup>46</sup>, 102  
 Fragmente der Standesscheiben für die hintere Ratsstube des Baseler Rathauses, Basel, Historisches Museum 87f, 102, Abb. 53–54  
 Standesscheiben für den Großratssaal des Baseler Rathauses, Basel, Historisches Museum 88  
 GOELENIUS, Conrad Wacker, gen. 23, 32<sup>86</sup>, 32<sup>88</sup>  
 GODSALVE, Sir John 291–295, 301, 343, Tafel 70  
 GODSALVE, Thomas 291–295, 301, 325, Tafel 70  
 GÖRLITZ 44<sup>28</sup>  
 GOES, Hugo van der 199, 201, 219<sup>78</sup>  
 Monfortealtar, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie 62<sup>43</sup>, 198–200, Abb. 141  
 Anbetung der Könige vor dem Stall im Hügel (Kopie nach Hugo van der Goes), Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie 199, 202, 219<sup>61</sup>, Abb. 142  
 GOLTZIUS, Hendrick 61<sup>1</sup>  
 GOSSAERT, Jan, gen. Mabuse 62<sup>24</sup>, 161, 166<sup>95</sup>, 295, 297, 344  
 Bildnis eines Kaufmanns, Washington, National Gallery of Art 295  
 Bildnis der Kinder König Christian II. von Dänemark, London, Hampton Court, Royal Collection 294  
 Doppelbildnis eines älteren Ehepaars, London, National Gallery 294  
 Diptychon des Antonio Siciliano, Rom, Galleria Doria Pamphilij 161  
 Maria und Johannes d. T. leisten Fürbitte bei Christus, Madrid, Prado 161  
 GOURMONT, Jean de  
 Geburt Christi, Paris, Louvre 219<sup>74</sup>  
 GRAF, Urs  
 Entwürfe für Glasfenster in der Baseler Kartause 221<sup>100</sup>  
 GRAHAM, William 430  
 GRANDSON 122<sup>64</sup>  
 GRAZ 95<sup>70</sup>  
 GREBEL, Heinrich 22  
 GREENWICH 21, 27, 31<sup>65</sup>, 31<sup>72</sup>, 286, 295, 308<sup>74</sup>  
 GRECHEN bei Solothurn, Allerheiligenkapelle 150, 151, 156, 164<sup>42</sup>, 165<sup>49</sup>, 165<sup>63</sup>, 465  
 GRIFFONI 272<sup>34</sup>  
 GROOTH, Johann Nikolaus 11, 48–55, 96, 124, 142<sup>29</sup>, 206, 208, 215, 221<sup>117</sup>, 236, 346, 429  
 Selbstbildnis, Basel, Kunstmuseum 54<sup>13</sup>  
 GROSS-GUNDELDINGEN → Basel, Groß-Gundeldingen  
 GRÜNEWALD, Matthias 12, 104, 126f, 127f, 132, 139, 143<sup>52</sup>, 143<sup>60</sup>, 146<sup>122</sup>, 147<sup>130</sup>, 147<sup>135</sup>, 162, 166<sup>99</sup>, 219<sup>52</sup>, 222<sup>126</sup>, 223<sup>154</sup>, 312<sup>204</sup>, 340<sup>74</sup>  
 Abendmahl/Heilige Agnes und Dorothea, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg 143<sup>52</sup>  
 Beweinung Christi, Aschaffenburg, Stiftskirche 139, 147<sup>130</sup>  
 Erasmus-Mauritius-Tafel, München, Alte Pinakothek 165<sup>75</sup>  
 Flügelbilder des Heller-Altars, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 143<sup>62</sup>  
 Isenheimer Altar, Colmar, Unterlindenmuseum 12, 104, 105<sup>30</sup>, 105<sup>37</sup>, 105<sup>40</sup>, 126f, 127f, 139, 143<sup>52</sup>, 143<sup>62</sup>, 219<sup>52</sup>, Abb. 79, 83, 95  
 Kreuzigung Christi, Basel, Kunstmuseum 143<sup>61</sup>  
 Kreuzigung Christi, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 143<sup>61</sup>  
 Kreuzigung Christi, Washington, National Gallery of Art 143<sup>61</sup>  
 Kreuztragung Christi, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 143<sup>61</sup>  
 »Stuppacher Madonna«, Stuppach 162, Abb. 108  
 Weibliche Heilige, Zeichnungsfolge, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 143<sup>62</sup>  
 GUERSI, Guido 105<sup>37</sup>  
 GUILDFORD, Lady → Wotten, Mary, Lady Guildford  
 GUILDFORD, Sir Henry 12, 31<sup>72</sup>, 286–291, 325, 347<sup>3</sup>  
 GUISE, Luise von 25, 33<sup>124</sup>  
 GUISE, Marie von 25  
 GULDINKNOPE 149, 163<sup>5</sup>  
 GULDINKNOPE, Barbara 148, 149, 163<sup>5</sup>, 465  
 GULDINKNOPE, Heinrich 149  
 GUNDELSHEIM, Philipp von, Bischof von Basel 320  
 GUTRECHT D. J., Matthäus (Werkstatt) 349f  
 Gewölbefresken im Chor der Pfarrkirche in Elgg 349f, Abb. 280–281  
 GWALTHER, Anna 329, Abb. 261  
 GWALTHER, Rudolf 25, 347<sup>2</sup>  
 GWALTHER-ZWINGLI, Regula 328, 329, Abb. 261
- HABSBURGER 142<sup>37</sup>  
 HAIDER, Andreas 76f, 81<sup>109</sup>  
 HALLE, Stadtkirche 165<sup>75</sup>, 218<sup>51</sup>, 219<sup>62</sup>  
 HALLWYL, Anna von 122<sup>64</sup>  
 HAMBURG, Kunsthalle  
 Hans Holbein d. Ä., Tafeln des Dominikaneraltars 65, 67, 78<sup>16</sup>, 79<sup>43</sup>  
 HAMILTON, William 456  
 HAN, Balthasar 251, 255<sup>117</sup>  
 HANCE (painter) 32<sup>96</sup>  
 HANETON, Philip 269  
 HANNOVER, Niedersächsisches Landesmuseum  
 Hans Holbein d. Ä., Christus und Maria auf Golgatha 78<sup>8</sup>, 143<sup>54</sup>  
 Hans Holbein d. J., Kapselbildnis des Philipp Melancthon 334f, 342<sup>136</sup>, 342<sup>137</sup>, Abb. 270–271  
 HANS (Master) 21, 31<sup>72</sup>, 286, 295  
 »HANS VON ANTWERPEN« 27, 32<sup>94</sup>  
 HANSE (painter) 32<sup>96</sup>  
 HARTMANN, Johann Theobald 164<sup>42</sup>  
 HARTWIEG, Babette 89f  
 HAUG(G) 59, 68  
 HAUNCE (Mr.) 32<sup>96</sup>  
 HAUSER, Alois 121<sup>49</sup>, 142<sup>29</sup>, 253<sup>55</sup>, 271<sup>29</sup>, 448, 459  
 HAWG → Haug(g)  
 HAYES, Cornelis 32<sup>96</sup>  
 HEGNER, Ulrich 30<sup>18</sup>, 139  
 HEINRICH II., deutsch-römischer König und Kaiser 338<sup>27</sup>  
 HEINRICH VII., König von England 282, 299, 306<sup>14</sup>, 311<sup>178</sup>, 331  
 HEINRICH VIII., König von England 9, 12, 14<sup>2</sup>, 23, 24, 25, 26, 31<sup>72</sup>, 33<sup>123</sup>, 33<sup>124</sup>, 97, 270, 276, 282, 286, 287, 291, 293, 295, 298, 299, 305, 306<sup>14</sup>, 306<sup>19</sup>, 307<sup>28</sup>, 308<sup>72</sup>, 309<sup>86</sup>, 310<sup>141</sup>, 311<sup>178</sup>, 311<sup>181</sup>, 312<sup>187</sup>, 313, 314, 316, 331, 338<sup>1</sup>, 343, 455, 466, Abb. 61  
 HEINTZ D. Ä., Joseph 218<sup>28</sup>  
 Hirtenanbetung, Prag, Kloster Strahov, Gemäldegalerie 218<sup>28</sup>  
 HENRIETTA MARIA, Königin von England 311<sup>181</sup>, 455  
 HENRY STUART, Prince of Wales 188<sup>91</sup>, 460  
 HERBST, Hans 11, 15, 21, 29<sup>12</sup>, 29<sup>13</sup>, 29<sup>16</sup>, 41, 46<sup>98</sup>, 71, 77, 81<sup>111</sup>, 83, 84–93, 93<sup>9</sup>, 94<sup>14</sup>, 94<sup>22</sup>, 94<sup>27</sup>, 95<sup>70</sup>, 96, 101, 102, 103, 105<sup>22</sup>, 105<sup>28</sup>, 105<sup>40</sup>, 106, 116, 121<sup>37</sup>, 143<sup>46</sup>, 144<sup>73</sup>, 144<sup>78</sup>, 208, 235, 249, 339<sup>39</sup>, 350<sup>9</sup>, 422, 468

- Bildnis eines jungen Mannes, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum 29<sup>12</sup>, 90–93, 101f, 102, 106, 143<sup>16</sup>, 422, 445f, Tafel 15
- »Holbein-Tisch«, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum 11, 15, 41, 73, 81<sup>113</sup>, 84–87, 88, 89, 90, 93, 101f, 121<sup>38</sup>, 350<sup>9</sup>, 468, Abb. 51–52, Tafel 12
- HERBST, Hans, und –Werkstatt
- Fragment eines Altarflügels mit Kreuztragung Christi und Dornenkrönung, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 88–90, 93, 101f, 453f, Abb. 55, Tafel 13–14
- HERF 48
- HERKULES 162, 171, 176, 177, 178, 186<sup>42</sup>, 187<sup>55</sup>, 187<sup>78</sup>, 334
- HERMANN, Hans 15, 29<sup>13</sup>
- HERON, Cecily 331
- HERTENSTEIN 106, 116, 117, 122<sup>51</sup>, 122<sup>54</sup>, 122<sup>63</sup>
- HERTENSTEIN, Benedikt von 30<sup>20</sup>, 102, 106, 116–119, 119<sup>3</sup>, 459
- HERTENSTEIN, Jakob von 16, 30<sup>20</sup>, 67, 69, 80<sup>97</sup>, 116, 117, 122<sup>63</sup>, 122<sup>64</sup>
- HESSEN UND BEI RHEIN, Großherzöge 259, 272<sup>33</sup>
- HESSISCHE HAUSTIFTUNG
- Hans Holbein d. J., »Darmstädter Madonna«  
→ FRANKFURT, Städtisches Kunstinstitut
- HESYCHUS 162
- HIERONYMUS 162, 168, 176, 184, 188<sup>87</sup>, 189<sup>103</sup>
- HILTBRAND, Balthasar 21
- HIRSAU, Kloster 65, 78<sup>25</sup>
- HIRT, Aloys 257
- HOPY, Phillip 25
- HOFFMANN, Martin 208, 275
- HOHENBURG auf dem Odilienberg bei Straßburg, Kloster 78<sup>24</sup>
- HOLBEIN, Ambrosius 11, 15, 16, 29<sup>2</sup>, 29<sup>7</sup>, 29<sup>16</sup>, 36, 37, 40, 41, 64, 65, 67, 71–77, 78<sup>3</sup>, 79<sup>41</sup>, 80<sup>77</sup>, 80<sup>78</sup>, 81<sup>98</sup>, 81<sup>99</sup>, 81<sup>105</sup>, 81<sup>106</sup>, 81<sup>107</sup>, 81<sup>108</sup>, 81<sup>111</sup>, 81<sup>113</sup>, 82, 83, 85–87, 89, 91, 93, 93<sup>1</sup>, 94<sup>14</sup>, 94<sup>29</sup>, 95<sup>58</sup>, 95<sup>68</sup>, 95<sup>70</sup>, 96, 101, 102, 104<sup>16</sup>, 105<sup>35</sup>, 116, 122<sup>51</sup>, 122<sup>68</sup>, 218<sup>29</sup>, 220<sup>87</sup>, 249, 253<sup>49</sup>, 271<sup>24</sup>, 339<sup>39</sup>, 348–350, 350<sup>7</sup>, 351f, 352<sup>2</sup>, 352<sup>6</sup>, 425
- Gemälde (auch traditionelle Zuschreibungen):*
- Bildnis des Hans Herbst, Basel, Kunstmuseum 94<sup>14</sup>, 95<sup>70</sup>, 102, 422–424, Abb. 63
- Bildnis des Jörg Schweiger (?), Basel, Kunstmuseum 51, 55<sup>59</sup>
- Bildnis eines blonden Knaben, Basel, Kunstmuseum 40, 51, 53, 71–73, 93, 95<sup>70</sup>, 95<sup>73</sup>, 102, 106, 144<sup>71</sup>, 327, 339<sup>67</sup>, 351, 422, 424f, Tafel 3
- Bildnis eines dunkelhaarigen Knaben, Basel, Kunstmuseum 40, 51, 53, 71–73, 91–93, 95<sup>70</sup>, 95<sup>73</sup>, 102, 106, 119<sup>4</sup>, 144<sup>71</sup>, 351, 422, 424f, Tafel 2
- Bildnis eines jungen Mannes, St. Petersburg, Staatliche Eremitage 72, 80<sup>92</sup>, 81<sup>111</sup>, 120<sup>24</sup>, 141<sup>11</sup>
- Christus leistet Fürbitte bei Gottvater, Basel, Kunstmuseum 40, 51, 53, 71, 422, Tafel 1
- Marietod, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie 122<sup>68</sup>
- Pflugschar-Legende der Heiligen Kunigunde, Fresko, Basel, Kloster Klingental, Kreuzgang 81<sup>111</sup>, 339<sup>39</sup>
- Schulmeisterschild, Kinderschule, Basel, Kunstmuseum 10, 36, 40, 41, 43, 46<sup>98</sup>, 48, 51, 53, 54<sup>27</sup>, 73, 81<sup>113</sup>, 100f, 429f, Tafel 16
- Zeichnungen (auch traditionelle Zuschreibungen):*
- Bildniszeichnung eines blonden Knaben, Wien, Graphische Sammlung Albertina 71, 81<sup>99</sup>, Abb. 39
- Bildniszeichnung eines dunkelhaarigen Knaben, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 71, 81<sup>99</sup>, Abb. 38
- Bildniszeichnung eines Jünglings mit bebändertem Barett, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 81<sup>111</sup>
- Bildniszeichnung eines jungen Mannes, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 81<sup>111</sup>
- Bildniszeichnung eines nach rechts gewandten jungen Mannes, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 95<sup>70</sup>
- Bischof mit Pastorale, Zeichnung, Wien, Graphische Sammlung Albertina 81<sup>111</sup>
- Herkules und Antäus, Zeichnung, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett 81<sup>111</sup>
- Pyramus und Thisbe, Zeichnung, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett 81<sup>111</sup>
- Säugling, Zeichnung, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Graphische Sammlung 81<sup>111</sup>
- Säugling, Zeichnung, London, British Museum 350<sup>7</sup>
- »Der Spaziergang«, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 81<sup>111</sup>
- Druckgraphik:*
- Christus triumphiert über den Teufel, Holzschnitt 249
- Entwürfe für den Buchschmuck 81<sup>111</sup>
- HOLBEIN, Elsbeth → Binzenstock, Elsbeth
- HOLBEIN D. Ä., Hans 15, 16, 19, 26, 29<sup>2</sup>, 29<sup>7</sup>, 29<sup>11</sup>, 29<sup>12</sup>, 29<sup>16</sup>, 30<sup>25</sup>, 30<sup>28</sup>, 58, 59, 62<sup>38</sup>, 62<sup>43</sup>, 64–71, 77, 78<sup>2</sup>, 78<sup>6</sup>, 78<sup>7</sup>, 78<sup>8</sup>, 78<sup>9</sup>, 78<sup>10</sup>, 78<sup>13</sup>, 78<sup>16</sup>, 78<sup>17</sup>, 78<sup>18</sup>, 78<sup>22</sup>, 78<sup>24</sup>, 78<sup>25</sup>, 78<sup>28</sup>, 78<sup>31</sup>, 78<sup>35</sup>, 79<sup>37</sup>, 79<sup>38</sup>, 79<sup>39</sup>, 79<sup>41</sup>, 79<sup>43</sup>, 79<sup>48</sup>, 79<sup>49</sup>, 79<sup>54</sup>, 79<sup>55</sup>, 80<sup>57</sup>, 80<sup>76</sup>, 81<sup>109</sup>, 83, 89, 91, 93, 95<sup>70</sup>, 96, 101, 102, 103f, 105<sup>30</sup>, 106, 108, 112, 116, 120<sup>22</sup>, 122<sup>53</sup>, 126, 127, 129, 143<sup>17</sup>, 143<sup>52</sup>, 152, 165<sup>51</sup>, 192, 196, 198f, 207, 218<sup>29</sup>, 218<sup>42</sup>, 220<sup>87</sup>, 222<sup>124</sup>, 234, 235, 238, 248, 249, 252<sup>29</sup>, 254<sup>59</sup>, 255<sup>114</sup>, 302, 346, 350, 351
- Gemälde (auch traditionelle Zuschreibungen):*
- Anna Selbtritt, Privatbesitz, Schweiz 78<sup>8</sup>
- Basilika S. Maria Maggiore, Augsburg, Staatsgalerie 78<sup>8</sup>
- Basilika S. Paolo fuori le mura, Augsburg, Staatsgalerie 65, Abb. 26
- Bildnis des Jörg Saur, Privatbesitz, Schweiz 95<sup>70</sup>
- Bildnis des Martin (?) Weiss, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut 79<sup>37</sup>, 350<sup>13</sup>
- Bildnis einer 34jährigen Frau, Basel, Kunstmuseum 95<sup>70</sup>
- Bildnis eines Mannes aus der Augsburger Familie Haugg (?), Norfolk, Virginia, Chrysler Museum 59, 67f, 79<sup>49</sup>, 95<sup>70</sup>, Abb. 31
- Bildnis eines Mannes mit Pelzmütze, Basel, Kunstmuseum 72, 93, 95<sup>70</sup>, 102, 120<sup>22</sup>, Abb. 40
- Christus und Maria auf Golgatha, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie 78<sup>8</sup>, 143<sup>54</sup>
- Flügelbilder des »Afraaltars«, Basel, Kunstmuseum 64f, 78<sup>8</sup>
- Flügelbilder des »Afraaltars«, Eichstätt, Bischöfliche Hauskapelle 64f, 78<sup>8</sup>
- Flügelbilder des »Dominikaneraltars«, Basel, Kunstmuseum 65, 67, 78<sup>16</sup>, 79<sup>43</sup>
- Flügelbilder des »Dominikaneraltars«, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut 65, 67, 78<sup>16</sup>, 79<sup>43</sup>
- Flügelbilder des »Dominikaneraltars«, Hamburg, Kunsthalle 65, 67, 78<sup>16</sup>, 79<sup>43</sup>
- Flügelbilder des »Hohenburger Altars«, Prag, Národní Galerie (Nationalgalerie) 78<sup>8</sup>, 78<sup>24</sup>
- Flügelbilder des »Kaisheimer Altars«, München, Alte Pinakothek 65, 78<sup>17</sup>, 210, 222<sup>124</sup>, Abb. 157
- Geburt Christi, Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Gemäldesammlung 29<sup>11</sup>, 79<sup>43</sup>
- Glasfenster (nach Entwürfen von Hans Holbein d. Ä.), Eichstätt, Dom, Mortuarium 65, 78<sup>18</sup>
- »Graue Passion«, Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Gemäldesammlung 78<sup>8</sup>
- Kaisheimer Kreuzaltar, Augsburg, Staatsgalerie 78<sup>8</sup>
- Katharinenaltar, Augsburg, Staatsgalerie 65, 103, 152, 165<sup>51</sup>, Abb. 27
- »Lebensbrunnen«, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga 29<sup>11</sup>, 30<sup>25</sup>, 59, 66, 68, 78<sup>7</sup>, 79<sup>49</sup>, 79<sup>55</sup>, 108, Abb. 34
- »Madonna Böhler«, Berlin, Staatliche Museen 79<sup>37</sup>
- Madonna mit Kind und zwei Engeln, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 78<sup>8</sup>
- Madonna mit Kind unter einem Renaissanceportikus, Coburg, Kunstammlungen der Veste 29<sup>11</sup>, 68, 79<sup>48</sup>, Abb. 33
- Madonna mit Kind, von Engeln bekrönt, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 78<sup>8</sup>
- Marienaltar (Flügelbilder des »Weingartener Altars«), Augsburg, Dom 65, 78<sup>10</sup>
- Marietod, Budapest, Museum der Bildenden Künste 78<sup>8</sup>
- Sebastiansaltar, München, Alte Pinakothek 29<sup>11</sup>, 58, 66f, 79<sup>38</sup>, 79<sup>39</sup>, 79<sup>41</sup>, 95<sup>70</sup>, 103, Abb. 28–29
- Votivbild des Ulrich Schwarz, Augsburg, Staatsgalerie 65, 303, 312<sup>201</sup>
- Zeichnungen (auch traditionelle Zuschreibungen):*
- Anbetung der Könige, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 62<sup>43</sup>, 198–200, 218<sup>51</sup>, Abb. 140
- Bildniszeichnung des Anton Fugger, Bamberg, Staatsbibliothek 143<sup>47</sup>
- Bildniszeichnungen des Jakob Fugger »des Reichen«, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 143<sup>47</sup>
- Bildniszeichnung des Jakob Fugger, »des Reichen«, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kupferstichkabinett 143<sup>47</sup>
- Bildniszeichnung des Raymund Fugger, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 143<sup>47</sup>
- Bildniszeichnung des Ulrich Fugger d. J., Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 143<sup>47</sup>
- Bildniszeichnung der Veronika Fugger-Gassner, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 143<sup>47</sup>
- Bildniszeichnung von Hans und Ambrosius Holbein, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 29<sup>7</sup>, 67, 200, Abb. 30
- Bildniszeichnung der Anna Thurzo-Fugger, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 143<sup>47</sup>
- Bildniszeichnung eines Mannes aus der Augsburger Patrizierfamilie Haugg (?), Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 68, Abb. 32
- Madonna mit Kind, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 350<sup>7</sup>
- Selbstbildnis Hans Holbein d. Ä., Silberstiftzeichnung, Chantilly, Musée Condé 79<sup>39</sup>
- Die Vierzehnheiligen, Entwurfszeichnung für die Kapelle des Hertensteinhauses in Luzern (?), Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 16, 30<sup>20</sup>, 80<sup>57</sup>
- In Kopie überlieferte Werke:*
- »Madonna Montenuovo«, Verbleib unklar, zuletzt Sammlung Bentinck-Thyssen 78<sup>8</sup>
- Nur literarisch überlieferte Werke:*
- Altarwerk (verschollen), Isenheim, Antoniterkloster 12, 19, 66, 78<sup>35</sup>, 127
- Deckplatte des Fronaltars, Augsburg, Dom 65
- Entwurf für eine Glasmalerei (verloren; ungewiß, ob vom älteren oder jüngeren Hans Holbein), Luzern 16
- Flügelbildes des silbernen Hochaltars, Augsburg, Dom 65, 78<sup>22</sup>
- Frühmeßaltar, Augsburg, St. Moritzkirche 65
- Hertensteinhaus, Innenausmalung (verloren), Luzern 30<sup>20</sup>, 102, 122<sup>53</sup>, 122<sup>54</sup>
- HOLBEIN D. J., Hans, Umkreis
- Herkinbald tötet seinen Neffen, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 94<sup>46</sup>
- HOLBEIN D. J., Hans
- Gemälde (auch traditionelle Zuschreibungen):*
- Alter und Neuer Bund, Edinburgh, National Gallery of Scotland 202f, 219<sup>77</sup>, 308<sup>50</sup>, 347<sup>12</sup>, Abb. 150
- Ausmalung des Großratssaals des Baseler Rathauses (bis auf wenige Fragmente verloren) → BASEL, Kunstmuseum, Fragmente der Ausmalung des Ratssaals
- Bildnis des Bonifacius Amerbach, Basel, Kunstmuseum 10, 12, 29<sup>11</sup>, 36, 37f, 40, 51, 53, 97, 102, 103, 106, 119<sup>3</sup>, 123–127, 137, 143<sup>56</sup>, 170, 311<sup>153</sup>, 347<sup>18</sup>, 432f, Tafel 24
- Bildnis der Anna von Kleve, Paris, Musée du Louvre 14<sup>8</sup>, 27, 33<sup>124</sup>, 343, Abb. 12
- Bildnis des Derich Born, Windsor Castle, Royal Collection 141<sup>10</sup>, 294, 308<sup>76</sup>, 311<sup>180</sup>, 345, 347<sup>18</sup>

- Bildnis des Cyriakus Cale, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 97, Abb. 60
- Bildnis der Christina von Dänemark, London, National Gallery 27, 33<sup>113</sup>, 33<sup>124</sup>, 298, 345, Abb. 11
- Bildnis des Thomas Cromwell, New York, Frick Collection 305, 312<sup>212</sup>, 343, 347<sup>5</sup>, Abb. 275
- Bildnis des Prinzen Edward, Washington, National Gallery of Art 26, 33<sup>123</sup>, Abb. 9
- Bildnis des Erasmus von Rotterdam »im Rund«, Basel, Kunstmuseum 13, 40, 45<sup>42</sup>, 45<sup>55</sup>, 172, 184, 187<sup>43</sup>, 187<sup>44</sup>, 334–337, 342<sup>136</sup>, 342<sup>137</sup>, 422, 442f, Tafel 78
- Bildnis des Erasmus von Rotterdam »mit dem Renaissance-Pilaster«, London, National Gallery (Leihgabe aus Privatbesitz) 10, 12, 27, 29<sup>11</sup>, 30<sup>44</sup>, 31<sup>48</sup>, 121<sup>30</sup>, 161, 162f, 167–178, 181, 18632, 188<sup>89</sup>, 188<sup>93</sup>, 190<sup>130</sup>, 216, 217<sup>1</sup>, 280, 286, 287, 299, 306<sup>7</sup>, 308<sup>74</sup>, 334f, 456–458, Tafel 35
- Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam, Basel, Kunstmuseum 10, 12, 26, 27, 30<sup>44</sup>, 31<sup>51</sup>, 36, 38, 40, 45<sup>56</sup>, 45<sup>42</sup>, 45<sup>43</sup>, 51, 53, 122<sup>56</sup>, 167f, 171, 172, 178–184, 187<sup>43</sup>, 187<sup>44</sup>, 217<sup>1</sup>, 253<sup>39</sup>, 294, 299, 306<sup>7</sup>, 335, 439, Tafel 27
- Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam, Paris, Musée du Louvre 10, 12, 14<sup>8</sup>, 27, 30<sup>44</sup>, 31<sup>51</sup>, 38, 167f, 171, 172, 178–184, 187<sup>43</sup>, 187<sup>44</sup>, 253<sup>39</sup>, 294, 299, 302, 335, 306<sup>7</sup>, 460f, Tafel 28
- Bildnis des Simon George, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut 97, Abb. 62
- Bildnis des Georg Gisze, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie 297, 305, 312<sup>212</sup>, 344f, Abb. 277
- Bildnis des Sir Henry Guildford, Windsor Castle, Royal Collection 12, 31<sup>72</sup>, 178, 217<sup>2</sup>, 223<sup>169</sup>, 284, 286–291, 298, 301, 308<sup>50</sup>, 310<sup>105</sup>, 310<sup>110</sup>, 311<sup>161</sup>, 325, 345, 464, 466–468, Tafel 68
- Bildnis Heinrichs VIII., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza 97, Abb. 61
- Bildnis des Benedikt von Hertenstein, New York, Metropolitan Museum of Art 12, 29<sup>12</sup>, 30<sup>20</sup>, 97, 102, 106, 116–119, 119<sup>5</sup>, 123, 141<sup>7</sup>, 459f, Tafel 23
- Bildnis des Nikolaus Kratzer, Paris, Musée du Louvre 12, 14<sup>8</sup>, 31<sup>65</sup>, 31<sup>72</sup>, 284, 286, 295–298, 305, 308<sup>50</sup>, 308<sup>65</sup>, 310<sup>131</sup>, 325, 344, 461f, Tafel 71
- Bildnis der Anne Lovell (Dame mit Star und Eichhörnchen), London, National Gallery 14<sup>8</sup>, 178, 298–301, 305, 308<sup>76</sup>, 325, 345, 347<sup>18</sup>, 455f, Tafel 72
- Bildnis des Philipp Melancthon »im Rund«, Hannover, Landesmuseum 334f, 342<sup>136</sup>, 342<sup>137</sup>, Abb. 270–271
- Bildnis des Thomas Sir More, New York, Frick Collection 12, 121<sup>46</sup>, 191, 217<sup>2</sup>, 252<sup>7</sup>, 256, 259, 270<sup>4</sup>, 276–280, 284, 288, 291, 297, 305, 310<sup>105</sup>, 325, 458, Abb. 210, Tafel 66
- Bildnis des William Reskimer, Windsor Castle, Royal Collection 299, 305, 308<sup>76</sup>, 312<sup>212</sup>, 347<sup>18</sup>
- Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie 56, 61<sup>3</sup>, 343, 345, Abb. 21
- Bildnis des Richard Southwell, Florenz, Uffizien 311<sup>178</sup>
- Bildnis des Sir Brian Tuke, Washington, National Gallery of Art 311<sup>178</sup>, 347<sup>16</sup>
- Bildnis des William Warham, Paris, Musée du Louvre 12, 14<sup>8</sup>, 31<sup>48</sup>, 171, 281–286, 291, 295, 305, 310<sup>105</sup>, 310<sup>109</sup>, 310<sup>110</sup>, 325, 463f, Tafel 67
- Bildnis des Hermann (?) Wedigh, New York, Metropolitan Museum of Art 29<sup>12</sup>, 305, 312<sup>212</sup>, 345, Abb. 278
- Bildnis der Mary Wotten, Lady Guildford, Saint Louis, Saint Louis Art Museum 12, 14<sup>8</sup>, 121<sup>46</sup>, 178, 224–227, 286–291, 298, 301, 310<sup>105</sup>, 311<sup>161</sup>, 325, 345, 464, 466, Tafel 69
- Bildnis des Sir Henry Wyatt, Paris, Musée du Louvre 14<sup>8</sup>, 310<sup>114</sup>
- Bildnis eines Mannes (»Hans von Antwerpen«), Windsor Castle, Royal Collection 32<sup>94</sup>, 343
- Bildnis eines Mannes mit Handschuhen und Brief in den Händen, Basel, Kunstmuseum 14<sup>13</sup>
- Der Tote Christus im Grab, Basel, Kunstmuseum 10, 12, 29<sup>12</sup>, 36, 39, 40, 42, 44<sup>19</sup>, 45<sup>51</sup>, 45<sup>68</sup>, 50, 53, 127, 132–141, 148, 149, 162, 170, 191, 204, 206, 220<sup>89</sup>, 220<sup>90</sup>, 422, 437f, Abb. 94, Tafel 29–31
- »Darmstädter Madonna«, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (als Leihgabe der Hessischen Hausstiftung) 10, 12, 43, 44<sup>24</sup>, 47<sup>123</sup>, 63<sup>51</sup>, 71, 116, 119<sup>5</sup>, 148, 156, 163<sup>3</sup>, 178, 191, 198, 218<sup>25</sup>, 229, 232, 235, 253<sup>40</sup>, 254<sup>66</sup>, 256–274, 277, 282, 287, 288, 305, 314, 320, 321, 329, 339<sup>44</sup>, 340<sup>71</sup>, 346, 448–450, Abb. 20, Tafel 61–65
- Diptychon mit Christus im Elend und Maria als schmerzreiche Mutter, Basel, Kunstmuseum 12, 36, 40, 51, 53, 127–132, 143<sup>54</sup>, 195, 218<sup>44</sup>, 351, 436f, Tafel 25–26
- Doppelbildnis des Thomas Godsalve mit seinem Sohn John, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie 189<sup>103</sup>, 235, 284, 291–295, 297, 301, 308<sup>56</sup>, 325, 343, 345, 447f, Tafel 70
- Doppelbildnis des Jacob Meyer zum Hasen und der Dorothea Kannengießer, Basel, Kunstmuseum 10, 12, 29<sup>12</sup>, 29<sup>16</sup>, 44<sup>24</sup>, 72, 93, 94<sup>14</sup>, 94<sup>34</sup>, 97, 103, 104, 105<sup>28</sup>, 106–116, 117, 119<sup>5</sup>, 125, 143<sup>47</sup>, 200f, 256, 272<sup>40</sup>, 287, 299, 430f, Tafel 21–22
- Doppelbildnis der französischen Gesandten, London, National Gallery 9, 29<sup>11</sup>, 145<sup>90</sup>, 177, 188<sup>94</sup>, 252<sup>7</sup>, 295, 310<sup>134</sup>, 343, 345, Abb. 276
- Familienbildnis der Elsbeth Binzenstock mit Katharina und Philipp Holbein, Basel, Kunstmuseum 10, 12, 13, 19, 27, 39, 40, 51, 53, 122<sup>56</sup>, 158, 188<sup>101</sup>, 220<sup>79</sup>, 253<sup>38</sup>, 304, 323–334, 344, 346, 443f, Tafel 75–77
- Fragmente der Ausmalung des Großratssaal im Baseler Rathaus → BASEL, Rathaus, Großratssaal, Ausmalung durch Hans Holbein d.J.
- Heinrich VIII. und die Barber Surgeons', London, Barber Surgeons' Hall 307<sup>28</sup>
- »Lais Corinthiaca«, Basel, Kunstmuseum 10, 11, 12, 14<sup>2</sup>, 36, 40, 41–44, 51, 53, 56, 61<sup>12</sup>, 62<sup>25</sup>, 63<sup>47</sup>, 163, 165<sup>73</sup>, 166<sup>83</sup>, 191, 194, 198, 215f, 217<sup>11</sup>, 218<sup>25</sup>, 221<sup>98</sup>, 222<sup>125</sup>, 224–232, 235, 239, 240, 241, 254<sup>66</sup>, 256, 259, 262, 264, 270<sup>4</sup>, 273<sup>50</sup>, 277, 278–280, 284, 288, 297, 304, 305, 307<sup>20</sup>, 326, 340<sup>83</sup>, 346, 441f, Tafel 53
- »Noli me tangere«, London, Hampton Court, Royal Collection 276, 301–305, 306<sup>5</sup>, 308<sup>50</sup>, 455, Tafel 73
- »Oberried-Flügel«, Freiburg, Münster, Universitätskapelle 10, 11, 12, 54<sup>7</sup>, 58, 69–71, 96, 136, 145<sup>105</sup>, 145<sup>106</sup>, 191, 194–204, 214, 215, 216, 218<sup>26</sup>, 235, 259, 294, 313, 346, 451–453, Abb. 35, 139, Tafel 36–41
- Orgelflügel, Basel, Kunstmuseum 10, 11, 12f, 36, 48, 144<sup>71</sup>, 220<sup>79</sup>, 270<sup>4</sup>, 314–323, 344, 346, 440f, Abb. 243–244, Tafel 74
- »Passionsflügel«, Basel, Kunstmuseum 10, 11, 12, 36, 37, 48f, 50, 52, 53, 54<sup>9</sup>, 54<sup>22</sup>, 54<sup>26</sup>, 56–58, 61<sup>15</sup>, 96, 136, 145<sup>105</sup>, 145<sup>106</sup>, 166<sup>83</sup>, 191, 194, 204–215, 216, 218<sup>26</sup>, 218<sup>47</sup>, 218<sup>90</sup>, 220<sup>79</sup>, 239f, 246f, 249, 251, 253<sup>50</sup>, 254<sup>64</sup>, 254<sup>71</sup>, 302, 304, 313, 346, 433–435, Abb. 152, Tafel 42–50
- Schulmeisterschild, Gesellschule, Basel, Kunstmuseum 10, 11, 36, 40, 41, 43, 46<sup>98</sup>, 48f, 51, 53, 54<sup>27</sup>, 73, 81<sup>113</sup>, 97, 100f, 102, 104, 429f, Tafel 17
- Selbstmord der Lukretia, Fragment der Fassadenmale- reien des Hertensteinhauses in Luzern, Luzern, Kunst- museum 30<sup>19</sup>
- »Solithurner Madonna«, Solothurn, Kunstmuseum 10, 11, 12, 29<sup>12</sup>, 42, 53, 58–61, 148–166, 170, 175, 187<sup>47</sup>, 191, 216, 223<sup>134</sup>, 240, 249, 253<sup>38</sup>, 253<sup>50</sup>, 253<sup>55</sup>, 255<sup>93</sup>, 256, 325, 346, 465f, Abb. 98–100, Tafel 32–34
- »Terminus«, Cleveland, Ohio, Cleveland Museum of Art 190<sup>135</sup>, 347<sup>17</sup>
- Zeichnungen (auch traditionelle Zuschreibungen):*
- Apostelfolge, Helldunkelzeichnungen, Lille, Musée Wicar 144<sup>76</sup>
- Bildniszeichnung des Nicolas Bourbon, Windsor Castle, Royal Library 32<sup>102</sup>
- Bildniszeichnung des Nicholas Carew, Basel, Kunst- museum, Kupferstichkabinett 305, Abb. 239
- Bildniszeichnung der Margaret Giggs (»Mother Iak«), Windsor Castle, Royal Library 298, 307<sup>22</sup>, 311<sup>159</sup>, Abb. 231
- Bildniszeichnung des John Godsalve, Windsor Castle, Royal Library 293, 310<sup>107</sup>, Abb. 226
- Bildniszeichnung des Sir Henry Guildford, Windsor Castle, Royal Library 291, Abb. 224
- Bildniszeichnung der Dorothea Kannengießer für die »Darmstädter Madonna«, Basel, Kunstmuseum, Kupfer- stichkabinett 12, 259, 264–67, 274<sup>80</sup>, Abb. 196
- Bildniszeichnung der Dorothea Kannengießer für das Doppelbildnis, Basel, Kunstmuseum, Kupferstich- kabinett 44<sup>24</sup>, 103, 112, 116, 119<sup>8</sup>, 121<sup>40</sup>, Abb. 72
- Bildniszeichnung der Anna Meyer zum Hasen für die »Darmstädter Madonna«, Basel, Kunstmuseum, Kupfer- stichkabinett 12, 259, 264–67, 274<sup>80</sup>, Abb. 197
- Bildniszeichnung des Jacob Meyer zum Hasen für die »Darmstädter Madonna«, Basel, Kunstmuseum, Kupfer- stichkabinett 12, 259, 264–267, 274<sup>80</sup>, Abb. 195
- Bildniszeichnung des Jacob Meyer zum Hasen für das Doppelbildnis, Basel, Kunstmuseum, Kupferstich- kabinett 44<sup>24</sup>, 103, 112f, 116, 119<sup>8</sup>, 121<sup>40</sup>, Abb. 71
- Bildniszeichnung des Sir Thomas More (perforiert), Windsor Castle, Royal Library 278, 307<sup>22</sup>, 307<sup>24</sup>, 307<sup>25</sup>, Abb. 212
- Bildniszeichnung des Sir Thomas More (unperforiert), Windsor Castle, Royal Library 278, 307<sup>22</sup>, 307<sup>23</sup>, 307<sup>24</sup>, 307<sup>25</sup>, Abb. 211
- Bildniszeichnung des William Warham, Windsor Castle, Royal Library 284, 308<sup>49</sup>, Abb. 220
- Bildniszeichnung der Mary Wotten, Lady Guildford, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 227, 288, 290f, 309<sup>87</sup>, 309<sup>103</sup>, Abb. 221
- Bildniszeichnung des Thomas Wyatt d.Ä., Windsor Castle, Royal Library 33<sup>130</sup>
- Bildniszeichnung eines jungen Aussätzigen, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Graphische Sammlung 79<sup>41</sup>, 80<sup>77</sup>
- Bildniszeichnung einer vornehmen Engländerin, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 312<sup>209</sup>
- Bildniszeichnung eines vornehmen Engländers, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 312<sup>209</sup>
- Bildniszeichnung einer jungen Frau, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins 156–158, 159, 165<sup>73</sup>, 249, 253<sup>38</sup>, Abb. 101
- Bildniszeichnung eines jungen Mannes mit Schlapphut, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 38, Abb. 17
- Christus »in der Rast«, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 129–132, 144<sup>76</sup>, Abb. 87
- Ecce Homo (nach Lucas van Leyden), Basel, Kunstmu- seum, Kupferstichkabinett 350<sup>13</sup>
- Entwurf für das Aushängeschild eines Messerschmieds, Helldunkelzeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstich- kabinett 144<sup>76</sup>
- Entwurfszeichnung für ein Glasgemälde mit dem Termi- nus für die Baseler Universität, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 190<sup>135</sup>
- Entwurfszeichnungen für das Haus »Zum Tanz«, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 120<sup>29</sup>
- Erzengel Michael mit der Seelenwaage, Basel, Kunst- museum, Kupferstichkabinett 249
- Fleckenstein-Wappen, Scheibenriß, Braunschweig, Her- zog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett 166<sup>82</sup>
- Heilige Sippe, Helldunkelzeichnung, Basel, Kunst- museum, Kupferstichkabinett 29<sup>11</sup>, 120<sup>29</sup>, 129–132, 351, Abb. 88
- Heinrich VIII., Karton für das verlorene Wandbild in Whitehall Palace, London, National Portrait Gallery 280, 287, 308<sup>72</sup>, 318, 331, Abb. 215
- Kinder einer vornehmen Familie mit ihrer Amme (?), Zeichnung, London, British Museum 342<sup>131</sup>

- Die Königin von Saba vor Salomo, Windsor Castle, Royal Library 309<sup>86</sup>  
 Kostümstudie einer nach links gewandten Baselerin, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 120<sup>10</sup>, 121<sup>44</sup>  
 Kreuzabnahme, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins 145<sup>105</sup>  
 Kreuztragung Christi, Helldunkelzeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 144<sup>76</sup>, 144<sup>78</sup>  
 Leaina vor ihren Richtern, Entwurfszeichnung für die Fassadenmalereien des Hertensteinhauses in Luzern, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 16, 30<sup>18</sup>, Abb. 1  
 Maria mit Kind, Helldunkelzeichnung, Leipzig, Museum der Bildenden Künste 144<sup>76</sup>  
 Maria mit Kind zwischen Säulen, Helldunkelzeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 120<sup>29</sup>, 144<sup>76</sup>  
 Passion Christi, Scheibenrißfolge, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 198, 222<sup>125</sup>, 241, Abb. 189–190  
 Selbstbildnis Hans Holbein d.J., Florenz, Uffizien 297, 200, Abb. 144  
 Studien der Hände bzw. der rechten Hand und von Kopf und Büste des Erasmus von Rotterdam, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins 172, 179, 181, 187<sup>43</sup>, 187<sup>44</sup>, 187<sup>45</sup>, 299, Abb. 118–119  
 Zeichnungen für die Ausmalung des Baseler Großrats- saals, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 17, 141, 321, Abb. 4, 6  
 Zeichnungen für die Fassadenmalereien des Hertenstein- hauses in Luzern, Basel, Kunstmuseum, Kupferstich- kabinett 16, 30<sup>20</sup>  
 Zeichnung einer Frau in englischer Hoftracht, in zwei Ansichten wiedergegeben, London, British Museum 309<sup>90</sup>  
 Zeichnung der Grabskulptur des Jean de France, Herzogs von Berry, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 146<sup>122</sup>, 191, 192, Abb. 133  
 Zeichnung der Grabskulptur der Jeanne de Boulogne, Herzogin von Berry, Basel, Kunstmuseum, Kupferstich- kabinett 146<sup>122</sup>, 191, 192, Abb. 132  
 Zeichnung für das Gruppenbildnis der Familie des Sir Thomas More, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 20, 276, 278, 306<sup>12</sup>, 331–333, 338<sup>1</sup>, Abb. 5  
 Zeichnungen für die Baseler Orgelflügel, Basel, Kunst- museum, Kupferstichkabinett 319f, 338<sup>35</sup>, 338<sup>36</sup>, 339<sup>47</sup>, Abb. 245–246
- Druckgraphik:**  
 Bilder des Todes 191, 193f, 202, 217<sup>2</sup>, 217<sup>3</sup>, 217<sup>24</sup>, Abb. 136–137  
 Bildnis des Nicolas Bourbon, Holzschnitt 24, Abb. 8  
 Bildnis des Martin Luther, Holzschnitt 342<sup>150</sup>  
 Bildnis des Thomas Wyatt d.Ä., Holzschnitt 26, Abb. 10  
 Cebestafel A 29<sup>13</sup>  
 Cebestafel B 29<sup>13</sup>  
 Coverdale-Bibel, Titelblatt 302  
 »Erasmus im Gehäuse«, Holzschnitt 184, Abb. 131  
 Hortulus Animae 218<sup>50</sup>, 302, 312<sup>190</sup>  
 Icones Veteris Testamenti 24, 27, 223<sup>147</sup>, 302, 312<sup>195</sup>  
 Illustrationen zu Thomas Cranmer, »Catechismus« 29<sup>16</sup>  
 Illustrationen zu Sebastian Münster, »Instrument beider Licher« 31<sup>72</sup>  
 Lob der Torheit 29<sup>16</sup>, 39, 41, 44<sup>32</sup>, 86, 87, 94<sup>24</sup>, 101, 104<sup>16</sup>, 116, 161, 170  
 Molochopfer 143<sup>59</sup>  
 Titelblattrahmung für Johann Froben, Erstverwendung bei Heinrich Glarean »Isagoge in musicem« 29<sup>16</sup>  
 Titelholzschnitt der »Nüwe Stattrechten... Fryburg im Pryssgaw« 62<sup>33</sup>, 150, 156, 164<sup>23</sup>, 165<sup>69</sup>, 165<sup>70</sup>, 218<sup>50</sup>, 220<sup>82</sup>, Abb. 97
- Kopien:**  
 Ausmalung des Baseler Großrats- saals, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 17, Abb. 3  
 Bildnis des Bonifacius Amerbach, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (ehemals) 433  
 Bildnis des Bonifacius Amerbach, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen 433  
 Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Parma, Galleria Nazionale 32<sup>87</sup>, 342<sup>148</sup>, Abb. 272  
 Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Zürich, Privatbesitz 189<sup>105</sup>  
 Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam, Augsburg, Sammlung des Hans Jakob Fugger (ehemals) 439  
 Bildnis des Erasmus von Rotterdam »im Rund«, Karls- ruhe, Staatliche Kunsthalle 336f, Abb. 273  
 Bildnis des Erasmus von Rotterdam »im Rund«, Rotter- dam, Museum Boijmans Van Beuningen 342<sup>139</sup>  
 Bildnis des Sir Henry Guildford, Chicago, McCormick Collection (ehemals) 309<sup>99</sup>  
 Bildnis des Sir Henry Guildford, Detroit, Detroit Insti- tute of Arts 309<sup>87</sup>  
 Bildnis des Sir Henry Guildford, Houston, Museum of Fine Arts 309<sup>87</sup>, 309<sup>102</sup>  
 Bildnis des Sir Henry Guildford, Knepp Castle, Sammlung Sir William Burrell (ehemals) 464  
 Bildnis der Dorothea Kannengießer, Tarporley, Haugh- ton Hall, Sammlung Ralph Brocklebank (ehemals) 430  
 Bildnis des Nikolaus Kratzer, London, National Portrait Gallery 310<sup>133</sup>, 310<sup>143</sup>  
 Bildnis der Alice Middleton, Lady More, Corsham, Corsham Court (ehemals) 306<sup>16</sup>  
 Bildnis des Thomas More (Kopie von Henry Bone), Rom, English College 306<sup>19</sup>  
 Bildnis des William Warham, London, Lambeth Palace 186<sup>33</sup>, 282–284, Abb. 217  
 Bildnis der Mary Wotton, Lady Guildford, Knepp Castle, Sammlung Sir William Burrell (ehemals) 464  
 Bildnis der Mary Wotton, Lady Guildford, London, Mrs. Joseph (ehemals) 464  
 Bildnis der Mary Wotton, Lady Guildford, New York, Metropolitan Museum of Art 309<sup>103</sup>, 464  
 Bildnis einer Frau (Elizabeth Widmerpole?), Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart »Am Römerholz« 310<sup>115</sup>  
 Bildniszeichnung des John Fisher, London, National Portrait Gallery 284  
 Bildniszeichnung des William Warham, London, Christie's (4.7.1984) 308<sup>49</sup>, 308<sup>52</sup>  
 Bildniszeichnung des William Warham, London, Colnaghi 308<sup>49</sup>, 308<sup>52</sup>  
 Bildniszeichnung des William Warham, London, Kunst- handel (vor 1950) 308<sup>49</sup>, 308<sup>52</sup>  
 Der Tote Christus im Grabe, Altdorf, Kapuzinerkloster 437  
 Der Tote Christus im Grabe, Basel, Kunstmuseum (Inv. Nr. 737) 437  
 Der Tote Christus im Grabe, Bern, Stadtbibliothek 437  
 Der Tote Christus im Grabe, St. Gallen, Stiftsbibliothek 437  
 Der Tote Christus im Grabe, Solothurn, Kunstmuseum 437  
 Der Tote Christus im Grabe (Kopie von Hans Bock d.Ä.), Solothurn, Kunstmuseum 437  
 Der Tote Christus im Grabe, Waldshut, Gottesackerka- pelle 437  
 Der Tote Christus im Grabe, Zeichnung, Wien, Samm- lung der Fürsten von Liechtenstein (ehemals) 135, Abb. 90  
 Doppelbildnis des Jacob Meyer zum Hasen und der Dorothea Kannengießer, Basel, Kunstmuseum (Inv. Nr. 350) 430  
 Familienbild Holbein, Glarus, Sammlung E. Trümpy (ehemals) 327, 339<sup>67</sup>, 340<sup>91</sup>, Abb. 258
- Familienbild Holbein, Konstanz, Sammlung Wesenberg (ehemals) 340<sup>89</sup>  
 Familienbild Holbein, Lille, Musée des Beaux-Arts 325f, 327, Abb. 255  
 Familienbild Holbein, St. Omer, Musée de l'Hôtel Sande- lin 327, 328, 340<sup>92</sup>, Abb. 259  
 Familienbild Holbeins und Lais Corinthiaca (Deck- farbenmalerei von Wilhelm Stettler), Wien, Albertina 326, 441, Abb. 256  
 Gefangennahme Christi (Kopie der entsprechenden Dar- stellung der »Passionsflügel« Hans Holbein d.J. durch Nikolaus Bernoulli), Basel, Kunstmuseum 48, 54<sup>10</sup>, 221<sup>117</sup>  
 Kreuzigung Christi (Kopie der entsprechenden Darstel- lung der »Passionsflügel« Hans Holbein d.J. durch Niko- laus Bernoulli), Basel, Kunstmuseum 48, 54<sup>10</sup>, 221<sup>117</sup>  
 Kreuzigung Christi (Kopie von Jacob Clauser), Basel, Kunstmuseum 39, Abb. 19  
 Lais Corinthiaca, Basel, Markgräfler Hof (ehemals) 441  
 Lais Corinthiaca, Basel, Privatsammlung (ehemals) 441  
 Lais Corinthiaca, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 61<sup>12</sup>, 441  
 Madonna und Kind unter Renaissanceportikus, Zeich- nung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 29<sup>6</sup>  
 »Noli me tangere«, London, Victoria & Albert Museum 304, Abb. 235  
 Selbstbildnis Hans Holbein d.J. (Miniatur), Dumfries, Drumlanrig Castle, Duke of Buccleuch 29<sup>7</sup>  
 Selbstbildnis Hans Holbein d.J. (Miniatur), London, Wallace Collection 29<sup>7</sup>  
 Sertorius und das Beispiel von den Pferden, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 143<sup>59</sup>  
 Venus und Amor, Basel, Markgräfler Hof (ehemals) 441  
 Venus und Amor, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 441
- Nur literarisch bzw. durch Zeichnungen überlieferte Werke:*  
 Adam und Eva (von »Hance, painter«), London, König- liche Sammlung 32<sup>96</sup>  
 Ausmalung des Großrats- saals des Baseler Rathauses → BASEL, Rathaus, Großrats- saal, Ausmalung durch Hans Holbein d.J.  
 Bemalung und Vergoldung beider Uhren, Basel, Rheintor 23, 32<sup>83</sup>, 338<sup>16</sup>  
 Bemalung der Windfahnen und Kranzkacheln eines Ofens, Basel, Zunfthaus der Safranzunft 17  
 Fassung von Wappenschilden, Basel 19  
 Bildnis des unbärtigen Bonifacius Amerbach, Basel, Sammlung des Bonifacius Amerbach 37f  
 Bildnis des Erasmus von Rotterdam, London, Lambeth Palace (ehemals) 186<sup>33</sup>, 282  
 Bildnis des Erasmus von Rotterdam, im Besitz von Conrad Goelenius 23  
 Bildnisse des Erasmus von Rotterdam, Basel, im 16. Jahr- hundert 38f, 45<sup>43</sup>  
 Dekorationen für die Festarchitektur aus Anlaß des Empfangs der französischen Gesandten, Greenwich 21, 31<sup>72</sup>  
 Entwurf für eine Glasmalerei (ungewiß, ob vom jünge- ren oder älteren Hans Holbein), Luzern 16  
 Familienbild More, Kroměříž (Kremsier) 12, 13, 20, 27, 31<sup>68</sup>, 31<sup>69</sup>, 276, 278, 298, 306<sup>10</sup>, 306<sup>12</sup>, 306<sup>16</sup>, 307<sup>22</sup>, 331–333, 341<sup>113</sup>, 346  
 Farbfassung zweier Fahnen des Brunnens beim Barfüß- erkloster, Luzern 16  
 Haus »Zum Tanz«, Fassadenmalerei, Basel 170  
 Heinrich VII. und Heinrich VIII. mit Elizabeth von York und Jane Seymour, London, Whitehall Palace 280, 308<sup>72</sup>, 318, 331, 338<sup>25</sup>  
 Hertensteinhaus, Fassadenmalerei, Luzern 16, 29<sup>6</sup>, 80<sup>57</sup>, 102, 116, 117, 119, 122<sup>52</sup>, 122<sup>54</sup>, 122<sup>62</sup>, 122<sup>64</sup>  
 Kreuzigung Christi, Basel 39

- »Original-Handriß«, im Besitz von Joachim von Sandraert 271<sup>18</sup>  
 Passionsaltar, Luzern, Franziskanerkirche 39  
 Schlafender Knabe, in London (?) 24  
 Triumph der Armut und des Reichtums, London, Stahlhof 61<sup>1</sup>, 96, 302, 312<sup>195</sup>  
 »Venus mit dem Cupido«, im Besitz von Michel LeBlon 441  
*siehe auch »Venus-Maler«*
- HOLBEIN D.J., Hans (?)  
 Allegorie der Begierde, Los Angeles, J. Paul Getty Museum 308<sup>50</sup>  
 Anbetung des Kindes mit Hirtenverkündigung, Zeichnung, Oxford, Ashmolean Museum 218<sup>50</sup>  
 Bildnis des Johannes Froben, London, Hampton Court, Royal Collection 190130  
 Bildnis einer Dame (angeblich Katherine Howard), Toledo, Ohio, Toledo Museum of Art 223156  
 Devise des Baseler Buchdruckers Johann Froben, Basel, Kunstmuseum 36, 351f, 445, Abb. 282  
 Fragmente von Altarflügeln: Kopf eines jugendlichen Heiligen, Kopf einer gekrönten Heiligen, Basel, Kunstmuseum 11, 40, 51, 53, 93, 100, 101, 103, 104, 105<sup>32</sup>, 105<sup>40</sup>, 143<sup>32</sup>, 422, 428f, Tafel 19–20  
 Sündenfall, Basel, Kunstmuseum 11, 29<sup>12</sup>, 40, 51, 53, 97, 100f, 102, 104, 105<sup>32</sup>, 105<sup>40</sup>, 117, 431f, Tafel 18  
 Totenschädel, Basel, Kunstmuseum 51, 72, 144<sup>71</sup>, 218<sup>44</sup>, 351f, 425, Tafel 4
- HOLBEIN D.J., Hans (?), und unbekannter Baseler Meister  
 »Leinwand-Passion«, Basel, Kunstmuseum 10, 11, 40, 41, 50, 53, 81<sup>98</sup>, 81<sup>113</sup>, 83f, 88f, 90, 93, 96, 97, 100, 101, 103f, 104, 105<sup>33</sup>, 105<sup>34</sup>, 105<sup>35</sup>, 105<sup>36</sup>, 143<sup>52</sup>, 189<sup>123</sup>, 253<sup>50</sup>, 426–428, Tafel 7–11
- HOLBEIN D.J., Hans (?), und unbekannter Meister  
 Bildnis des Nicholas Carew, Drumlanrig Castle, Duke of Buccleuch 305, Abb. 240
- HOLBEIN D.J., Hans, und –Werkstatt  
 Kostümstudie einer Baselerin mit Straußenfederbaret, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 120<sup>10</sup>  
 Bildnis des Erasmus von Rotterdam, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection 38, 342<sup>138</sup>, 342<sup>149</sup>, Abb. 16
- HOLBEIN D.J., Hans, und »Venus-Maler«  
 Abendmahl, Basel, Kunstmuseum 10, 12, 39, 40, 48, 49f, 53, 54<sup>29</sup>, 55<sup>72</sup>, 56, 58, 69, 145<sup>105</sup>, 156, 178, 206, 218<sup>25</sup>, 220<sup>88</sup>, 220<sup>89</sup>, 220<sup>90</sup>, 222<sup>125</sup>, 232, 235–246, 249, 251, 255<sup>101</sup>, 274<sup>94</sup>, 287, 302, 313, 422, 435f, Abb. 176, Tafel 57
- HOLBEIN D.J., Hans, Umkreis  
 Bildnis des Sir John Godslove, Philadelphia, Philadelphia Museum of Fine Arts, John G. Johnson Collection 310<sup>115</sup>
- HANS HOLBEIN D.J. (Werkstatt)  
 Madonna und Kind unter einer Renaissanceportikus, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 29<sup>6</sup>
- HOLBEIN, Katharina 19, 313, 323–334, 443  
 HOLBEIN, Magdalena 27  
 HOLBEIN, Philipp 26, 30<sup>34</sup>, 165<sup>75</sup>, 257, 304, 313, 323–334, 443  
 HOLBEIN, Sigmund 26, 27, 65, 66, 67, 78<sup>13</sup>, 220<sup>87</sup>, 255<sup>114</sup>
- HOLLAR, Wenzel  
 Kupferstiche nach den Guildford-Bildnissen Hans Holbeins d.J. 309<sup>87</sup>, 309<sup>102</sup>  
 Kupferstich nach einer Kreuzabnahme Hans Holbeins d.J. 145<sup>105</sup>
- HOLZHAB-KRIEG, Cleophea 328, Abb. 260  
 HOPE, Arthur 306<sup>19</sup>  
 HORAZ 185<sup>18</sup>  
 HOUSTON, Museum of Fine Arts  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis des Sir Henry Guildford 309<sup>87</sup>, 309<sup>102</sup>
- HOWARD, Henry, 6<sup>th</sup> Duke of Norfolk 457  
 HOWARD, Thomas, Earl of Arundel 36, 44<sup>19</sup>, 186<sup>32</sup>, 232, 234, 284, 291, 293, 295–297, 298, 306<sup>19</sup>, 309<sup>87</sup>, 311<sup>157</sup>, 446, 447, 456, 457, 461, 463, 464, 466
- HOWARD, William, 1<sup>st</sup> Baron and Viscount Stafford 291, 464
- HUBER, Andres 83  
 HUBER, Eduard von 249  
 HUBER D.Ä., Johann Rudolf 423, 435  
 Aquarellkopie des Bildnisses des Hans Herbst von Ambrosius Holbein im Ahnen-Album des Theodor Zwinger 423  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Der Tote Christus im Grabe (für Dr. Zwinger) 437  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Der Tote Christus im Grabe (für den Grafen Trautmannsdorff) 437
- HÜBNER, Paul H. 451  
 HUTH, Edward 458  
 HUTH, Henry 277, 306<sup>19</sup>, 458  
 HUTTEN, Ulrich von 189<sup>105</sup>  
 HUTTON, John 25  
 HUYGENS, Constantijn 342<sup>139</sup>
- INNSBRUCK 125  
 IRMI → Irmy  
 IRMY, Nikolaus 263, 273<sup>47</sup>, 274<sup>63</sup>, 274<sup>67</sup>, 274<sup>69</sup>, 314, 430  
 IRMY, Rosina 44<sup>24</sup>, 119<sup>8</sup>, 257, 430, 448  
 ISELIN, Basilius 36  
 ISELIN, Johann Lucas 257, 271<sup>17</sup>, 272<sup>32</sup>, 448  
 ISELIN, Johann Ludwig (Neffe des Basilius Amerbach, 1559–1612) 15, 29<sup>9</sup>, 37, 39, 61<sup>1</sup>, 257  
 ISENHEIM 12, 19, 66, 68, 79<sup>55</sup>, 105<sup>37</sup>, 127  
 Antoniterkloster, Hans Holbein d.Ä., Altarwerk (verschollen) 12, 19, 66, 78<sup>35</sup>, 127
- ISNY im Allgäu 66  
 ISOLA BELLA bei Stresa, Sammlung Borromeo  
 Giampetrino, Abundantia 223<sup>160</sup>
- ISTANBUL, Hippodrom  
 Theodosius-Obelisk 341<sup>116</sup>
- JABACH D.J., Everard 284, 297, 447, 460, 461  
 JACOB, Bruder (Schulmeister) 25, 26, 33<sup>133</sup>  
 JAKOB I., König von England 460  
 JAKOB II., König von England 455  
 JAKOB V., König von Schottland 25  
 JANE SEYMOUR, Königin von England → Seymour, Jane  
 JEAN DE FRANCE, Herzog von Berry 222<sup>135</sup>  
 JEANNE DE BOULOGNE, Herzogin von Berry 217<sup>2</sup>  
 JOINVILLE 25  
 JOHN OF ANTWERP → Hans von Antwerpen  
 JOSEPH DE LORRAINE, Prince de Vaudémont 448  
 JULIUS II., Papst 107
- KAISHEIM, Zisterzienserkloster 65  
 KALLIMACHOS 177  
 KANNENGIESSER, Dorothea 106–116, 119<sup>3</sup>, 120<sup>10</sup>, 120<sup>11</sup>, 120<sup>12</sup>, 120<sup>27</sup>, 121<sup>44</sup>, 121<sup>45</sup>, 235, 256–274, 314, 340f  
 KANNENGIESSER, Jacob 108  
 KARL, Prinz von Hessen und bei Rhein 448  
 KARL DER KÜHNE, Herzog von Burgund 122<sup>64</sup>  
 KARL I., König von England 188<sup>91</sup>, 190<sup>130</sup>, 232, 282, 306<sup>19</sup>, 311<sup>181</sup>, 446, 460  
 KARL II., König von England 311<sup>181</sup>, 455  
 KARL V., deutsch-römischer König und Kaiser 23, 25, 31<sup>72</sup>, 79<sup>54</sup>  
 KARL VII., König von Frankreich 217<sup>2</sup>
- KARLSRUHE, Staatliche Kunsthalle  
 Matthias Grünewald, Flügelbilder des Heller-Altars 143<sup>62</sup>  
 Matthias Grünewald, Kreuzigung Christi 143<sup>61</sup>  
 Matthias Grünewald, Kreuztragung Christi 143<sup>61</sup>
- Hans Herbst und –Werkstatt, Fragment eines Altarflügels mit Kreuztragung Christi und Dornenkrönung 88–90, 93, 101f, 453f, Abb. 55, Tafel 13–14  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis des Bonifacius Amerbach (verschollen) 433  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis des Erasmus im Rund 336f, Abb. 273  
 »Meister der Gewandstudien«, Elisabeth-Triptychon 79<sup>41</sup>  
 »Venus-Maler« (?), Altarflügel mit den Heiligen Georg und Ursula 11, 29<sup>11</sup>, 47<sup>123</sup>, 69, 165<sup>73</sup>, 247–249, 251, 454, Tafel 58–59
- KARLSRUHE, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett  
 Kopie nach dem »Venus-Maler« (?), Die Heilige Ursula 248, 454, Abb. 193  
 Ambrosius Holbein, Herkules und Antäus 81<sup>111</sup>  
 Ambrosius Holbein, Pyramus und Thisbe 81<sup>111</sup>
- KARLSRUHE, Badisches Landesmuseum  
 Bernhard Striegel, Altarbild für die Marienkapelle der Zisterzienserkloster Salem 219<sup>52</sup>
- KASSEL, Staatliche Kunstsammlungen  
 Giampetrino, Leda mit ihren Kindern 252<sup>27</sup>
- KATHARINA VON ARAGON, Königin von England 282  
 KAUFBEUREN im Allgäu 149  
 KELLER, Clemenz 22  
 KENNINGHALL 311<sup>157</sup>  
 KLEINBASEL → Basel  
 KLINGLIN 48, 54<sup>9</sup>  
 KNEPP CASTLE 464  
 KNOEDLER 458, 466  
 KÖLN 64, 272<sup>32</sup>, 295, 297, 340<sup>90</sup>, 447, 461  
 KÖLN, Wallraf-Richartz-Museum  
 Hans Burgkmair d.Ä., Doppelbildnis von Hans und Barbara Schellenberger 120<sup>25</sup>  
 »Meister, älterer, der Heiligen Sippe«, Heilige Sippe 341<sup>120</sup>  
 »Meister, jüngerer, der Heiligen Sippe«, Heilige Sippe 341<sup>120</sup>, Abb. 267
- KÖNIGSBERGER, Georg 30<sup>25</sup>, 68  
 KONSTANZ 17, 30<sup>12</sup>, 73–76, 104<sup>2</sup>, 167, 349f, 426, 452  
 KONSTANZ, Sammlung Wesenberg (ehemals)  
 Kopie des Holbeinschen Familienbildes 340<sup>89</sup>
- KOPENHAGEN, Statens Museum for Kunst, Kupferstichkabinett  
 Hans Holbein d.Ä., Bildniszeichnung des Jakob Fugger, »des Reichen« 143<sup>47</sup>
- KRAKAU 30<sup>42</sup>  
 KRAKAU, Nationalmuseum, Muzeum Czartoryskich  
 Leonardo da Vinci, Bildnis der Dame mit dem Hermelin (Cecilia Gallerani) 216, 223<sup>168</sup>, 311<sup>163</sup>
- KRATZER, Nikolaus 12, 23, 24f, 31<sup>65</sup>, 97, 286, 295–298, 325, 338<sup>1</sup>, Tafel 71  
 KREMSIER → Kroměříž (Tschechien)  
 KRIECHBAUM, Stephan 65, 78<sup>12</sup>  
 KROMĚŘIŽ (Tschechien; Kremsier) 20, 276, 332  
 KULM 23  
 KUNIGUNDE, deutsch-römische Königin und Kaiserin 338<sup>27</sup>
- LAIS VON KORINTH 46<sup>101</sup>, 46<sup>104</sup>, 215  
 LANCASTER 306<sup>14</sup>  
 LANDERER, Albert 122<sup>62</sup>  
 LAUSANNE 94<sup>42</sup>  
 LAUSANNE, Domschatz  
 Tapisserien 94<sup>42</sup>
- LEBLON, Michel 257, 259, 271<sup>17</sup>, 271<sup>18</sup>, 272<sup>32</sup>, 441, 448  
 LEBRUN, Jean-Baptiste Pierre 423  
 LEBZELTER, Martin 83  
 LEBZELTER, Sebastian 83  
 LE HAVRE 25  
 LEIPZIG, Museum der Bildenden Künste  
 Hans Holbein d.J., Madonna mit Kind 144<sup>76</sup>



- LELAND, John 26, 33<sup>123</sup>, 342<sup>136</sup>  
 LELEU 447  
 LENINGRAD → ST. PETERSBURG  
 LEO X., Papst 187<sup>55</sup>  
 LEONARDO DA VINCI 12, 42, 46<sup>105</sup>, 46<sup>108</sup>, 49, 56, 58, 59, 61<sup>3</sup>, 61<sup>12</sup>, 125, 142<sup>31</sup>, 146<sup>121</sup>, 163, 192, 213, 216, 218<sup>25</sup>, 222<sup>125</sup>, 223<sup>143</sup>, 223<sup>156</sup>, 223<sup>160</sup>, 224, 232, 234, 241, 246, 252<sup>27</sup>, 252<sup>29</sup>, 254<sup>66</sup>, 254<sup>72</sup>, 262, 270, 273<sup>46</sup>, 325, 340<sup>71</sup>, 446  
 Werke:  
 Abendmahl, Mailand, S. Maria delle Grazie 56, 216, 223<sup>164</sup>, 232, 238, 241, 246, 252<sup>27</sup>, 254<sup>66</sup>, 254<sup>68</sup>, 254<sup>71</sup>, 254<sup>72</sup>, 254<sup>76</sup>, Abb. 23  
 Anbetung der Könige, Florenz, Uffizien 219<sup>60</sup>  
 Anna Selbdritt, Paris, Louvre 325, 340<sup>71</sup>, Abb. 254  
 »Belle Ferronnière«, Paris, Louvre 223<sup>160</sup>  
 Bildnis der Dame mit dem Hermelin (Cecilia Gallerani), Krakau, Nationalmuseum, Muzeum Czartoryskich 216, 223<sup>168</sup>, 311<sup>163</sup>  
 Felsgrottenmadonna, London, National Gallery 223<sup>146</sup>, 262, 269, 273<sup>46</sup>, 273<sup>53</sup>, 274<sup>85</sup>  
 Felsgrottenmadonna, Paris, Louvre 223<sup>146</sup>, 262, 269, 273<sup>46</sup>, 273<sup>53</sup>, 274<sup>85</sup>, Abb. 198  
 Johannes d. T., Paris, Louvre 460  
 »La Gioconda«, Paris, Louvre 216, 223<sup>168</sup>, 234, 253<sup>32</sup>, Abb. 175  
 »Karikaturköpfe« 254<sup>71</sup>  
 Reproduktionsstiche nach dem Mailänder Abendmahl 223<sup>163</sup>, 241, 252<sup>27</sup>  
 Nur literarisch überlieferte Werke:  
 Die verschleierte Pomona 223<sup>160</sup>  
 LE STRANGE, Sir Thomas 301, 311<sup>178</sup>  
 LEU D.J., Hans  
 Altarflügel mit den Heiligen Onophrius und Martin, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum 164<sup>34</sup>  
 LEYDEN, Lucas van 213, 252<sup>12</sup>, 350<sup>13</sup>  
 David spielt die Harfe vor Saul, Kupferstich 213, Abb. 163  
 Ecce Homo, Kupferstich 350<sup>13</sup>  
 LIANCOURT, Duc de 460  
 LICINIO, Bernardino  
 Gruppenbildnis einer bürgerlichen Familie, London, Hampton Court, Royal Collection 341<sup>113</sup>  
 LILLE, Musée des Beaux-Arts  
 Kopie nach dem Holbeinschen Familienbild 325f, 327, Abb. 255  
 LILLE, Musée Wicar  
 Hans Holbein d.J., Apostelfolge, Helldunkelzeichnungen 144<sup>76</sup>  
 LINZ, »Hitler-Museum« 466  
 LISSABON, Museu Nacional de Arte Antiga  
 Albrecht Dürer, Bildnis eines alten Mannes als Heiliger Hieronymus 188<sup>87</sup>  
 Hans Holbein d.Ä., »Lebensbrunnen« 29<sup>11</sup>, 30<sup>25</sup>, 59, 66, 68, 78<sup>7</sup>, 79<sup>49</sup>, 79<sup>55</sup>, 108, Abb. 34  
 LOCKEY, Rowland  
 Gruppenbild der Familie des Thomas More (Kopie nach Hans Holbein d.J.), Wakefield, Nostell Priory 276, Abb. 209  
 LODI, Giovanni Battista 272<sup>31</sup>  
 LÖSSERT, Johann 257, 271<sup>18</sup>, 272<sup>32</sup>, 272<sup>34</sup>, 448  
 LÖWEN, Collegium Trilingue 23  
 LÖWEN, St. Peter  
 Dieric Bouts, Sakramentsaltar 246  
 LOMÉNIÉ, Louis-Henri de, Comte de Brienne 460  
 LOMPART, Jacob 22  
 LONDON 9, 10, 19, 21, 26, 27, 31<sup>56</sup>, 31<sup>72</sup>, 32<sup>94</sup>, 33, 113, 33<sup>124</sup>, 37, 122<sup>50</sup>, 186<sup>33</sup>, 275f, 277, 306<sup>19</sup>, 307<sup>36</sup>, 310<sup>134</sup>, 310<sup>143</sup>, 312<sup>203</sup>, 313, 323, 338<sup>1</sup>, 343f, 346, 423, 456, 457, 458, 463  
 LONDON, Aldgate Ward 26  
 LONDON, American Friends of the National Gallery 456  
 LONDON, Barber Surgeons' Hall  
 Hans Holbein d.J., Heinrich VIII. und die Barber Surgeons' 307<sup>28</sup>  
 LONDON, British Library  
 Sforza-Stundenbuch 246, 254<sup>83</sup>  
 LONDON, British Museum, Department of Prints and Drawings  
 Antwerpener Manierist, Geburt Christi, Musterzeichnung 219<sup>74</sup>  
 Ambrosius Holbein, Säugling 350<sup>7</sup>  
 Hans Holbein d.J., Zeichnung einer in zwei Ansichten wiedergegebenen Frau in englischer Hoftracht 309<sup>90</sup>  
 Hans Holbein d.J., Zeichnung der Kinder einer vornehmen Familie mit ihrer Amme (?) 342<sup>131</sup>  
 LONDON, Christie's  
 Ambrosius Holbein, Bildnis des Hans Herbst (8./9.4.1853) 423  
 Hans Holbein d.J., Bildnis des Benedikt von Hertenstein (25.11.1905) 459  
 Kopie nach Hans Holbein d.J. (?), Bildniszeichnung des William Warham (4.7.1984) 308<sup>49</sup>, 308<sup>52</sup>  
 LONDON, Colnaghi 309<sup>103</sup>  
 Kopie (?) nach Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des William Warham 308<sup>49</sup>, 308<sup>52</sup>  
 LONDON, Courtauld Institute Galleries  
 Jan de Bisschop, Zeichnungskopie der »Dresdner Madonna« 272<sup>32</sup>  
 LONDON, Hampton Court, Royal Collection 467  
 Jan Gossaert, gen. Mabuse, Bildnis der Kinder König Christian II. von Dänemark 294  
 Hans Holbein d.J., »Noli me tangere« 276, 301–305, 306<sup>5</sup>, 308<sup>50</sup>, 455, Tafel 73  
 Hans Holbein d.J. (?), Bildnis des Johannes Froben 190<sup>130</sup>  
 Bernardino Licinio, Gruppenbildnis einer bürgerlichen Familie 341<sup>113</sup>  
 Andrea Mantegna, Triumph Caesars 119, 122<sup>52</sup>, 222<sup>142</sup>  
 Quentin Massys, Bildnis des Erasmus von Rotterdam 167f, 169, 170, 185<sup>8</sup>, 185<sup>9</sup>, 186<sup>27</sup>, 186<sup>32</sup>, 294f, Abb. 110  
 Lambert Sustrius, »Noli me tangere« 312<sup>187</sup>  
 LONDON, Holland House 310<sup>143</sup>  
 LONDON, Kensington Palace 455, 467  
 LONDON, Kunsthandel (vor 1950)  
 Kopie nach Hans Holbein d.J. (?), Bildniszeichnung des William Warham 308<sup>49</sup>, 308<sup>52</sup>  
 LONDON, Lambeth Palace 280, 282, 284, 457  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis des William Warham 186<sup>33</sup>, 282–284, Abb. 217  
 LONDON, Lambeth Palace (ehemals)  
 Kopie nach Hans Holbein d.J. (?), Bildnis des Erasmus 186<sup>33</sup>, 282  
 LONDON, Langford  
 Hans Holbein d.J., Bildnis des Erasmus von Rotterdam mit dem Renaissance-Pilaster (20.–22.3.1754) 457  
 LONDON, Museum of London  
 Ehrenkette 306<sup>14</sup>  
 LONDON, National Gallery  
 Jan van Eyck, Bildnis des »Tymotheos« 175, 187<sup>51</sup>, Abb. 121  
 Jan Gossaert, Doppelbildnis eines älteren Ehepaars 294  
 Hans Holbein d.J., Bildnis der Christina von Dänemark 27, 33<sup>113</sup>, 33<sup>124</sup>, 298, 345, Abb. 11  
 Hans Holbein d.J., Bildnis des Erasmus von Rotterdam »mit dem Renaissance-Pilaster« (Leihgabe aus Privatbesitz) 10, 12, 28, 29<sup>11</sup>, 30<sup>44</sup>, 31<sup>48</sup>, 121<sup>30</sup>, 161, 162f, 167–178, 181, 186<sup>32</sup>, 188<sup>89</sup>, 188<sup>93</sup>, 190<sup>130</sup>, 216, 217<sup>1</sup>, 280, 286, 287, 306<sup>7</sup>, 308<sup>74</sup>, 334f, 456–458, Tafel 35  
 Hans Holbein d.J., Bildnis der Anne Lovell (Dame mit Star und Eichhörnchen) 14<sup>8</sup>, 178, 298–301, 305, 308<sup>76</sup>, 325, 345, 347<sup>18</sup>, 455f, Tafel 72  
 Hans Holbein d.J., Doppelbildnis der französischen Gesandten 9, 29<sup>11</sup>, 145<sup>90</sup>, 177, 188<sup>94</sup>, 252<sup>7</sup>, 295, 310<sup>134</sup>, 343, 345, Abb. 276  
 Leonardo da Vinci, Felsgrottenmadonna 223<sup>146</sup>, 262, 269, 273<sup>46</sup>, 273<sup>53</sup>, 274<sup>85</sup>  
 »Meister des Mornauer-Bildnisses«, Bildnis des Alexander Mornauer 310<sup>126</sup>  
 Tizian, Bildnis des »Ariost« 307<sup>20</sup>  
 LONDON, National Portrait Gallery  
 Hans Holbein d.J., Heinrich VIII., Karton für das verlorene Wandbild in Whitehall Palace 280, 287, 308<sup>72</sup>, 331, Abb. 215  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des John Fisher 284  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis des Nikolaus Kratzer 310<sup>133</sup>, 310<sup>143</sup>  
 LONDON, H. Philips 448  
 LONDON, Prestage & Hobbs  
 Hans Holbein d.J., Bildnis der Anne Lovell, der Dame mit Star und Eichhörnchen (20./21.2.1761) 456  
 LONDON, St. Andrew Undershaft 26  
 LONDON, Sotheby's  
 Hans Holbein d.J., Bildnis der Mary Wotten, Lady Guildford (14.5.1930) 309<sup>103</sup>, 464  
 LONDON, Stahlhof 61<sup>1</sup>, 96f, 141<sup>10</sup>, 293  
 LONDON, Tower 306<sup>14</sup>  
 LONDON, Victoria and Albert Museum 464  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., »Noli me tangere« 304, Abb. 235  
 Ehrenkette 306<sup>14</sup>  
 LONDON, Wallace Collection  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Selbstbildnis (Miniatur) 29<sup>7</sup>  
 LONDON, Whitehall Palace 280, 287, 311<sup>181</sup>, 455  
 LONGUEVILLE, Herzog von 25  
 LOO, Andries de 186<sup>32</sup>, 284, 310<sup>143</sup>, 457, 463  
 LORITI, Heinrich, gan. Glarean 29<sup>16</sup>, 46<sup>107</sup>  
 LOS ANGELES, J. Paul Getty Museum  
 Hans Holbein d.J. (?), Allegorie der Begierde 308<sup>50</sup>  
 LOSJAERT, Jasper 448  
 LOSKAERT, Jacob 448  
 LOUISE VON SAVOYEN 217<sup>24</sup>  
 LOVELL 299, 311<sup>176</sup>  
 LOVELL, Anne 298–301, 325, 455f, Tafel 72  
 LOVELL, Sir Francis 299–301, 311<sup>157</sup>  
 LOVELL, Thomas 301  
 LOVELL, Sir Thomas 299–301  
 LUDI, Johann 271<sup>17</sup>, 272<sup>31</sup>, 272<sup>32</sup>  
 Kopf der Anna Meyer, Teilkopie nach der »Dresdener Madonna«, Basel, Kunstmuseum 271<sup>17</sup>, 272<sup>32</sup>, 449  
 Kopf des älteren Knaben, Teilkopie nach der »Dresdener Madonna«, Basel, Kunstmuseum 271<sup>17</sup>, 272<sup>32</sup>, 449  
 LUDOLF VON SACHSEN 288–290  
 LUDOVICO IL MORO 107  
 LUDWIG XII., König von Frankreich 213  
 LUDWIG XIII., König von Frankreich 257, 271<sup>17</sup>, 460  
 LUDWIG XIV., König von Frankreich 188<sup>91</sup>, 284, 297, 460, 461, 463  
 LÜTZELBURGER, Hans 193  
 LÜTZOW, Karl von 271<sup>29</sup>  
 LUGANO 254<sup>71</sup>  
 LUGANO, S. Maria degli Angeli  
 Bernardino Luini, Abendmahl 254<sup>71</sup>  
 LUINI, Bernardino 125, 142<sup>31</sup>, 222<sup>131</sup>  
 Abendmahl, Lugano, S. Maria degli Angeli 254<sup>71</sup>  
 Beweinung Christi, Mailand, S. Maria della Passione 146<sup>121</sup>  
 Hirtenanbetung, Königsanbetung, »Ancona di Abbonio«, Como, Dom 222<sup>131</sup>  
 »Pala Raimondi«, Como, Dom 222<sup>131</sup>  
 Sacra Conversazione, Mailand, Pinacoteca di Brera 62<sup>33</sup>  
 LUMLEY, John 7th Lord 284, 291, 293, 306<sup>19</sup>, 309<sup>101</sup>, 447, 463, 464, 466  
 LUMLEY CASTLE, Chester le Street, Durham 291, 464, 466  
 LUPFRIED VON THANN 86  
 LUTHER, Martin 143<sup>45</sup>, 160, 203, 342<sup>144</sup>

- LUTZ, Sebastian 451
- LUZERN 9, 12, 14<sup>6</sup>, 16, 30<sup>18</sup>, 30<sup>20</sup>, 56, 61, 67f, 69, 79<sup>55</sup>, 96, 102, 106, 116, 117, 119, 122<sup>50</sup>, 122<sup>51</sup>, 123, 125, 141<sup>9</sup>, 146<sup>121</sup>, 163<sup>6</sup>, 222<sup>131</sup>, 224
- LUZERN, Brunnen beim Barfüßerkloster, Fahne 16
- LUZERN, Franziskanerkirche 39
- LUZERN, Hertensteinhaus 16, 29<sup>6</sup>, 30<sup>18</sup>, 30<sup>19</sup>, 30<sup>20</sup>, 68, 69, 80<sup>57</sup>, 102, 116, 117, 119, 122<sup>52</sup>, 122<sup>53</sup>, 122<sup>54</sup>, 122<sup>62</sup>, 122<sup>64</sup>, 123, 163<sup>6</sup>
- LUZERN, Hertensteinhaus, Innenausmalung (verloren) 30<sup>20</sup>, 102, 122<sup>53</sup>, 122<sup>54</sup>
- LUZERN, Kunstmuseum  
Hans Holbein d.J., Selbstmord der Lukretia, Fragment der Fassadenmalereien des Hertensteinhauses in Luzern 30<sup>19</sup>
- LUZERN, Lukasbruderschaft 16, 30<sup>21</sup>, 30<sup>27</sup>
- LUZERN, Zentralbibliothek 30<sup>19</sup>  
J. Schwelger, Kopien nach den Wandgemälden im Innern des Hertensteinhauses in Luzern 122<sup>54</sup>
- LYON 23, 24, 32<sup>99</sup>, 32<sup>102</sup>, 217<sup>1</sup>, 272<sup>32</sup>
- MABUSE → Gossaert, Jan, gen. Mabuse
- MACAULT, Antoine 341<sup>115</sup>
- MACRINO D'ALBA 62<sup>33</sup>, 120<sup>28</sup>  
Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph, Engel mit den Passionswerkzeugen, den Heiligen Hieronymus und Solutore sowie einem geistlichen Stifter, Turin, Galleria Sabauda 120<sup>28</sup>  
Madonna mit Kind und den Heiligen Jakobus d. Ä., Hieronymus und Hugo sowie Engeln, Turin, Galleria Sabauda 120<sup>28</sup>  
Madonna mit Kind und den Heiligen Nikolaus und Martin, Rom, Museo Capitolino 62<sup>33</sup>
- MADRID, Bibliotheca Nacional 185<sup>5</sup>
- MADRID, Museo del Prado  
Jan Gossaert, Maria und Johannes d. T. leisten Fürbitte bei Christus 161  
»Meister von Flémalle«, Marienvermählung 339<sup>50</sup>  
Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme 139, 321f, Abb. 252
- MADRID, Museo Thyssen-Bornemisza  
Jan de Beer, Verkündigung 341<sup>121</sup>  
Jan van Eyck, Diptychon mit der Verkündigung 161  
Hans Holbein d.J., Bildnis Heinrichs VIII. 97, Abb. 61  
Hans Maler, Bildnis der Anna von Ungarn 142<sup>37</sup>  
Sebastiano del Piombo, Doppelbildnis des Ferry de Carondelet und seines Sekretärs 185<sup>10</sup>
- MAGDEBURGER, Hieronymus 185<sup>14</sup>  
Verkleinerte Nachbildung der Bildnismedaille des Erasmus von Rotterdam 185<sup>14</sup>
- MAGGI, Vincenzo 342<sup>139</sup>
- MAIDENHEAD THICKET, Stubbings House 342<sup>140</sup>
- MAILAND 26, 49, 56, 96, 107, 121<sup>34</sup>, 143<sup>56</sup>, 192, 213, 214, 216, 222<sup>127</sup>, 223<sup>144</sup>, 223<sup>146</sup>, 223<sup>156</sup>, 223<sup>159</sup>, 270, 273<sup>49</sup>, 274<sup>91</sup>, 314, 346
- MAILAND, Castello Sforzesco  
Agostino di Bramantino, Fresken in der »Sala del Tesoro« 273<sup>49</sup>
- MAILAND, Dom  
Glasfenster 246, 254<sup>83</sup>
- MAILAND, Pinacoteca di Brera  
Bramante, Heraklit und Demokrit 120<sup>22</sup>  
Bernardino Butinone, Madonna mit Kind 273<sup>49</sup>  
Vincenzo Foppa, Madonna mit Kind und den beiden Johannes' 62<sup>33</sup>  
Vincenzo Foppa, »Polittico delle Grazie« 62<sup>33</sup>  
Bernardino Luini, Sacra Conversazione 62<sup>33</sup>  
Andrea Mantegna, »Cristo in scurto« 146<sup>118</sup>, 147<sup>130</sup>  
»Meister der Pala Sforzesca«, »Pala Sforzesca« 252<sup>27</sup>  
Marco d'Oggiono, »Madonna Vonwiller« 339<sup>54</sup>  
Raffael, Marienvermählung 58  
Andrea Solario, Madonna mit Kind und zwei Heiligen 58f, 62<sup>31</sup>
- MAILAND, Sammlung Crespi-Morbio  
Bernardino Butinone, Beweinung Christi 146<sup>121</sup>
- MAILAND, Sammlung Gallarati Scotti  
Andrea Solario, Bildnis des Girolamo Morone 223<sup>156</sup>
- MAILAND, S. Maria delle Grazie  
Leonardo da Vinci, Abendmahl 56, 216, 223<sup>164</sup>, 232, 238, 241, 246, 252<sup>23</sup>, 252<sup>27</sup>, 254<sup>66</sup>, 254<sup>68</sup>, 254<sup>71</sup>, 254<sup>72</sup>, 254<sup>76</sup>, Abb. 23
- MAILAND, S. Maria della Passione  
Bernardino Luini, Beweinung Christi 146<sup>121</sup>
- MAILAND, S. Maria presso S. Satiro  
Donato Bramante, Chorgestaltung 120<sup>22</sup>
- MAILLARD, Nicolas 167, 184
- MALER, Hans 12, 125f, 142<sup>35</sup>, 142<sup>37</sup>, 142<sup>38</sup>, 142<sup>39</sup>, 142<sup>41</sup>, 143<sup>46</sup>  
Bildnis der Anna von Ungarn, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza 142<sup>37</sup>  
Bildnis des bärtigen Sebastian Andorfer, New York, Metropolitan Museum of Art, Friedsam Collection 125f, Abb. 80  
Bildnis des unbärtigen Sebastian Andorfer, New York, Kunsthandlung Richard L. Feigen 125f, Abb. 81  
Bildnis des Anton Fugger, ehemals Wien, Sammlung Thun-Hohenstein 142<sup>35</sup>, 142<sup>39</sup>  
Bildnis der Maria von Kastilien, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg 142<sup>37</sup>  
Bildnis des Joachim Rehle, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen 142<sup>39</sup>  
Bildnis des Wolfgang Tanvelder, Rom, Galleria Corsini 142<sup>39</sup>  
Bildnis eines bärtigen Mannes, Paris, Sammlung Bicot 142<sup>39</sup>  
Bildnis eines bartlosen Mannes, Wien, Kunsthistorisches Museum 142<sup>39</sup>  
Bildnis eines 31jährigen Mannes, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen 125, Abb. 78
- MALMAISON, Schloß 223<sup>159</sup>
- MANDER, Karel van 15, 37, 46<sup>105</sup>, 56, 61<sup>1</sup>, 284, 334, 310<sup>143</sup>
- MANGOLD, Anna 117
- MANTEGNA, Andrea 56, 61<sup>2</sup>, 117, 119, 122<sup>52</sup>, 122<sup>63</sup>, 146<sup>121</sup>, 210, 214, 219<sup>52</sup>, 222, 128, 222<sup>129</sup>, 222<sup>142</sup>  
»Cristo in scurto«, Mailand, Pinacoteca di Brera 146<sup>118</sup>, 147<sup>130</sup>  
Familie Herzog Lodovico Gonzagas, Mantua, Palazzo Ducale, »Camera degli Sposi« 332, 341<sup>120</sup>, Abb. 265  
»Madonna della Vittoria«, Paris, Louvre 273<sup>49</sup>  
Triumph Caesars, London, Hampton Court, Royal Collection 119, 122<sup>52</sup>, 222<sup>142</sup>  
Grabtragung Christi, Kupferstich 211, 222<sup>125</sup>, 222<sup>128</sup>, 222<sup>129</sup>, Abb. 160  
Kupferstiche nach den Triumphphen 122<sup>52</sup>, 122<sup>63</sup>
- MANTUA, Palazzo Ducale  
Andrea Mantegna, Familie Herzog Lodovico Gonzagas in der »Camera degli Sposi« 332, 341<sup>120</sup>, Abb. 265
- MANUEL, König von Portugal 79<sup>54</sup>
- MANUEL, gen. Deutsch, Niklaus 38, 51, 132, 352<sup>2</sup>  
Bathseba im Bade/Tod und das Mädchen, Basel, Kunstmuseum 51, 55<sup>50</sup>, 144<sup>79</sup>  
Enthauptung Johannes d. T., Basel, Kunstmuseum 51, 55<sup>48</sup>  
Selbstmord der Lukrezia, Basel, Kunstmuseum 51, 55<sup>50</sup>, 144<sup>79</sup>
- MANUTIUS, Aldus 46<sup>101</sup>, 352<sup>12</sup>
- MARGRETHE (hansen des Brun(n) Knechts frowen) 19, 31<sup>55</sup>
- MARGARETE VON ÖSTERREICH 185<sup>10</sup>
- MARIA DE'MEDICI, Königin von Frankreich 257, 259, 271<sup>17</sup>, 272<sup>32</sup>
- MARIA VON KASTILIEN 142<sup>37</sup>
- MARIANNE VON HESSEN-HOMBURG, Prinzessin von Preußen 272<sup>33</sup>, 448
- MARIASTEIN, Kloster 151
- MARIGNANO 84, 86, 338<sup>12</sup>
- MARMION, Simon  
Widmungsminiatur in den Grandes Chroniques de France, St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek 187<sup>56</sup>
- MARSTON, Frome, Somerset 459
- MARTIAL 177, 185<sup>16</sup>, 187<sup>80</sup>
- MASMÜNSTER 93<sup>7</sup>
- MASSIMILIANO SFORZA → Sforza, Massimiliano
- MASSYS, Quentin 20, 31<sup>61</sup>, 46<sup>105</sup>, 161, 166<sup>89</sup>, 167–169, 175, 184, 185<sup>10</sup>, 185<sup>13</sup>, 185<sup>14</sup>, 186<sup>27</sup>, 276, 312<sup>204</sup>  
Beweinung Christi, Paris, Louvre 312<sup>204</sup>  
Bildnis eines Mannes, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart »Am Römerholz« 294  
Bildnismedaille des Erasmus von Rotterdam 168f, 170, 184, 185<sup>14</sup>, 188<sup>98</sup>, 189<sup>105</sup>, 336, 342<sup>150</sup>, Abb. 113–114  
Doppelbildnis des Erasmus von Rotterdam und des Pieter Gillis, London, Hampton Court, Royal Collection, und Privatbesitz 167f, 169, 170, 185<sup>8</sup>, 185<sup>9</sup>, 186<sup>27</sup>, 186<sup>32</sup>, 294f, Abb. 110–111  
Kopien des Doppelbildnisses des Erasmus von Rotterdam und des Pieter Gillis, Rom, Palazzo Barberini, und Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 185<sup>13</sup>  
Ein Geldwechsler und seine Frau, Paris, Louvre 161, 310<sup>131</sup>  
Triptychon mit der Beweinung Christi, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten 303f
- MASTER HANS → Hans (Master)
- MAULÉON, Jean de 193
- MAURER, François 206
- MAXIMILIAN I., deutsch-römischer König und Kaiser 65f, 68, 109, 142<sup>24</sup>
- MAXIMILIAN I., Kurfürst von Bayern 36f, 48, 54<sup>7</sup>, 68, 79<sup>55</sup>, 194, 218<sup>26</sup>, 434, 452
- MAY, Claudius 468
- MAYNERT, Harry 27
- MEAD, Richard 457
- MECHEL, Christian von 49, 54<sup>29</sup>
- MECHELN 23, 32<sup>88</sup>, 32<sup>89</sup>, 185<sup>10</sup>
- MEDICI, Maria de' 257  
»MEISTER, ÄLTERER, DER HEILIGEN SIPPE«  
Heilige Sippe, Köln, Wallraf-Richartz-Museum 341<sup>120</sup>
- MEISTER, BASELER, VON 1487  
Diptychon des Hieronymus Zscheckenbürlin mit Darstellung des Stifiers als Kartäuser, Basel, Historisches Museum 82, 124, Abb. 76  
Diptychon des Hieronymus Zscheckenbürlin mit Darstellung des Stifiers als junger Mann, Basel, Kunstmuseum 82, 124, Abb. 75
- MEISTER, BASELER, UM 1500  
Kreuztragung (verloren), Basel, Nikolauskapelle am Münsterkreuzgang 221<sup>100</sup>
- MEISTER, BASELER, VON 1511  
Bildnis eines 20jährigen Mannes (Jacob Meyer zum Pfeil?), Basel, Kunstmuseum 82, 93<sup>4</sup>, 93<sup>5</sup>, Abb. 47
- MEISTER, BASELER, VON 1513  
Bildnis des Bernhard Meyer zum Pfeil, Basel, Kunstmuseum 82f, 93<sup>4</sup>, 93<sup>5</sup>, 93<sup>8</sup>, Abb. 48
- MEISTER, BASELER, DER 1520ER JAHRE  
Bildnis eines Mannes, Philadelphia, Philadelphia Museum of Fine Arts, John G. Johnson Collection 124, Abb. 77
- MEISTER, BASELER, UM 1520  
Bildnis des Jörg Schweiger, Basel, Kunstmuseum 51, 55<sup>59</sup>
- MEISTER, BASELER, VON 1520  
Wappen des Jacob Meyer zum Hasen, Basel, Kunstmuseum 109, 121<sup>36</sup>, Abb. 70
- MEISTER, BASELER, DES FRÜHEN 16. JAHRHUNDERTS  
Der tote Christus im Grab (Kopie nach Hans Holbein d.J.), Zeichnung, Verbleib unbekannt 135, Abb. 90

- MEISTER, BASELER, des frühen 16. Jahrhunderts  
Predella eines Altarbildes, Basel, Historisches Museum 93<sup>7</sup>
- MEISTER, BASELER, des 16. Jahrhunderts  
Fragmente des Wandbildes mit Schmerzensmann und Schmerzensmutter von der Westfassade der Baseler Peterskirche, Basel, Historisches Museum 144<sup>68</sup>
- MEISTER, BASELER, von 1557  
Kapselbildnis des Hieronymus Froben, Basel, Kunstmuseum 342<sup>137</sup>
- MEISTER, FRANZÖSISCHER (?), von 1515  
Abendmahl, Autun, Musée Rolin 241–246
- MEISTER, FREIBURGER (?), der Mitte des 16. Jahrhunderts,  
Flügelbilder des »Oberried-Altars« mit den Heiligen Hieronymus und Gregor → FREIBURG I. BR., Münster, Universitätskapelle, Hans Holbein d.J. »Oberried-Altar«
- »MEISTER, JÜNGERER, DER HEILIGEN SIPPE«  
Heilige Sippe, Köln, Wallraf-Richartz-Museum 341<sup>120</sup>, Abb. 267
- MEISTER, KONSTANZER (?), im Umkreis des Matthäus Gutrecht d.J.  
Madonna mit Kind, Basel, Kunstmuseum 73–76, 81<sup>113</sup>, 104<sup>2</sup>, 348–350, 425f, Abb. 279
- MEISTER, MAASLÄNDISCHER, um 1410–20  
»Norfolk-Triptychon«, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen 198
- MEISTER, MAILÄNDER, des 16. Jahrhunderts  
Madonna mit der Waage, Paris, Louvre 273<sup>54</sup>
- MEISTER, SCHWEIZERISCH-PIEMONTESESISCHER, 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts  
Abendmahl, Privatbesitz 241–246, Abb. 192
- MEISTER, UNBEKANNTER, des 16. Jahrhunderts  
Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Rotterdam, Erasmus Gymnasium 178, Abb. 123
- MEISTER, UNBEKANNTER, des 16. Jahrhunderts  
Diptychon mit Gegenüberstellung des lebenden und des gerade verstorbenen Kaiser Maximilian, Zittau, Stadtmuseum 142<sup>24</sup>
- MEISTER, VENEZIANISCHER, des frühen 16. Jahrhunderts  
Thronende Madonna mit Kind zwischen Johannes d. T. und dem Heiligen Gregor d. Gr., Holzschnitt 62<sup>35</sup>
- »MEISTER H. H.« 89
- MEISTER AUS DEM UMKREIS DES MEISTERS DES FRANKFURTER PARADIESGÄRTLEINS  
»Madonna in den Erdbeeren«, Solothurn, Kunstmuseum 165<sup>44</sup>, 165<sup>60</sup>
- MEISTER AUS DER EMILIA, Ende des 15. Jahrhunderts  
Madonna mit Kind, Edinburgh, National Gallery of Scotland 62<sup>33</sup>
- »MEISTER DER GEWANDSTUDIEN«  
Elisabeth-Triptychon, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 79<sup>41</sup>
- »MEISTER DER VON GROOTESCHEN ANBETUNG«  
Triptychon mit der Anbetung der Könige, Privatbesitz (ehemals von Grootte) 341<sup>118</sup>, 341<sup>125</sup>, Abb. 269
- »MEISTER DER LAUTENBACHER HOCHALTARFLÜGEL«  
Bildnis eines 72jährigen Mannes (Johannes Amerbach?), Basel, Kunstmuseum 82f, Abb. 49  
Madonna mit Kind, Basel, Kunstmuseum 51, 55<sup>57</sup>
- »MEISTER DER LUCIA-LEGENDE«  
»Virgo inter Virgines«, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 341<sup>119</sup>, Abb. 266
- »MEISTER DES MORNAUER-BILDNISSSES«  
Bildnis des Alexander Mornauer, London, National Gallery 310<sup>126</sup>
- »MEISTER DER PALA SFORZESCA« 252<sup>27</sup>  
»Pala Sforzesca«, Mailand, Pinacoteca di Brera 252<sup>27</sup>
- »MEISTER DES ROHAN-STUNDENBUCHES« 137
- MEISTER DES »1520S HOURS WORKSHOP« 12, 193f, 202f, 214, 215, 217<sup>14</sup>, 217<sup>16</sup>, 217<sup>24</sup>, 219<sup>69</sup>, 219<sup>74</sup>, 219<sup>78</sup>, 246, 303, 341<sup>115</sup>, 346
- Stundenbuch des Jean de Mauléon, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 449 193f, 217<sup>21</sup>, 217<sup>24</sup>, Abb. 135, 138  
Stundenbuch, Paris, Bibliothèque Nationale, Smith-Lesouëf, Ms. 42 193, Abb. 134  
Stundenbuch (von Simon Dubois 1527 für Geofroy Tory gedruckt), Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Collection Lesoufaché, No. 19393 202, Abb. 148  
Stundenbuch (1529/30 für Geofroy Tory gedruckt), Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Collection Lesoufaché, No. 19433 201, Abb. 149  
»Rosenwald-Stundenbuch«, Washington, D. C., Library of Congress, Ms. 52 219<sup>74</sup>  
»Doheny-Stundenbuch« (von Simon de Colines 1527 für Geofroy Tory gedruckt), Camarillo, CA, Sammlung Estelle Doheny (ehemals) 219<sup>74</sup>, Abb. 146–147
- »MEISTER VON AMIENS«  
Geburt Christi, San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum 219<sup>74</sup>
- »MEISTER VON FLÉMALLE« 321  
Gnadenstuhl, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut 321, 339<sup>50</sup>, Abb. 250  
Kreuzabnahme, Fragment, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut 139  
Marienvermählung, Madrid, Prado 339<sup>50</sup>
- MELANCHTHON, Philipp 33<sup>123</sup>, 334, 342<sup>136</sup>, 342<sup>144</sup>, Abb. 270f
- MELTINGER, Heinrich 19
- MERIAN D.J., Matthäus 48, 318, 434
- MERTON, Sir Thomas 342<sup>140</sup>
- MESSKIRCH 451, 452
- MEYER, Bernhard 21
- MEYER, Conrad 164<sup>41</sup>  
Skizzenbuch, Zürich, Kunsthaus, Graphische Sammlung 164<sup>41</sup>
- MEYER ZUM HASEN, Anna 108, 256–274, 314, 430, 448–450
- MEYER ZUM HASEN, Jacob 44<sup>24</sup>, 103, 104, 105<sup>29</sup>, 106–116, 119<sup>3</sup>, 119<sup>6</sup>, 120<sup>11</sup>, 120<sup>15</sup>, 121<sup>34</sup>, 121<sup>37</sup>, 121<sup>38</sup>, 121<sup>42</sup>, 141, 148, 217<sup>1</sup>, 253<sup>40</sup>, 256–274, 313, 314, 430f, 448–450
- MEYER ZUM HIRTZEN, Jacob 21, 23, 25
- MEYER ZUM PFEIL, Bernhard 82f, 93<sup>4</sup>, 93<sup>5</sup>, Abb. 48
- MEYER ZUM PFEIL, Jacob (?) 82, 93<sup>4</sup>, 93<sup>5</sup>, Abb. 47
- MIDDLETON, Alice, Lady More 306<sup>16</sup>, 331, 333
- MIMUS 162, 171
- MODERNO  
Plakette mit thronender Madonna zwischen zwei stehenden Heiligen, Basel, Historisches Museum 62<sup>33</sup>, 219<sup>52</sup>
- MODESTINI 466
- MOLITOR → Geißhüsler, Oswald
- MOMUS 162, 171
- MONCONYS, de 140
- »MONOGRAMMIST CS«  
Urteil Salomos, Basel, Kunstmuseum 122<sup>68</sup>
- MONTANUS, Johannes 338<sup>8</sup>
- MORE, Sir John 331, 333, 341<sup>116</sup>, 341<sup>124</sup>
- MORE, Sir Thomas 9, 12, 20, 23, 31<sup>72</sup>, 97, 160, 168, 181, 185<sup>14</sup>, 186<sup>32</sup>, 189<sup>107</sup>, 192, 270, 272<sup>34</sup>, 275–280, 295, 298, 301, 302, 305, 306<sup>7</sup>, 306<sup>9</sup>, 307<sup>35</sup>, 312<sup>208</sup>, 325, 331, 332, 333, 338<sup>1</sup>, 341<sup>113</sup>, 341<sup>124</sup>, 343
- MORELLI, Giovanni 302
- MORNAUER, Alexander 310<sup>126</sup>
- MORUS, Thomas → More, Sir Thomas
- MOSES 32<sup>105</sup>
- MOULIN, François de 217<sup>24</sup>
- MUCIUS SCAEVOLA 15
- MÜNCHEN 79<sup>55</sup>, 142<sup>29</sup>, 218<sup>28</sup>, 259, 271<sup>29</sup>, 273<sup>62</sup>, 295, 452, 461  
MÜNCHEN, Bayerische Staatsgemäldesammlungen  
Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis des Bonifacius Amerbach 433
- MÜNCHEN, Alte Pinakothek 61<sup>23</sup>  
Hans Baldung Grien, Geburt Christi 219<sup>52</sup>
- Hans Burgkmair d.Ä., Johannesaltar aus der Dompfarrkirche St. Johannes in Augsburg 164<sup>34</sup>  
Gerard David, Anbetung der Könige vor dem Stall im Hügel (nach Hugo van der Goes) 219<sup>61</sup>  
Albrecht Dürer, Bildnis des Oswald Krell 143<sup>48</sup>  
Albrecht Dürer, Paumgartneraltar 165<sup>75</sup>  
Albrecht Dürer, Vier Apostel 58  
Matthias Grünewald, Erasmus-Mauritius-Tafel 165<sup>75</sup>  
Hans Holbein d.Ä., Flügel des Kaisheimer Altars 65, 78<sup>17</sup>, 210, 222<sup>124</sup>, Abb. 157  
Hans Holbein d.Ä., Sebastiansaltar 29<sup>11</sup>, 58, 66f, 79<sup>38</sup>, 79<sup>39</sup>, 79<sup>41</sup>, 95<sup>70</sup>, 103, Abb. 28–29  
Bernard van Orley, Flügelbild mit dem Erzengel Michael und einem Stifter 274<sup>84</sup>
- MÜNSTER, Sebastian 31<sup>72</sup>, 38, 45<sup>41</sup>, 45<sup>42</sup>, 181, 183, 185<sup>3</sup>
- MURER, Hans 273<sup>47</sup>, 274<sup>68</sup>
- MURER, Heinrich 273<sup>47</sup>, 274<sup>68</sup>
- MUSI, Agostino, gen. Agostino Veneziano  
Der tote Christus, von Engeln umgeben (nach Andrea del Sarto), Kupferstich 222<sup>130</sup>
- MUTTENZ 19, 31<sup>55</sup>, 272<sup>32</sup>
- MYCONIUS → Geißhüsler, Oswald
- MYSCHKIN, Fürst 147<sup>145</sup>
- NANCY 25
- NANTES, Kathedrale  
Michel Colombe, Grabmal 302
- NEOXENNIUS, Johannes 207
- NEW YORK, Kunsthandlung Richard L. Feigen  
Hans Maler, Bildnis des unbärtigen Sebastian Andorfer 125f, Abb. 81
- NEW YORK, Frick Collection  
Hans Holbein d.J., Bildnis des Thomas More 12, 121<sup>46</sup>, 191, 217<sup>2</sup>, 252<sup>7</sup>, 256, 259, 270<sup>4</sup>, 276–280, 284, 288, 291, 297, 305, 310<sup>105</sup>, 325, 458, Abb. 210, Tafel 66  
Hans Holbein d.J., Bildnis des Thomas Cromwell 305, 312<sup>212</sup>, 343, 347<sup>5</sup>, Abb. 275
- NEW YORK, Metropolitan Museum of Art  
Petrus Christus, Der Heilige Eligius in seiner Werkstatt 310<sup>131</sup>  
Gerard David, Verkündigung 341<sup>121</sup>, Abb. 268  
Hans Holbein d.J., Bildnis des Benedikt von Hertenstein 12, 29<sup>12</sup>, 30<sup>20</sup>, 97, 102, 106, 116–119, 119<sup>3</sup>, 123, 141<sup>7</sup>, 459f, Tafel 23  
Hans Holbein d.J., Bildnis des Hermann (?) Wedigh 29<sup>12</sup>, 305, 312<sup>212</sup>, 345, Abb. 278  
Hans Holbein und –Werkstatt, Bildnis des Erasmus von Rotterdam (Lehman Collection) 38, 342<sup>138</sup>, 342<sup>149</sup>, Abb. 16  
Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis der Mary Wotton, Lady Guildford 309<sup>103</sup>, 464  
Hans Maler, Bildnis des bärtigen Sebastian Andorfer (Friedsam Collection) 125f, Abb. 80  
Andrea Solario, Salome mit dem Haupt Johannes d. T. 216, 223<sup>159</sup>, 229–232, 346, Tafel 52
- NEWTON, Adam 188<sup>91</sup>, 284, 460
- NICOLETTO DA MODENA 119, 122<sup>65</sup>, 218<sup>51</sup>
- NOGARET 223<sup>159</sup>
- NORFOLK 299, 311<sup>157</sup>
- NORFOLK, Virginia, Chrysler Museum  
Hans Holbein d.Ä., Bildnis eines Mannes aus der Augsburger Familie Haugg (?) 59, 67f, 79<sup>49</sup>, 95<sup>70</sup>, Abb. 31
- NORWICH 291, 301, 310<sup>114</sup>
- NÜRNBERG 17, 19, 30<sup>45</sup>, 185<sup>14</sup>, 338<sup>4</sup>
- NÜRNBERG, Germanisches Nationalmuseum  
Hans Holbein d.Ä., Madonna mit Kind und zwei Engeln 78<sup>8</sup>  
Hans Holbein d.Ä., Thronende Madonna, von Engeln bekrönt 78<sup>8</sup>
- OBERRIED 80<sup>65</sup>, 194, 195, 203, 218<sup>35</sup>, 218<sup>42</sup>, 218<sup>48</sup>, 259, 294
- OBERRIED, Christiane 218<sup>37</sup>, 218<sup>48</sup>

- OBERRIED, Elisabeth 196f  
 OBERRIED, Franz 197  
 OBERRIED D. Ä., Hans 10, 69, 70, 71, 80<sup>62</sup>, 194, 196f, 200, 215, 218<sup>37</sup>, 218<sup>44</sup>, 259, 294, 313, 452  
 OBERRIED D. J., Hans 21, 197, 218<sup>48</sup>  
 OBERRIED, Jakob 70, 197  
 OBERRIED, Margareta 197  
 OBERRIED, Simon 218<sup>48</sup>  
 OBERRIED, Salome 218<sup>48</sup>  
 OBYNGER, Olrycke 27  
 ODESCALCI, Principe 306<sup>19</sup>  
 ODYSSEUS 177  
 OERI, Stoffeli 27  
 OFFENBURG, Dorothea, verheiratete Zeigler 42, 46<sup>106</sup>, 46<sup>107</sup>, 229, 232  
 OFFENBURG, Henmann 46<sup>107</sup>  
 OFFENBURG, Magdalena → Zscheckenbürlin, Magdalena  
 »OFFENBURGERIN« 42, 46<sup>100</sup>, 46<sup>107</sup>, 165<sup>73</sup>, 229, 232, 252<sup>22</sup>, 326, 441  
 OGGIONO, Marco d' 255<sup>101</sup>, 339<sup>54</sup>  
 »Madonna Vonwiller«, Mailand, Pinacoteca di Brera 339<sup>54</sup>  
 OLPEIUS, Severinus 30<sup>42</sup>  
 OPPENHEIM, Moritz Daniel 445  
 ORANIER 259  
 ORLEY, Bernard von 56, 295, 297, 344  
 Bildnis des Georges de Zelle, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 295  
 Bildnis eines Staatsministers, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 295, Abb. 227  
 Flügelbild mit dem Erzengel Michael und einem Stifter, München, Alte Pinakothek 274<sup>84</sup>  
 Triptychon mit der Beweinung Christi und der Stifterfamilie Haneton, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 269  
 ORTENBERG, Barbara 123  
 OXFORD 282, 295, 307<sup>56</sup>  
 OXFORD, Ashmolean Museum  
 Hand Holbein d.J. (?), Anbetung des Kindes mit Hirtenverkündigung, Zeichnung 218<sup>50</sup>
- PADUA, Santo**  
 Donatello-Umkreis, Sitzender Schmerzensmann 143<sup>58</sup>
- PARACELUS 38  
 PARIS 26, 31<sup>51</sup>, 38, 171, 192, 193, 201, 223<sup>159</sup>, 272<sup>33</sup>  
 PARIS, Auktion  
 Hans Holbein d.J., Doppelbildnis des Thomas Godsalve mit seinem Sohn John (Juni 1751) 447  
 PARIS, Bibliothèque Nationale  
 Meister des »1520s Hours Workshop«, Stundenbuch, Smith-Lesouëf, Ms. 42 193, Abb. 134  
 PARIS, Bibliothèque Nationale  
 Meister, unbekannter, im Auftrag von Geofroy Tory, Allegorie auf Gesetz und Gnade 202, 219<sup>77</sup>, Abb. 151  
 PARIS, Ecole des Beaux-Arts, Cabinet des Dessins  
 Jean Bourdichon, Allegorie des Reichtums (?) 341<sup>117</sup>  
 PARIS, Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Collection Lesoufaché, No. 19393  
 Meister des »1520s Hours Workshop«, Stundenbuch (von Simon Dubois 1527 für Geofroy Tory gedruckt), Collection Lesoufaché, No. 19393 202, Abb. 148  
 Stundenbuch (1529/30 für Geofroy Tory gedruckt), Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Collection Lesoufaché, No. 19433 201, Abb. 149  
 PARIS, Louvre 446  
 Ulrich Apt d.Ä., Anbetung der Könige 199f, Abb. 143  
 Fra Bartolomeo, »Noli me tangere« 303, 312<sup>201</sup>, Abb. 234  
 Fra Bartolomeo, Verkündigung mit Heiligen 303  
 Giovanni Antonio Boltraffio, »Madonna Casio« 62<sup>33</sup>  
 Jean Clouet, Bildnis Franz I. 343  
 Michel Colombe, »Vierge d'Olivet« 273<sup>49</sup>  
 Jan van Eyck, Madonna des Kanzlers Rolin 63<sup>48</sup>
- Jean Fouquet, Bildnis Karls VII. von Frankreich 217<sup>2</sup>, 343  
 Jean de Gourmont, Geburt Christi 219<sup>74</sup>  
 Hans Holbein d.J., Bildnis der Anna von Kleve 18<sup>8</sup>, 27, 33<sup>124</sup>, 343, Abb. 12  
 Hans Holbein d.J., Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam 10, 12, 14<sup>8</sup>, 27, 30<sup>44</sup>, 31<sup>51</sup>, 38, 167f, 171, 172, 178–184, 187<sup>43</sup>, 187<sup>44</sup>, 253<sup>39</sup>, 294, 299, 302, 306<sup>7</sup>, 335, 460f, Tafel 28  
 Hans Holbein d.J., Bildnis des Nikolaus Kratzer 12, 14<sup>8</sup>, 31<sup>65</sup>, 31<sup>72</sup>, 284, 286, 295–298, 305, 308<sup>50</sup>, 308<sup>65</sup>, 310<sup>131</sup>, 325, 344, 461f, Tafel 71  
 Hans Holbein d.J., Bildnis des William Warham 12, 14<sup>8</sup>, 31<sup>48</sup>, 171, 281–286, 291, 295, 305, 310<sup>105</sup>, 310<sup>109</sup>, 310<sup>110</sup>, 325, 463f, Tafel 67  
 Hans Holbein d.J., Bildnis des Sir Henry Wyatt 14<sup>8</sup>, 310<sup>114</sup>  
 Leonardo da Vinci, Anna Selbdritt 325, 340<sup>71</sup>, Abb. 254  
 Leonardo da Vinci, Felsgrottenmadonna 223<sup>146</sup>, 262, 269, 273<sup>96</sup>, 273<sup>53</sup>, 274<sup>85</sup>, Abb. 198  
 Leonardo da Vinci, »Belle Ferronnière« 223<sup>160</sup>  
 Leonardo da Vinci, »La Gioconda« 216, 223<sup>168</sup>, 234, 253<sup>32</sup>, Abb. 175  
 Leonardo da Vinci, Johannes d.T. 460  
 Andrea Mantegna, »Madonna della Vittoria« 273<sup>49</sup>  
 Quentin Massys, Beweinung Christi 312<sup>204</sup>  
 Quentin Massys, Ein Geldwechsler und seine Frau 161, 310<sup>131</sup>  
 Meister, Mailänder, des 16. Jahrhunderts, Madonna mit der Waage 273<sup>54</sup>  
 Raffael, Bildnis des Baldassar Castiglione 307<sup>70</sup>  
 Raffael, Madonna mit Kind und Johannesknaben 325, Abb. 253  
 Andrea Solario, Beweinung Christi 214, 216, 223<sup>146</sup>, Abb. 164  
 Andrea Solario, Bildnis des Charles d'Amboise 223<sup>169</sup>, 308<sup>72</sup>  
 Andrea Solario, »Johannesschüssel« 216, 222<sup>142</sup>, 223<sup>159</sup>, Abb. 165  
 Andrea Solario, Kreuzigung Christi 211–213, 214, 216, Tafel 51  
 Andrea Solario, Madonna mit dem grünen Kissen 222<sup>142</sup>
- PARIS, Louvre, Cabinet des Dessins**  
 Albrecht Dürer, Bildniszeichnung des Erasmus von Rotterdam 169, 186<sup>21</sup>, Abb. 115  
 Albrecht Dürer, Bildniszeichnung des Nikolaus Kratzer (?) 295, Abb. 228  
 Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung einer jungen Frau 156–158, 159, 165<sup>73</sup>, 249, 253<sup>38</sup>, Abb. 101  
 Hans Holbein d.J., Studien der Hände bzw. der rechten Hand und von Kopf und Büste des Erasmus von Rotterdam 172, 179, 181, 187<sup>43</sup>, 187<sup>44</sup>, 187<sup>45</sup>, 299, Abb. 118–119  
 Hans Holbein d.J., Kreuzabnahme 145<sup>105</sup>
- PARIS, Privatsammlung**  
 Anthonius van Dyck, Zeichnung nach Gemälden von Hans Holbein d.J. 298, 311<sup>155</sup>
- PARIS, Sammlung Bicot**  
 Hans Maler, Bildnis eines bärtigen Mannes 142<sup>39</sup>
- PARKER, Matthew 282  
 PARMA, Galleria Nazionale  
 Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis des Erasmus 32<sup>87</sup>, 342<sup>148</sup>, Abb. 272  
 PARRHASIUS 23, 24, 32<sup>99</sup>, 32<sup>105</sup>, 178  
 PASSAU 65  
 PATENIER, Joachim  
 PATIN, Charles 15, 29<sup>9</sup>, 37, 63<sup>48</sup>  
 PAULUS 177  
 PAUMGARTNER, Johannes 108, 143<sup>47</sup>  
 PEASE, Murray 122<sup>51</sup>  
 PEMBERTON-PIGOTT, Viola 304, 312<sup>205</sup>, 455  
 PENCZ, Georg  
 Erasmus im Rund (nach Hans Holbein d.J.), Wien, Sammlung Karl Lanckoroński (ehemals) 335  
 PERUGINO 222<sup>142</sup>  
 PETRI, Adam 150  
 PETTY, William 36  
 PEUTINGER, Konrad 65, 141<sup>11</sup>  
 PFÄFFINGEN, Schloß 107  
 PHILADELPHIA, Philadelphia Museum of Fine Arts, John G. Johnson Collection  
 Meister, Basler, der 1520er Jahre, Bildnis eines Mannes 124, Abb. 77  
 Meister aus dem Holbein-Umkreis, Bildnis des Sir John Godsalve 310<sup>115</sup>  
 PHILIPP DER GUTE, Herzog von Burgund 187<sup>56</sup>  
 PHILIPPE, Herzog von Orléans 306<sup>19</sup>  
 PIETRA ROCCA bei Varallo, Dorfkirche 62<sup>33</sup>  
 PIRCKHEIMER, Willibald 19, 31<sup>51</sup>, 169, 171, 185<sup>14</sup>, 186<sup>33</sup>, 189<sup>103</sup>, 191, 192, 217<sup>1</sup>, 338<sup>4</sup>  
 PLATTNER, Felix 441  
 PLINIUS 17, 119, 161, 162, 166<sup>105</sup>, 178, 188<sup>82</sup>, 293, 297, 310<sup>117</sup>  
 PLUTARCH 162  
 POLYKLET 119  
 POURTALÈS GORGIER 223<sup>159</sup>  
 PRAG, Kloster Strahov, Gemäldegalerie  
 Joseph Heintz d.Ä., Hirtenanbetung 218<sup>28</sup>  
 PRAG, Národní Galerie (Nationalgalerie)  
 Hans Holbein d.Ä., Flügel des Hohenburger Altars 78<sup>8</sup>, 78<sup>24</sup>  
 PREVEDARI, Bernardo de  
 Tempelinneres (nach Bramante), Kupferstich 219<sup>74</sup>  
 PRUNTRUT 339<sup>42</sup>  
 PSEUDO-BRAMANTINO 127  
 Christus in der Rast, Cremona, Museo Civico 143<sup>58</sup>  
 PSEUDO-JAKOBUS 218<sup>32</sup>  
 PSEUDO-MATTHÄUS 218<sup>32</sup>
- QUARTON, Enguerrand 137  
 Pietà, Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg 137
- RADNOR, Earl of 457  
 RAFFAEL 46<sup>105</sup>, 56, 58, 59, 61<sup>1</sup>, 61<sup>23</sup>, 152, 165<sup>55</sup>, 214, 216, 222<sup>130</sup>, 223<sup>146</sup>, 223<sup>147</sup>, 254<sup>76</sup>, 257, 262, 273<sup>46</sup>, 273<sup>54</sup>  
 Bildnis des Baldassar Castiglione, Paris, Louvre 307<sup>70</sup>  
 Grabtragung Christi, Rom, Galleria Borghese 211, 214, 222<sup>130</sup>, 223<sup>146</sup>, Abb. 161  
 Madonna mit Kind und Johannesknaben, Paris, Louvre 325, Abb. 253  
 Madonna mit dem Stieglitz, Florenz, Uffizien 340<sup>70</sup>  
 Marienvermählung, Mailand, Pinacoteca di Brera 58  
 »Sixtinische Madonna«, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen 56, 257  
 RAILLARD, Jeremias 50, 52, 444  
 RAIMONDI, Marcantonio  
 Abendmahl (nach Raffael), Kupferstich 254<sup>76</sup>  
 Fahnenräger, Kupferstich 255<sup>101</sup>  
 RASTELL, John 31<sup>72</sup>  
 RAVENSBURG 76  
 RECHBURGER, Franz 39, 45<sup>59</sup>  
 RECHBURGER, Jakob 221<sup>112</sup>, 441  
 REGENSBURG 211, 218<sup>28</sup>, 452  
 REHLE, Joachim 142<sup>39</sup>  
 REM, Lukas 63<sup>48</sup>  
 REMBRANDT 332  
 REPERDIUS, Georgius → Reverdy, Georges  
 REUCHLIN, Johann 177  
 REVERDY, Georges 23, 32<sup>99</sup>  
 REYMERSWAELE, Marinus van 294  
 RICHLER 454  
 RICHTER, Jean Paul 302  
 RICKENBACH 426  
 RIEHER, Eucharius 21, 22

- RIEHER, Katharina 21  
RIGGENBACH, Rudolf 273<sup>47</sup>, 274<sup>68</sup>  
RINACH, Ulin von → Rynach, Uly von  
RINGLE, Johann Sixt 338<sup>30</sup>, 440  
RIZZOLI, Giovanni Pietro, gen. Giampetrino  
Abundantia, Isola Bella bei Stresa, Sammlung Borromeo 223<sup>160</sup>  
Leda mit ihren Kindern, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen 252<sup>27</sup>  
RÖST, Marx 27  
ROLIN, Nicolas 63<sup>48</sup>  
ROM 213, 222<sup>127</sup>, 293f, 306<sup>19</sup>  
ROM, English College  
Henry Bone, Emaillkopie nach Hans Holbeins d.J. Bildnis des Thomas More 306<sup>19</sup>  
ROM, Galleria Corsini  
Hans Maler, Bildnis des Wolfgang Tanvelder 142<sup>39</sup>  
ROM, Galleria Borghese  
Raffael, Grabtragung Christi 211, 214, 222<sup>130</sup>, 223<sup>146</sup>, Abb. 161  
Tizian, »Himmliche und irdische Liebe« 326  
ROM, Galleria Doria Pamphilij  
Jan Gossaert, Diptychon des Antonio Siciliano 161  
ROM, Kapitol 119  
Dioskuren 119  
ROM, Museo Capitolino  
Macrino d'Alba, Madonna mit Kind und den Heiligen Nikolaus und Martin 62<sup>33</sup>  
ROM, Palazzo Barberini  
Kopie nach Quentin Massys, Bildnis des Erasmus von Rotterdam 185<sup>13</sup>  
ROM, Palazzo de' Crescenti 306<sup>19</sup>  
ROM, S. Croce in Gerusalemme 176  
ROMAN, Christoph  
Bildnis des Bonifacius Amerbach, Basel, Kunstmuseum 44<sup>28</sup>, 51, 55<sup>53</sup>, 119<sup>6</sup>  
RONNER, Wolfgang 142<sup>38</sup>  
ROPER, Margret 20, 31<sup>69</sup>, 331, 333, 338<sup>1</sup>  
ROSENBERG & STIEBEL 466  
ROTH 309<sup>88</sup>  
ROTHPLETZ, Emil 165<sup>63</sup>  
ROTHSCHILD 249, 295, 466  
ROTHSCHILD, Louis Baron de 466  
ROTTERDAM, Erasmiaans Gymnasium  
Meister, unbekannter, des 16. Jahrhunderts, Bildnis des Erasmus von Rotterdam 178, Abb. 123  
ROTTERDAM, Museum Boijmans Van Beuningen  
Kopie nach Hans Holbein d.J., Erasmus »im Rund« 342<sup>139</sup>  
Meister, Maasländischer, um 1410–20, »Norfolk-Triptychon« 198  
ROUEN 213  
ROUEN, Musée des Beaux-Arts  
Gerard David, »Virgo inter Virgines« 341<sup>119</sup>  
RUDOLF II., deutsch-römischer König und Kaiser 194, 218<sup>28</sup>, 452  
RUMOHR, Karl Friedrich von 61<sup>3</sup>  
RYNACH, Elspeth von 22  
RYNACH, Uly von 21, 22  
SAARBURGH, Bartholomäus → Sarburgh, Bartholomäus  
SAINT BERNARD DE COMMINGES 193  
SAINT LOUIS, Saint Louis Art Museum  
François Clouet, Bildnis des Admirals Gaspard II. de Coligny 217<sup>11</sup>  
Jean Clouet, Bildnis eines Bankiers 223<sup>156</sup>  
Hans Holbein d.J., Bildnis der Mary Wotten, Lady Guildford 12, 14<sup>8</sup>, 121<sup>46</sup>, 178, 224–227, 286–291, 298, 301, 309<sup>103</sup>, 310<sup>105</sup>, 311<sup>161</sup>, 325, 345, 464, 466, Tafel 69  
SALEM, Zisterzienserkloster 219<sup>92</sup>, 426  
SALOMO 318  
SALUCES, Georges de 94<sup>42</sup>  
SALZMANN 93<sup>7</sup>  
SALZMANN, Adelberg 93<sup>7</sup>  
SALZMANN, Gredanna 93<sup>7</sup>  
SALZMANN, Johannes 93<sup>7</sup>  
SANCROFT, William 282  
SANDRAERT, Joachim von 48, 215, 271<sup>18</sup>, 272<sup>32</sup>, 257  
SAN FRANCISCO, M. H. de Young Memorial Museum  
»Meister von Amiens«, Geburt Christi 219<sup>74</sup>  
SARBURGH, Bartholomäus 56, 61<sup>23</sup>, 259, 272<sup>32</sup>  
Bildnis des Agrippa d'Aubigné, Basel, Kunstmuseum 51, 55<sup>58</sup>  
Bildnis des Lienhard Lützelmann und der Margreth Wohnlich, Basel, Kunstmuseum 51, 55<sup>58</sup>  
Kopie nach Holbeins »Darmstädter Madonna«, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie 12, 56, 61<sup>23</sup>, 152, 165<sup>56</sup>, 257–259, 262, 271<sup>23</sup>, 271<sup>24</sup>, 271<sup>25</sup>, 271<sup>29</sup>, 272<sup>30</sup>, 272<sup>31</sup>, 272<sup>32</sup>, 272<sup>34</sup>, 272<sup>43</sup>, 273<sup>56</sup>, 282, 449, Abb. 22  
SCAEVOLA 29<sup>6</sup>  
SCHAFFHAUSEN 218<sup>28</sup>, 452  
SCHAFFHAUSEN, Hof des Bischofs von Konstanz 218<sup>28</sup>, 452  
SCHENKLIN, Joachim 22  
SCHIAVONETTI 464  
SCHILLING VON CANNSTADT, Ulrich 342<sup>144</sup>  
SCHINER, Matthäus Kardinal 107  
SCHINZ 445  
SCHLEGEL 259  
SCHLETTSTADT 27, 123  
SCHMID, Anton 21  
SCHMID, Franz 26  
SCHMID, Thomas 76, 81<sup>108</sup>  
Mitarbeiter der Schmid-Werkstatt, Wandgemälde, Stein am Rhein, St. Georgenkloster, Festsaal 76, Abb. 45–46  
SCHMID, genannt Schilffstein, Ulrich 16, 338<sup>12</sup>, 339<sup>62</sup>  
SCHNITT, Conrat  
Matrikelbild für Bonifacius Amerbach, Rektoratsmatrikel, Basel, Universitätsbibliothek 220<sup>79</sup>  
siehe auch »Monogrammist CS«  
SCHNYDER VON WARTENSEE, Paul R. 122<sup>51</sup>  
SCHÖN, Erhard 142<sup>57</sup>  
SCHONGAUER, Martin 222<sup>125</sup>  
Madonna im Rosenhag, Colmar, St. Martin 274<sup>83</sup>  
Kreuztragung Christi, Kupferstich 211, Abb. 162  
SCHORRENDORF, Hans 22  
SCHOTT, Johann 189<sup>105</sup>  
SCHUMAN, Elsbeth 17, 31<sup>56</sup>  
SCHUMAN, Michel 17, 30<sup>35</sup>  
SCHWARZ, Matthäus 142<sup>38</sup>, 143<sup>47</sup>  
SCHWAZ in Tirol 12, 125, 126, 142<sup>35</sup>, 142<sup>38</sup>, 142<sup>41</sup>, 143<sup>47</sup>  
SCHWEDLER 51  
SCHWEIGER, Hans 55<sup>54</sup>  
SCHWEIGER, Jörg 21, 80<sup>76</sup>  
SCHWEINFURT, Sammlung Schäfer → Coburg, Kunstsammlungen der Veste  
SCHWELGER, J.  
Kopien nach den Wandgemälden im Innern des Hertensteinhauses in Luzern, Luzern, Zentralbibliothek 122<sup>54</sup>  
SCOREL, Jan van 269, 294  
SEBASTIANO DEL PIOMBO  
Doppelbildnis des Ferry de Carondelet und seines Sekretärs, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza 185<sup>10</sup>  
Orgelflügel aus S. Bartolomeo di Rialto in Venedig, Venedig, Gallerie dell'Accademia 163<sup>6</sup>  
SEDER, Anton 426  
SELVE, Georges de 9, 295, 343, Abb. 276  
SESAR, Alois 255<sup>92</sup>, 443  
SEYLERIN, Brid 19, 31<sup>55</sup>  
SEYMOUR, Jane, Königin von England 25, 33<sup>124</sup>, 331  
SFORZA, Francesco Maria, Herzog von Mailand 25  
SFORZA, Massimiliano, Herzog von Mailand 107  
SICILIANO, Antonio 161  
SIX, Jan (1618–1700) 298, 456  
SIX, Peter (1655–1703) 456  
SIX, Peter (1686–1755) 456  
SIX, Willem 456  
SLINGELANDT, Govert van 446, 456  
SNECHER, Anthony 27  
SOCIN 48  
SODOMA 255<sup>101</sup>, 273<sup>54</sup>  
SOLARIO, Andrea 12, 119<sup>3</sup>, 125, 142<sup>31</sup>, 159, 161, 163, 192, 194, 211–216, 229, 222<sup>141</sup>, 222<sup>142</sup>, 223<sup>143</sup>, 223<sup>144</sup>, 223<sup>146</sup>, 223<sup>156</sup>, 223<sup>159</sup>, 223<sup>169</sup>, 262, 270, 303, 305, 308<sup>72</sup>, 345, 346  
Arbeiten in Schloß Gaillon (verloren) 213  
Beweinung Christi, Paris, Louvre 214, 216, 223<sup>146</sup>, Abb. 164  
Beweinung Christi, Washington, D. C., National Gallery of Art 223<sup>146</sup>  
Bildnis des Charles d'Amboise, Paris, Louvre 223<sup>169</sup>, 308<sup>72</sup>  
Bildnis des Girolamo Morone, Mailand, Sammlung Gallarati Scotti 223<sup>156</sup>  
»Johannesschüssel«, Paris, Louvre 216, 222<sup>142</sup>, 223<sup>159</sup>, Abb. 165  
Kreuzigung Christi, Paris, Louvre 211–213, 214, 216, Tafel 51  
Madonna mit Kind und zwei Heiligen, Mailand, Pinacoteca di Brera 58f, 62<sup>31</sup>  
»Madonna mit dem grünen Kissen«, Paris, Louvre 222<sup>142</sup>  
Salome mit dem Haupt Johannes d. T., New York, Metropolitan Museum of Art 216, 223<sup>159</sup>, 229–232, 346, Tafel 52  
Salome mit dem Haupt Johannes d. T., Turin, Galleria Sabauda 223<sup>159</sup>  
Salome mit dem Haupt Johannes d. T., Wien, Kunsthistorisches Museum 223<sup>159</sup>  
SOLIER, Charles de, Sieur de Morette 56, 343, Abb. 21  
SOLIMAR → Soulemont, Thomas  
SOLOTHURN 151, 156, 164<sup>18</sup>, 164<sup>41</sup>, 164<sup>42</sup>, 165<sup>49</sup>, 465  
SOLOTHURN, Kunstmuseum 165<sup>49</sup>  
Hans Bock d. Ä., Kopie nach Hans Holbein d.J., Der tote Christus im Grabe 146<sup>107</sup>, 437  
Hans Holbein d.J., »Solothurner Madonna« 10, 11, 12, 29<sup>12</sup>, 42, 53, 58–61, 148–166, 170, 175, 187<sup>47</sup>, 191, 216, 223<sup>154</sup>, 240, 249, 253<sup>38</sup>, 253<sup>50</sup>, 253<sup>55</sup>, 255<sup>93</sup>, 256, 325, 346, 465f, Abb. 98–100, Tafel 32–34  
Meister aus dem Umkreis des Meisters des Frankfurter Paradiesgärtleins, »Madonna in den Erdbeeren« 165<sup>44</sup>, 165<sup>60</sup>  
Meister, unbekannter, Kopie nach Hans Holbein d.J., Der Tote Christus im Grabe 437  
SOLOTHURN, Kunstverein 151, 165<sup>49</sup>, 165<sup>63</sup>, 465  
SOLOTHURN, St. Ursus 150, 163<sup>3</sup>, 163<sup>5</sup>, 164<sup>18</sup>, 164<sup>32</sup>  
SOMMER, Oscar 61<sup>33</sup>  
SOULEMONT, Thomas 23  
SOUTHWELL, Sir Richard 311<sup>178</sup>  
SPALATIN, Georg 25  
SPANZOTTI 219<sup>78</sup>  
SPONTINI, Gasparo 272<sup>33</sup>, 448  
ST. BLASIEN im Schwarzwald 151  
ST. FLORIAN bei Linz, Augustiner-Chorherrenstift  
Albrecht Altdorfer, Sebastiansaltar 210f, 222<sup>126</sup>, Abb. 158–159  
ST. GALLEN, Stiftsbibliothek  
Kopie nach Hans Holbein d.J., Der Tote Christus im Grabe 437  
ST. OMER, St. Bertin 187<sup>56</sup>  
ST. OMER, Musée de l'Hôtel Sandelin  
Kopie des Holbeinschen Familienbildes 327, 328, 340<sup>92</sup>, Abb. 259  
ST. PETERSBURG, Russische Nationalbibliothek  
Simon Marmion, Widmungsminiatur in den Grandes Chroniques de France 187<sup>56</sup>  
ST. PETERSBURG, Staatliche Eremitage  
Ambrosius Holbein, Bildnis eines jungen Mannes 72, 80<sup>92</sup>, 81<sup>111</sup>, 120<sup>24</sup>, 141<sup>11</sup>  
STAFFORD → William, Earl of Stafford

- STECK, Matthäus 25, 33<sup>117</sup>
- STEIN AM RHEIN 76, 349f, 350<sup>13</sup>
- STEIN AM RHEIN, St. Georgenkloster, Festsaal 76, 81<sup>105</sup>, 81<sup>106</sup>, 81<sup>107</sup>, 81<sup>108</sup>, 349f  
Mitarbeiter der Werkstatt des Thomas Schmid, Wandgemälde 76, 349, Abb. 45–46
- STEIN AM RHEIN, St. Georgenkloster, Untere Abstube 81<sup>109</sup>, 350<sup>13</sup>
- STEYN bei Gouda, Augustinerchorherrenkonvent 186<sup>38</sup>
- STETTLER, Wilhelm 326  
Deckfarbenmalerei mit Holbeins Familienbild und Lais Corinthiaca, Wien, Albertina 326, 441, Abb. 256
- STIMMER, Tobias 251, 255<sup>109</sup>
- STOLLBERG 275
- STOW, John 33<sup>123</sup>
- STRAIN, Richard 45<sup>43</sup>
- STRASSBURG 15, 17, 30<sup>45</sup>, 48, 54<sup>9</sup>, 78<sup>24</sup>, 83, 151, 189<sup>105</sup>
- STRIGEL, Bernhard 125  
Altarbild für die Marienkapelle der Zisterzienserabtei Salem, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 219<sup>52</sup>
- STUPPACH, Kapelle  
Matthias Grünewald, »Stuppacher Madonna« 162, Abb. 108
- STUTTGART 52
- SUERMONDT, B. 273<sup>62</sup>
- SUHR, William 309<sup>88</sup>, 458, 466
- SUSTRIS, Lambert  
»Noli me tangere«, London, Hampton Court, Royal Collection 312<sup>187</sup>
- TALBOT, Aletheia, Countess of Arundel 44<sup>19</sup>, 293, 295–297, 446, 447, 461, 464, 466
- TANVELDER, Wolfgang 142<sup>39</sup>
- TARPORLEY, Houghton Hall. Sammlung Ralph Brocklebank (ehemals)  
Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis der Dorothea Kannengießer 430
- THANN, Lufried von 86
- THANN im Elsaß 108, 259
- THÉROUANNE 21
- THIERSTEIN, Grafen von 164<sup>18</sup>
- THIM, Veit  
Luther-Triptychon, Weimar, Stadtkirche St. Peter und Paul 143<sup>45</sup>
- THURZO-FUGGER, Anna 143<sup>47</sup>
- TIECK, Ludwig 259, 272<sup>43</sup>
- TILLMANN, Bernhard 26
- TITUS VESPASIANUS, römischer Kaiser 119
- TIZIAN 165<sup>55</sup>, 326, 340<sup>69</sup>  
Bildnis des »Ariost«, London, National Gallery 307<sup>20</sup>  
»Himmlische und irdische Liebe«, Rom, Galleria Borghese 326
- TODI 306<sup>19</sup>
- TOLEDO, Ohio, Toledo Museum of Art  
Hans Holbein d.J. (?), Bildnis einer Dame (angeblich Katherine Howard) 223<sup>156</sup>
- TORY, Geofroy 12, 201–204, 217<sup>14</sup>, 219<sup>68</sup>, 219<sup>69</sup>, 219<sup>75</sup>, 219<sup>77</sup>, 219<sup>78</sup>  
(traditionell zugeschrieben), »Gesetz und Gnade«, Holzschnitt 202f, 219<sup>77</sup>, Abb. 151
- TOUL 187<sup>56</sup>
- TOURNAI 147<sup>132</sup>
- TRAUTMANNSDORFF 437
- TRECHSEL 193
- TRIER 259
- TUDOR 277, 286, 306<sup>14</sup>
- TUKE, Sir Brian 311<sup>178</sup>
- TURIN 137, 423
- TURIN, Galleria Sabauda  
Macrino d'Alba, Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph, Engel mit den Passionswerkzeugen, den Heiligen Hieronymus und Solutore sowie einem geistlichen Stifter 120<sup>28</sup>  
Macrino d'Alba, Madonna mit Kind und den Heiligen Jakobus d.Ä., Hieronymus und Hugo sowie Engeln 120<sup>28</sup>  
Andrea Solario, Salome mit dem Haupt Johannes d.T. 223<sup>159</sup>
- TURIN, Museo Civico  
Defendente Ferrari, Anbetung des Christuskindes bei Nacht 219<sup>52</sup>
- TURIN, Privatsammlung  
Gaudenzio Ferrari, Altarbild aus der Dorfkirche von Pietra Rocca 62<sup>33</sup>
- ULM 30<sup>34</sup>, 65, 78<sup>9</sup>, 83, 125, 142<sup>35</sup>, 339<sup>47</sup>
- USTERI, Johann Martin 30<sup>18</sup>
- UTRECHT 297, 461
- VALDÉS, Alfonso de 185<sup>17</sup>
- VARALLO, S. Maria delle Grazie  
Gaudenzio Ferrari, Christus vor Pilatus, Fresko 62<sup>33</sup>  
Gaudenzio Ferrari, Geißelung Christi, Fresko 62<sup>33</sup>
- VENEDIG 58, 107, 213, 259, 272<sup>34</sup>, 312<sup>204</sup>, 326, 339<sup>54</sup>, 340<sup>69</sup>
- VENEDIG, Gallerie dell'Accademia  
Marco Basaiti, Der tote Christus von Engeln betrauert 137  
Sebastiano del Piombo, Orgelflügel aus S. Bartolomeo di Rialto in Venedig 163<sup>6</sup>
- VENEDIG, S. Bartolomeo di Rialto 163<sup>6</sup>
- VENEDIG, S. Zaccaria  
Giovanni Bellini, Sacra Conversazione 163<sup>3</sup>  
»VENUS-MALER« 214f, 224–255, 273<sup>50</sup>, 274<sup>94</sup>, 276  
Bildnis einer Frau, Den Haag, Mauritshuis 69, 218<sup>25</sup>, 232–235, 236, 239, 251, 422, 446f, Tafel 55  
Venus und Amor, Basel, Kunstmuseum 10, 11, 12, 14<sup>2</sup>, 36, 39, 40, 41–44, 45<sup>59</sup>, 51, 53, 56, 61<sup>12</sup>, 62<sup>25</sup>, 97, 216, 217<sup>11</sup>, 218<sup>25</sup>, 218<sup>44</sup>, 221<sup>98</sup>, 222<sup>125</sup>, 224–232, 234f, 236, 238f, 240, 249, 251, 253<sup>42</sup>, 273<sup>50</sup>, 274<sup>94</sup>, 346, 441f, Tafel 54  
siehe auch Holbein d.J., Hans, und »Venus-Maler«  
»VENUS-MALER« (?)  
Altarflügel mit den Heiligen Georg und Ursula, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 11, 29<sup>11</sup>, 47<sup>123</sup>, 69, 165<sup>73</sup>, 247–249, 251, 454, Tafel 58–59  
Bildnis einer jungen Frau mit Barett, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett 232, 235, 239, 249, 251, Tafel 56  
Bildnis eines jungen Mannes, Washington, National Gallery of Art 224, 247, 249–251, 422, 466, Tafel 60  
»VENUS-MALER« (?), Kopie  
Die Heilige Ursula, Zeichnung, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett 248, Abb. 193
- VICARS CROSS, Chester 309<sup>103</sup>, 464
- VICTORIA, Königin von England 309<sup>103</sup>
- VILLENEUVE-LES-AVIGNON, Musée Pierre de Luxembourg  
Enguerrand Quarton, Pietà 137
- VISCHER-BURCKHARDT, Peter 459
- VITRUV 177, 186<sup>41</sup>
- VOYT, Philipp 141<sup>9</sup>
- VRIES, Joan de 446
- WAAGEN, Gustav Friedrich 272<sup>43</sup>
- WALDENBURG 19
- WALDSHUT, Gottesackerkapelle  
Kopie nach Hans Holbein d.J., Der Tote Christus im Grabe 437
- WAKEFIELD, Nostell Priory  
Rowland Locky, Gruppenbild der Familie des Thomas More (Kopie nach Hans Holbein d.J.) 276, Abb. 209
- WARHAM 282
- WARHAM, William 12, 17, 23, 31<sup>48</sup>, 97, 141<sup>19</sup>, 170f, 175, 176, 177, 186<sup>32</sup>, 186<sup>33</sup>, 186<sup>40</sup>, 187<sup>56</sup>, 190<sup>130</sup>, 280, 281–286, 287, 306<sup>7</sup>, 325, 347<sup>3</sup>, 457
- WASHINGTON, D. C., Library of Congress  
Meister des »1520s Hours Workshop«, Rosenwald-Stundenbuch, Ms. 52 219<sup>74</sup>
- WASHINGTON, D. C., National Gallery of Art  
Jan van Eyck, Verkündigung an Maria 63<sup>48</sup>  
Jan Gossaert, Bildnis eines Kaufmanns 295  
Matthias Grünewald, Kreuzigung Christi 143<sup>61</sup>  
Hans Holbein d.J., Bildnis des Prinzen Edward 26, 33<sup>123</sup>, Abb. 9  
Hans Holbein d.J., Bildnis des Sir Brian Tuke 311<sup>178</sup>, 347<sup>16</sup>  
Andrea Solario, Beweinung Christi 223<sup>146</sup>  
»Venus-Maler« (?), Bildnis eines jungen Mannes 224, 247, 249–251, 422, 466, Tafel 60
- WASSLER, J. 52
- WEIDITZ, Hans 189<sup>105</sup>
- WEIMAR 143<sup>45</sup>
- WEIMAR, Kunstsammlungen  
Albrecht Dürer, Doppelbildnis von Hans und Felicitas Dürer 120<sup>25</sup>
- WEIMAR, Stadtkirche St. Peter und Paul  
Veit Thim, Luther-Triptychon 143<sup>45</sup>
- WEINGARTEN, Benediktinerkloster 65
- WEISS, Martin 164<sup>34</sup>
- WELSER, Veronika 65
- WENTZ, Lienhart 22
- WERDT, Armand von 49, 147<sup>138</sup>, 253<sup>54</sup>
- WETTINGEN, Kloster 339<sup>54</sup>
- WEYDEN, Rogier van der 223<sup>146</sup>, 321  
Gerechtigkeitsbilder, Brüssel, Rathaus (zerstört) 87, 94<sup>42</sup>  
Kreuzabnahme, Madrid, Prado 139, 321f, Abb. 252  
Lukas zeichnet die Madonna, Boston, Museum of Fine Arts 327, Abb. 257
- WIDMERPOLE, Elizabeth 310<sup>115</sup>
- WIEN 17, 45<sup>43</sup>, 249
- WIEN, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie  
Ambrosius Holbein, Marienbild 122<sup>68</sup>
- WIEN, Graphische Sammlung Albertina  
Ambrosius Holbein, Bildniszeichnung eines blonden Knaben 71, 81<sup>99</sup>, Abb. 39  
Ambrosius Holbein (zugeschrieben), Brustbild eines Bischofs mit Pastorale 81<sup>111</sup>  
Wilhelm Stettler, Deckfarbenmalerei mit Holbeins Familienbild und Lais Corinthiaca 326, 441, Abb. 256
- WIEN, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie  
Hans Daucher, Madonna mit Kind und Heiligen vor einem Triumphbogen 59, 62<sup>38</sup>, 79<sup>49</sup>, 129  
Jan van Eyck, Bildnis des Jan de Leeuw 121<sup>31</sup>  
Hans Maler, Bildnis eines bartlosen Mannes 142<sup>39</sup>  
Andrea Solario, Salome mit dem Haupt Johannes d.T. 223<sup>159</sup>
- WIEN, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer  
Krone des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation 256
- WIEN, Sammlung des Fürsten von Liechtenstein (ehemals)  
Kopie nach Hans Holbein d.J., Der tote Christus im Grabe, Zeichnung 135, Abb. 90
- WIEN, Sammlung Rothschild  
»Venus-Maler« (?), Bildnis eines jungen Mannes 466
- WIEN, Sammlung Karl Lanckoroński (ehemals)  
Georg Pencz, Erasmus »im Rund« (nach Hans Holbein d.J.) 335
- WIEN, Sammlung Thun-Hohenstein (ehemals)  
Hans Maler, Bildnis des Anton Fugger 142<sup>35</sup>, 142<sup>39</sup>
- WILHELM, Prinz von Preußen 259, 272<sup>33</sup>, 448
- WILHEM V. VON ORANIEN 446
- WILLIAM, Earl of Stafford 464, 466f
- WINDSOR CASTLE, Royal Collection  
Jean Clouet, Bildnis eines unbekanntes Mannes 217<sup>11</sup>  
Hans Holbein d.J., Bildnis des Derich Born 141<sup>10</sup>, 294, 308<sup>76</sup>, 311<sup>180</sup>, 345, 347<sup>18</sup>

Hans Holbein d.J., Bildnis des Sir Henry Guildford 12, 317<sup>2</sup>, 178, 217<sup>2</sup>, 223<sup>169</sup>, 284, 286–291, 298, 301, 308<sup>50</sup>, 310<sup>105</sup>, 310<sup>110</sup>, 311<sup>161</sup>, 325, 345, 464, 466–468, Tafel 68  
Hans Holbein d.J., Bildnis des William Reskimer 299, 305, 308<sup>76</sup>, 312<sup>212</sup>, 345, 347<sup>18</sup>  
Hans Holbein d.J., Bildnis eines Mannes (»Hans von Antwerpen«) 32<sup>94</sup>, 343  
WINDSOR CASTLE, Royal Library  
Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Nicolas Bourbon 32<sup>102</sup>  
Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung der Margaret Giggs (»Mother Iak«) 298, 307<sup>22</sup>, 311<sup>159</sup>, Abb. 231  
Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des John Godsalue 293, 310<sup>107</sup>, Abb. 226  
Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Sir Henry Guildford 291, Abb. 224  
Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Sir Thomas More (perforiert) 278, 307<sup>22</sup>, 307<sup>24</sup>, 307<sup>25</sup>, 458, Abb. 212  
Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Sir Thomas More (unperforiert) 278, 307<sup>22</sup>, 307<sup>23</sup>, 307<sup>24</sup>, 307<sup>25</sup>, 458, Abb. 211  
Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des William Warham 284, 308<sup>49</sup>, Abb. 220  
Hans Holbein d.J., Bildniszeichnung des Thomas Wyatt d.Ä. 33<sup>130</sup>  
Hans Holbein d.J., Die Königin von Saba vor Salomo 309<sup>86</sup>  
WINTERTHUR 349  
WINTERTHUR, Sammlung Oskar Reinhart »Am Römerholz«  
Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis einer Frau (Elizabeth Widmerpole?) 310<sup>115</sup>  
Quentin Massys, Bildnis eines Mannes 294  
WITTENBERG 295, 342<sup>144</sup>  
WITZ, Konrad 82  
WOCHER, Marquard 122<sup>50</sup>, 459

WOLFF 15  
WOLSEY, Thomas 282  
WOLTMANN, Alfred 152, 273<sup>62</sup>  
WORNUM, Ralph N. 259  
WOTTEN, Mary, Lady Guildford 12, 286–291, 301, 325, 466  
WOUTIERS, Jacob 448  
WOUTIERS, Margaretha 448  
WUYTIERS → Woutiers  
WYATT 310<sup>114</sup>  
WYATT D.Ä., Thomas 26, 33<sup>130</sup>, 33<sup>131</sup>, Abb. 10  
YCHER VON BERINGEN (Bieringen) 349, 425f  
YORK 306<sup>14</sup>  
ZÄSLIN 146<sup>107</sup>  
ZAGREB, Kroatische Akademie für Kunst und Wissenschaft, Strossmayer-Galerie Alte Meister  
Jan de Cock, Geburt Christi bei Nacht 219<sup>74</sup>  
ZÁMEK KROMĚŘÍŽ → Kremsier  
ZASLUS, Udalricus 123  
ZEIGLER, Dorothea → Offenburg, Dorothea  
ZELLE, Georges de 295  
ZETTER, Franz Anton 151, 164<sup>43</sup>, 165<sup>49</sup>, 165<sup>59</sup>, 465  
ZEUXIS 23, 24, 32<sup>99</sup>, 32<sup>105</sup>, 162, 166<sup>105</sup>, 169, 176, 177, 178, 186<sup>42</sup>  
Bildnis einer Frau (in der Beschreibung des Erasmus von Rotterdam) 169  
ZIMMERMANN 78<sup>25</sup>  
ZIMMERMANN, Jacqui 26  
ZITTAU, Stadtmuseum  
Meister, unbekannter, des 16. Jahrhunderts, Diptychon mit Gegenüberstellung des lebenden und des gerade verstorbenen Kaiser Maximilian 142<sup>24</sup>  
ZOAN, Andrea  
Brunnen mit Neptun als bekrönender Figur, Kupferstich 127, 143<sup>59</sup>, Abb. 82

ZSCHECKENBÜRLIN 194, 196  
ZSCHECKENBÜRLIN, Amalie 194, 197, 218<sup>37</sup>  
ZSCHECKENBÜRLIN, Anna 120<sup>12</sup>, 272<sup>40</sup>, 430  
ZSCHECKENBÜRLIN, Hieronymus 82, 124, 218<sup>37</sup>, 220<sup>100</sup>  
ZSCHECKENBÜRLIN, Magdalena, in erster Ehe verheiratete Offenburg, in zweiter Ehe Wolhusen 42, 46<sup>106</sup>, 46<sup>107</sup>, 62<sup>25</sup>, 221<sup>98</sup>, 229, 232, 340<sup>83</sup>, 441  
ZSCHECKENBÜRLIN, Maria 10, 197, 206–208, 214, 218<sup>47</sup>, 221<sup>98</sup>, 221<sup>99</sup>, 221<sup>100</sup>, 221<sup>104</sup>, 221<sup>105</sup>, 221<sup>107</sup>, 221<sup>109</sup>, 221<sup>110</sup>, 313, 434  
ZUCCARO, Federico 61<sup>1</sup>  
ZÜRICH 25, 27, 39, 46<sup>104</sup>, 73, 83, 90, 217<sup>6</sup>, 275, 327f, 445  
ZÜRICH, Burger-Bibliothek 15, 85, 468  
ZÜRICH, Kunsthaus  
Hans Asper, Bildnis der Cleophea Holzhab-Krieg mit Hund und Katze 328, 333, 340<sup>95</sup>, Abb. 260  
ZÜRICH, Kunsthaus, Graphische Sammlung  
Conrad Meyer, Skizzenbuch 164<sup>41</sup>  
ZÜRICH, Landesmuseum  
Hans Herbst, »Holbein-Tisch« (Leihgabe der Zentralbibliothek, Zürich) 11, 15, 41, 73, 81<sup>113</sup>, 84–87, 88, 89, 90, 93, 101f, 121<sup>38</sup>, 350<sup>9</sup>, 468, Abb. 51–52, Tafel 12  
Hans Leu d.J., Altarflügel mit den Heiligen Onophrius und Martin 164<sup>34</sup>  
ZÜRICH, Privatbesitz  
Kopie nach Hans Holbein d.J., Bildnis des Erasmus von Rotterdam 189<sup>105</sup>  
Kopie nach Hans Holbein d.J., »Lais Corinthiaca« 441  
ZÜRICH, Zentralbibliothek  
Hans Asper, Bildnis der Regula Gwalter-Zwingli mit ihrer Tochter Anna 328, 333, Abb. 261  
siehe auch → ZÜRICH, Landesmuseum  
ZUG 27  
ZWIETEN, van 446  
ZWINGER 54<sup>9</sup>, 423, 437  
ZWINGER, Theodor 423  
ZWINGLI, Ulrich 275

## Bildthemen

### ALTES TESTAMENT

Adam 146<sup>122</sup>, 322, Abb. 251  
Bathseba 51, 55<sup>50</sup>, 144<sup>79</sup>  
Cham 88  
David 141, 338<sup>29</sup>  
David erhält das Wasser aus Bethlehem 341<sup>125</sup>, Abb. 269  
David spielt die Harfe vor Saul 213, Abb. 163  
Davids Palast in Bethlehem 218<sup>34</sup>  
Eva 218<sup>33</sup>, 339<sup>53</sup>, Abb. 251  
Gottvater 71  
Hiob 144<sup>67</sup>  
Hohelied Salomos 318, 323, 338<sup>28</sup>  
Japhet 88  
Johannes d.T. siehe unter »Heilige«  
Molochopfer 143<sup>59</sup>  
Noahs Trunkenheit 87f, 102, Abb. 54  
Propheten 141  
Rehabeams Übermut 22, 141, 313, 321, Abb. 6–7  
Salomo 338<sup>14</sup>  
Salomo und die Königin von Saba 309<sup>86</sup>, 341<sup>118</sup>  
Salomos Urteil 122<sup>68</sup>  
Samuel verflucht Saul 141, 313, Abb. 96  
Sem 88  
Sündenfall 12, 29<sup>12</sup>, 32<sup>96</sup>, 40, 51, 53, 97, 100f, 104, 104<sup>7</sup>, 104<sup>10</sup>, 105<sup>32</sup>, 105<sup>40</sup>, 117, 431f, Tafel 18

### NEUES TESTAMENT

Abendmahl 10, 12, 39, 40, 41, 48, 49f, 53, 54<sup>29</sup>, 54<sup>33</sup>, 55<sup>72</sup>, 56, 58, 61<sup>18</sup>, 69, 83f, 93, 100, 101, 103f, 105<sup>35</sup>, 105<sup>36</sup>, 143<sup>52</sup>, 145<sup>105</sup>, 156, 178, 206, 216, 217<sup>25</sup>, 220<sup>88</sup>, 220<sup>89</sup>, 220<sup>90</sup>,

222<sup>125</sup>, 223<sup>165</sup>, 232, 235–247, 249, 251, 252<sup>27</sup>, 255<sup>101</sup>, 274<sup>94</sup>, 287, 302, 313, 426, 435f, Abb. 23, 176, 191–192, Tafel 7, 57  
Anbetung der Hirten → Geburt Christi  
Anbetung der Könige 10, 11, 12, 54<sup>7</sup>, 58, 61<sup>18</sup>, 62<sup>43</sup>, 69–71, 96, 136, 145<sup>105</sup>, 145<sup>106</sup>, 191, 194, 194–204, 214, 215, 216, 218<sup>26</sup>, 218<sup>31</sup>, 222<sup>131</sup>, 235, 294, 313, Abb. 139–143, 145, 147–148, Tafel 37, 41  
Anbetung des Christkinds → Geburt Christi  
Auferstehung Christi 51, 55<sup>49</sup>, 78<sup>8</sup>, 78<sup>17</sup>, 126, 139, 204, 220<sup>82</sup>, Abb. 157  
Berufung des Matthäus 294  
Beweinung Christi 126, 127, 137, 139, 146<sup>121</sup>, 146<sup>122</sup>, 147<sup>130</sup>, 204, 214, 216, 220<sup>82</sup>, 222<sup>142</sup>, 223<sup>146</sup>, 269, 312<sup>204</sup>, Abb. 95, 164  
»Broken Body« 139  
Christus 78<sup>41</sup>, 141, 143<sup>58</sup>  
Christus als Fürbitter vor Gottvater 40, 51, 53, 71, Tafel 1  
Christus als Schmerzensmann 71, 80<sup>82</sup>, 143<sup>54</sup>, 143<sup>58</sup>, 144<sup>68</sup>, 146<sup>122</sup>, 436  
Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes Ev. 93<sup>7</sup>  
Christus heilt eine Besessenen 148, 163<sup>10</sup>  
Christus im Elend 12, 36, 40, 51, 53, 127–132, 146<sup>122</sup>, 195, 218<sup>44</sup>, 436, Tafel 25  
Christus in der Rast 78<sup>8</sup>, 132, 143<sup>54</sup>, 143<sup>58</sup>, 144<sup>76</sup>, Abb. 87  
Christus und der Hauptmann von Kapharnaum 148, 160, 163<sup>10</sup>  
Christus zwischen Maria und Johannes d.T. (»Große Deesis«) 161  
Christus vor Hannas Abb. 189

Christus vor Kaiphas 163<sup>11</sup>, 205, 211, 214, 222<sup>125</sup>, 222<sup>130</sup>, 246, 433, Abb. 157–158, Tafel 42, 45  
Christus vor Pilatus 62<sup>33</sup>, 83f, 148, 426, Tafel 10  
Der tote Christus im Grab 10, 12, 29<sup>12</sup>, 32, 39, 40, 42, 44<sup>19</sup>, 45<sup>51</sup>, 45<sup>68</sup>, 50, 53, 132–140, 145<sup>89</sup>, 145<sup>105</sup>, 145<sup>106</sup>, 146<sup>107</sup>, 146<sup>118</sup>, 146<sup>121</sup>, 146<sup>122</sup>, 147<sup>128</sup>, 147<sup>130</sup>, 147<sup>145</sup>, 147<sup>146</sup>, 148, 149, 162, 170, 191, 204, 206, 220<sup>89</sup>, 220<sup>90</sup>, 434f, Abb. 90, 94, Tafel 29–31  
Der tote Christus, von Engeln umgeben 222<sup>130</sup>  
Christus, über den Teufel triumphierend 249  
Christus, »unter Qualen entschlafen« 137  
Der auferstandene Christus erscheint seiner Mutter 129, 144<sup>65</sup>  
Christusknaube über Schlange 151, 164<sup>40</sup>  
Darbringung Christi im Tempel 78<sup>10</sup>, 78<sup>16</sup>  
Dornenkrönung Christi → Verspottung Christi  
Ecce homo 78<sup>17</sup>, 222<sup>125</sup>, 222<sup>142</sup>, Abb. 157  
Einzug Christi in Jerusalem 221<sup>100</sup>  
Emmausmahl 104  
Epitaphios 137, 140  
Flucht nach Ägypten 222<sup>131</sup>  
Fußwaschung 103  
Gastmahl im Hause des Simon 221<sup>100</sup>  
Gebet am Ölberg 83f, 204f, 211, 214, 221<sup>100</sup>, 221<sup>117</sup>, 222<sup>125</sup>, 426, 433, Abb. 157, Tafel 8, 42–43  
Geburt Christi 10, 11, 12, 29<sup>11</sup>, 54<sup>7</sup>, 58, 61<sup>18</sup>, 69–71, 79<sup>43</sup>, 96, 120<sup>28</sup>, 126, 128, 136, 143<sup>62</sup>, 145<sup>105</sup>, 145<sup>106</sup>, 191, 194–204, 214, 215, 216, 218<sup>26</sup>, 218<sup>28</sup>, 218<sup>31</sup>, 222<sup>131</sup>, 222<sup>142</sup>, 235, 294, 313, Abb. 81, 139, 146, 149, Tafel 36, 40  
Gefangennahme Christi 54<sup>10</sup>, 83f, 205, 211, 214, 221<sup>100</sup>, 221<sup>117</sup>, 240, 426, 433, Abb. 157, Tafel 9, 42, 44

Geißelung Christi 10, 40, 41, 49, 50, 53, 62<sup>33</sup>, 83f, 93, 100, 101, 103f, 105<sup>35</sup>, 105<sup>36</sup>, 205, 211, 214f, 246, 426, 433, Abb. 157, Tafel 11, 42, 46  
Gnadenstuhl 321, 339<sup>50</sup>, Abb. 250  
Grabbereitung Christi Abb. 92  
Grablegung Christi 78<sup>8</sup>, 146<sup>118</sup>, 205, 211, 214, 221<sup>117</sup>, 222<sup>125</sup>, 222<sup>130</sup>, 239f, 303f, 433, Abb. 160–161, Tafel 42, 50  
Grabtragung Christi → Grablegung Christi  
Heiliges Grab 136, 137f, 140, 145<sup>105</sup>, 146<sup>107</sup>, 146<sup>109</sup>, 146<sup>122</sup>, Abb. 93  
Jüngstes Gericht 204, 220<sup>82</sup>  
Kreuzabnahme Christi 139, 145<sup>105</sup>, 321, Abb. 252  
Kreuzigung Christi 39, 45<sup>44</sup>, 54<sup>10</sup>, 127, 136, 139, 143<sup>61</sup>, 205, 208–210, 211–213, 214, 215, 216, 220<sup>79</sup>, 221<sup>117</sup>, 222<sup>122</sup>, 222<sup>130</sup>, 239f, 246, 307<sup>35</sup>, 433, Abb. 19, 83, 156, 162, Tafel 42, 49, 51  
Kreuztragung Christi 88–90, 93, 101f, 143<sup>61</sup>, 144<sup>76</sup>, 144<sup>78</sup>, 205, 208, 211, 213, 214, 215, 221<sup>100</sup>, 221<sup>119</sup>, 221<sup>121</sup>, 222<sup>122</sup>, 240, 246, 304, 433, 453, Abb. 157, Tafel 13, 42, 48  
Marienkrönung 63<sup>51</sup>, 302  
Marienrod 78<sup>8</sup>, 122<sup>68</sup>  
»Noli me tangere« 276, 301–305, 306<sup>4</sup>, 308<sup>50</sup>, 455, Abb. 234–235, Tafel 73  
Öffentliches Wirken Jesu 148, 163<sup>10</sup>  
Passion Christi 10, 11, 12, 36, 37, 39, 40, 41, 48f, 52, 53, 54<sup>6</sup>, 54<sup>9</sup>, 54<sup>22</sup>, 54<sup>26</sup>, 56–58, 61<sup>15</sup>, 61<sup>18</sup>, 65, 78<sup>8</sup>, 81<sup>98</sup>, 81<sup>113</sup>, 83f, 88, 89, 90, 93, 96, 97, 100, 101, 103f, 105<sup>33</sup>, 105<sup>36</sup>, 136, 139, 143<sup>52</sup>, 145<sup>105</sup>, 145<sup>106</sup>, 166<sup>83</sup>, 189<sup>123</sup>, 191, 194, 198, 204–215, 216, 218<sup>26</sup>, 218<sup>47</sup>, 218<sup>50</sup>, 220<sup>79</sup>, 241, 246f, 249, 251, 253<sup>50</sup>, 254<sup>64</sup>, 254<sup>71</sup>, 302, 304, 313, 339<sup>59</sup>, 433–435, Abb. 157, Tafel 7–11, 42–50  
Passionswerkzeuge 71, 120<sup>28</sup>, 138, 146<sup>127</sup>, 148, 348, 425  
Verklärung Christi 148, 163<sup>10</sup>  
Verkündigung Mariens 63<sup>48</sup>, 126, 129, 144<sup>65</sup>, 161, 303, 312<sup>201</sup>, 333, 338<sup>29</sup>, 341<sup>121</sup>, 341<sup>122</sup>, Abb. 268  
Vermählung Mariens 58, 222<sup>131</sup>, 339<sup>50</sup>  
Verspottung Christi 88–90, 95<sup>58</sup>, 148, 205, 207, 211, 214, 222<sup>124</sup>, 241, 246, Abb. 157, 159, 190, 433, 453, Tafel 14, 42, 47  
Wunder von Kana 104

#### HEILIGE UND GESTALTEN DES NEUEN TESTAMENTS

Afra 64f, 78<sup>8</sup>  
Agnes 143<sup>52</sup>, 229  
Ambrosius 78<sup>8</sup>  
Andreas 144<sup>76</sup>, 235, 239, 241, 307<sup>34</sup>  
Anna 120<sup>29</sup>, 132, 332, Abb. 27, 88, 254  
Anna Selbdritt 65, 78<sup>8</sup>, 132, 325, 326, 327, 332, 333, 340<sup>71</sup>, Abb. 27, 88, 254  
Antonius Abbas 104, 143<sup>52</sup>, 158, 165<sup>73</sup>, 219<sup>52</sup>, 249  
Apostel 58, 144<sup>76</sup>, 308<sup>63</sup>  
Augustinus 78<sup>8</sup>  
Barbara 67, 105<sup>30</sup>, 349, Abb. 28, 281  
Bartholomäus 144<sup>76</sup>  
Birgitta von Schweden 218<sup>31</sup>, 218<sup>32</sup>  
Dominicus/Dominikaner 65, 67, 78<sup>16</sup>, 79<sup>43</sup>  
Donatian 59, 160  
Dorothea 143<sup>52</sup>  
Eligius 310<sup>131</sup>  
Elisabeth 66f, 79<sup>39</sup>, 79<sup>41</sup>, 143<sup>62</sup>, Abb. 28  
Erasmus 308<sup>63</sup>  
Eustachius 165<sup>75</sup>, 199, 218<sup>51</sup>  
Georg 11, 47<sup>123</sup>, 59, 69, 150f, 156, 160, 164<sup>33</sup>, 165<sup>73</sup>, 165<sup>75</sup>, 247–249, 251, 286, 454, Tafel 58, 97  
Gesetz und Gnade 202f, 219<sup>77</sup>, 308<sup>50</sup>, Abb. 150–151  
Gregor d. Gr. 62<sup>35</sup>, 194, Abb. 139  
Hannas 241  
Heilige (unidentifiziert) 11, 40, 51, 53, 93, 100, 101, 103f, 105<sup>30</sup>, 105<sup>32</sup>, 105<sup>40</sup>, Tafel 19–20  
Heilige Familie 51, 62<sup>38</sup>, 79<sup>49</sup>, 79<sup>54</sup>, 120<sup>29</sup>, 132, Abb. 88  
Heilige Sippe 29<sup>11</sup>, 333, 341<sup>120</sup>, Abb. 267

Heinrich II., deutsch-römischer König und Kaiser 10, 11, 13, 36, 48, 61<sup>18</sup>, 144<sup>71</sup>, 220<sup>79</sup>, 270<sup>4</sup>, 314–323, 440, Abb. 241–244, Tafel 74  
Helena 338<sup>24</sup>  
Hieronymus 41, 120<sup>28</sup>, 162, 168f, 176, 178, 184, 185<sup>11</sup>, 187<sup>73</sup>, 188<sup>87</sup>, 189<sup>103</sup>, 194, 219<sup>52</sup>, 312<sup>201</sup>, Abb. 112, 122, 139  
Hostienwunder des Herkinbald 87f, 94<sup>39</sup>, 94<sup>43</sup>, 94<sup>46</sup>, 102  
Hugo 120<sup>28</sup>  
Jakobus d. Ä. 120<sup>28</sup>, 144<sup>76</sup>, 235, 239, 241, 254<sup>76</sup>, 269, 271<sup>17</sup>, 272<sup>32</sup>, 307<sup>34</sup>  
Jakobus d. J. 144<sup>76</sup>, 269, 271<sup>17</sup>, 272<sup>32</sup>, 307<sup>34</sup>  
Joachim 120<sup>29</sup>, 132, Abb. 88  
Johannes Ev. 59, 62<sup>33</sup>, 103, 105<sup>30</sup>, 139, 144<sup>76</sup>, 164<sup>34</sup>, 205, 211, 215, 221<sup>117</sup>, 222<sup>130</sup>, 223<sup>146</sup>, 235, 254<sup>76</sup>, 301, 307<sup>34</sup>, 428  
Johannes d. T. 51, 62<sup>33</sup>, 62<sup>35</sup>, 120<sup>28</sup>, 216, 218<sup>51</sup>, 253<sup>40</sup>, 256, 259, 262, 267–269, 270<sup>3</sup>, 273<sup>45</sup>, 273<sup>46</sup>, 273<sup>47</sup>, 273<sup>60</sup>, 274<sup>83</sup>, 325, 326, Abb. 253, Tafel 61, 63–64  
Johannes von Alexandrien 164<sup>24</sup>  
»Johannesschlüssel« 216, 222<sup>142</sup>, 223<sup>159</sup>, Abb. 165  
Judas 103, 205, 235, 238, 239, 240, 241, 254<sup>61</sup>, 254<sup>71</sup>  
Katharina 65, 103, 152, 165<sup>51</sup>, 349, Abb. 280  
Konstantin 222<sup>135</sup>  
Kunigunde, deutsch-römische Königin und Kaiserin 10, 11, 13, 36, 48, 61<sup>18</sup>, 81<sup>111</sup>, 144<sup>71</sup>, 220<sup>79</sup>, 270<sup>4</sup>, 314–323, 346, 440, Abb. 241–244, Tafel 74  
Lambert 150, 156, Abb. 97  
Longinus 211  
Lucia 218<sup>51</sup>  
Lukas zeichnet/malt die Madonna 327, 331f, 333, Abb. 257  
Malchus 205  
Margarete 78<sup>18</sup>  
Maria »Eleousa« 320  
Maria »Glykophilousa« 320  
Maria als Braut Christi 338<sup>28</sup>  
Maria als Himmelskönigin 256  
Maria als Kirche 338<sup>28</sup>  
Maria als Schmerzensmutter 12, 36, 40, 51, 53, 78<sup>8</sup>, 80<sup>82</sup>, 127–132, 195, 218<sup>44</sup>, 436, Tafel 26  
Maria der Demut 129, 144<sup>65</sup>  
Maria mit Kind 29<sup>6</sup>, 29<sup>11</sup>, 36, 48, 51, 62<sup>33</sup>, 68, 71, 78<sup>8</sup>, 108, 120<sup>29</sup>, 144<sup>71</sup>, 144<sup>76</sup>, 151, 162, 165<sup>44</sup>, 165<sup>60</sup>, 220<sup>79</sup>, 222<sup>142</sup>, 270<sup>4</sup>, 273<sup>49</sup>, 274<sup>83</sup>, 339<sup>54</sup>, 340<sup>70</sup>, 341<sup>103</sup>, Abb. 33, 108–109, 241–242, 244, 246, 279, 314–323, 348–350  
Maria mit Kind in einer Kirche 161  
Maria mit Kind und Engeln 73–76, 78<sup>8</sup>, 79<sup>37</sup>, 81<sup>113</sup>, 104<sup>2</sup>, 120<sup>18</sup>, 129, 144<sup>69</sup>, 342<sup>131</sup>, 440, Abb. 84  
Maria mit Kind und Heiligen 10, 11, 12, 29<sup>11</sup>, 29<sup>12</sup>, 30<sup>25</sup>, 42, 53, 58–61, 62<sup>27</sup>, 62<sup>32</sup>, 62<sup>33</sup>, 62<sup>35</sup>, 62<sup>38</sup>, 63<sup>46</sup>, 63<sup>47</sup>, 63<sup>49</sup>, 66, 68, 71, 78<sup>7</sup>, 79<sup>55</sup>, 108, 120<sup>28</sup>, 148–166, 164<sup>23</sup>, 166<sup>99</sup>, 170, 187<sup>47</sup>, 191, 204, 216, 218<sup>50</sup>, 220<sup>82</sup>, 223<sup>146</sup>, 223<sup>154</sup>, 240, 249, 253<sup>38</sup>, 253<sup>50</sup>, 255<sup>93</sup>, 256, 257, 262, 269, 273<sup>46</sup>, 273<sup>53</sup>, 273<sup>54</sup>, 274<sup>85</sup>, 325f, 333, Abb. 24, 27, 34, 97, 98, 198, 253, Tafel 32  
Maria mit Kind und Heiligen sowie Stiftern 10, 12, 43, 44<sup>18</sup>, 44<sup>24</sup>, 47<sup>123</sup>, 56, 62<sup>42</sup>, 63<sup>46</sup>, 63<sup>48</sup>, 63<sup>51</sup>, 116, 119<sup>5</sup>, 120<sup>28</sup>, 148, 152, 156, 160f, 163, 163<sup>3</sup>, 165<sup>56</sup>, 178, 191, 198, 218<sup>25</sup>, 229, 235, 252<sup>27</sup>, 253<sup>40</sup>, 254<sup>66</sup>, 256–274, 277, 282, 287, 288, 305, 314, 320, 321, 329, 339<sup>44</sup>, 340<sup>71</sup>, Abb. 22, 25, Tafel 61  
Maria Magdalena 129, 139, 301–305, 321f  
Mariensymbol: allgemein 162  
Mariensymbol: Garten, verschlossener 270<sup>3</sup>  
Mariensymbol: Glasflasche 162, 166<sup>102</sup>  
Mariensymbol: Gürtel 270<sup>3</sup>  
Mariensymbol: Himmelstor 160, 163<sup>13</sup>, 270<sup>3</sup>  
Martin 62<sup>33</sup>, 148f, 151, 156, 158–160, 164<sup>20</sup>, 164<sup>24</sup>, 164<sup>32</sup>, 164<sup>33</sup>, 164<sup>34</sup>, 166<sup>79</sup>, 166<sup>81</sup>, 465, Abb. 98, Tafel 32  
Matthäus 294, 307<sup>34</sup>  
Mauritius 165<sup>75</sup>  
Michael 249, 273<sup>54</sup>, 274<sup>84</sup>  
»Nemo«/»Niemand« 85, 86  
Nikolaus 62<sup>33</sup>, 149, 150f, 164<sup>21</sup>, 164<sup>24</sup>, 164<sup>33</sup>  
Onophrius 164<sup>34</sup>

Otilie 78<sup>24</sup>  
Pantalus 10, 11, 13, 36, 48, 61<sup>18</sup>, 144<sup>71</sup>, 220<sup>79</sup>, 270<sup>4</sup>, 314–323, Abb. 241–242, 244, 246  
Paulus/S. Paolo fuori le mura 65, 177, 307<sup>34</sup>  
Paulus Eremita 104, 143<sup>52</sup>  
Petronius 59  
Petrus 103, 144<sup>76</sup>, 205, 235, 301, 307<sup>34</sup>  
Philipp 307<sup>34</sup>  
Pilatus 83f, 103, 205  
Pseudo-Jakobus 218<sup>32</sup>  
Pseudo-Matthäus 218<sup>32</sup>  
Ritterheiliger 151  
Rosenkranzbild 270<sup>3</sup>  
Sebastian 29<sup>11</sup>, 58, 66f, 79<sup>38</sup>, 95<sup>70</sup>, 103, 105<sup>30</sup>, 105<sup>40</sup>, 143<sup>52</sup>, Abb. 28  
Salome empfängt das Haupt Johannes d. T. 216, 222<sup>142</sup>, 223<sup>159</sup>, 229–232, Tafel 52  
Schutzmantelmadonna 12, 63<sup>51</sup>, 148, 256, 267, 269f, 270<sup>3</sup>, 270<sup>4</sup>, 273<sup>49</sup>, 273<sup>55</sup>, 318, 325, 340<sup>73</sup>, Abb. 208  
Simon 144<sup>76</sup>  
Solutore 120<sup>28</sup>  
Thebäische Legion 150f  
Thekla 229  
Theodor 150f  
Thomas 270<sup>3</sup>, 307<sup>34</sup>  
Ursula 11, 29<sup>11</sup>, 47<sup>123</sup>, 69, 165<sup>73</sup>, 247–249, 251, 454, Abb. 193, Tafel 59  
Ursus 148, 149, 150f, 158f, 160, 164<sup>22</sup>, 164<sup>41</sup>, 165<sup>63</sup>, 165<sup>75</sup>, 166<sup>79</sup>, 166<sup>80</sup>, 240, 249, 346, 465, Abb. 98, Tafel 33  
Veronika 90  
Vierzehn Nothelfer 30<sup>20</sup>, 80<sup>37</sup>  
»Virgo inter Virgines« 333, 341<sup>119</sup>, Abb. 266

#### MYTHOLOGIE UND ANTIKE, MITTELALTERLICHE UND ZEITGENÖSSISCHE GESCHICHTE

Anadyomene → Venus  
Antäus 81<sup>111</sup>  
Apelles' Verleumdung 81<sup>111</sup>  
Artemisia 76, Abb. 45  
Astarte 218<sup>33</sup>  
Cebeus 29<sup>13</sup>  
Chaerinthus 32<sup>101</sup>  
Charondas Selbstmord 141  
Demokrit 120<sup>22</sup>  
Diana 229  
Fortuna 200  
Ganymed 24, 32<sup>105</sup>  
Gesetzgeber des griechischen Altertums 141  
Greif 188<sup>94</sup>  
Heraklit 120<sup>22</sup>  
Herkinbald 87f, 94<sup>39</sup>, 94<sup>43</sup>, 94<sup>46</sup>, 102, Abb. 53  
Herkules 81<sup>111</sup>, 162, 171, 176, 177, 184, 334  
Hexe 320, Abb. 247  
Jupiter 32<sup>105</sup>  
Kroesus auf dem Scheiterhaufen 140f  
Lais von Korinth 10, 11, 12, 14<sup>2</sup>, 36, 40, 41–43, 46<sup>101</sup>, 46<sup>102</sup>, 46<sup>104</sup>, 46<sup>107</sup>, 46<sup>115</sup>, 47<sup>119</sup>, 51, 53, 56, 61<sup>12</sup>, 62<sup>25</sup>, 63<sup>47</sup>, 163, 165<sup>73</sup>, 166<sup>83</sup>, 191, 194, 198, 215f, 217<sup>11</sup>, 218<sup>25</sup>, 221<sup>98</sup>, 222<sup>125</sup>, 223<sup>152</sup>, 224–232, 235, 241, 254<sup>66</sup>, 256, 259, 262, 270<sup>4</sup>, 273<sup>50</sup>, 277, 278, 280, 284, 288, 297, 304, 305, 307<sup>20</sup>, 326, 340<sup>83</sup>, 441f, Abb. 256, Tafel 53  
Leaina 16, 30<sup>18</sup>, Abb. 1  
Leda mit ihren Kindern 252<sup>27</sup>  
Lukretia 30<sup>19</sup>, 51, 55<sup>50</sup>, 144<sup>79</sup>  
Marcus Curtius 81<sup>105</sup>  
Marcus Curius Dentatus und die samnitischen Gesandten 17, 141, Abb. 2, 3  
Medusa 178, 287, 288, 309<sup>87</sup>  
Merkurstab 352<sup>12</sup>  
Mimus 162, 171  
Momus 162, 171



Mucius Scaevola 15, 29<sup>6</sup>  
Nemo/Niemand 85, 86, 468  
Neptun 127, 143<sup>59</sup>, 219<sup>66</sup>, Abb. 82  
Odysseus 177  
Pomona 223<sup>160</sup>  
Pyramus 81<sup>111</sup>  
Romulus' und Remus' Aussetzung 81<sup>109</sup>, 350<sup>13</sup>  
Rossebändiger 119  
Schlacht von Théroouanne 21  
Sertorius 143<sup>59</sup>  
Sirene 177f, 187<sup>73</sup>  
Terminus 168f, 184, 185<sup>17</sup>, 190<sup>135</sup>, 342<sup>137</sup>, Abb. 114  
Thisbe 81<sup>111</sup>  
Triumph/Triumphzug 61<sup>1</sup>, 96, 116–118, 122<sup>52</sup>, 122<sup>64</sup>,  
122<sup>68</sup>, 188<sup>94</sup>, 222<sup>142</sup>, 302, 312<sup>195</sup>  
Valerian, durch den Perserkönig Sapor gedemütigt 17,  
141, Abb. 4  
Venus 24, 32<sup>105</sup>, 229  
Venus und Amorknabe 10, 11, 12, 14<sup>2</sup>, 36, 39, 40, 41–43,  
45<sup>59</sup>, 46<sup>100</sup>, 46<sup>102</sup>, 46<sup>104</sup>, 46<sup>107</sup>, 46<sup>115</sup>, 47<sup>117</sup>, 47<sup>118</sup>, 47<sup>119</sup>, 51,  
53, 56, 62<sup>25</sup>, 97, 216, 217<sup>11</sup>, 217<sup>25</sup>, 218<sup>44</sup>, 221<sup>98</sup>, 222<sup>125</sup>,  
224–255, 273<sup>50</sup>, 274<sup>94</sup>, 441f, Tafel 54  
Wetterhexe 320, Abb. 247  
Zaleucus' Blendung 141

#### ASTROLOGISCHE MOTIVE

allgemein 23, 31<sup>72</sup>, 31<sup>83</sup>  
Januar-Monatsbild 217<sup>24</sup>  
Mai-Monatsbild 193f, Abb. 138  
September-Monatsbild 193, Abb. 134–135  
Oktober-Monatsbild 193

#### BAUTEN

Basel, Münster 318, 323, 339<sup>36</sup>, 440, Abb. 241–243, 245,  
Tafel 74  
Rom, S. Maria Maggiore 78<sup>8</sup>

#### GEGENSTÄNDE, »GENRE«

Alltagsgegenstände 85f, 101  
Aushängeschild eines Messerschmieds 144<sup>76</sup>  
Beißzange 86  
Bratspieß 86  
Brief 86, 94<sup>22</sup>  
Ehrenkette 277, 306<sup>14</sup>  
Ehrentuch 333  
Fahrenträger 255<sup>101</sup>  
Fischer 86, 88  
Freudenhausszene 252<sup>12</sup>  
Geige 86  
Geldwechsler mit seiner Frau 161, 310<sup>131</sup>  
Gelehrter am Schreibpult 170  
Gießgefäß/Waschutensilien 333, 341<sup>121</sup>  
Glasflasche 177f  
Haus »Zum Tanz« 120<sup>29</sup>, 170  
Holbein-Teppich 256, 307<sup>32</sup>  
»Holbein-Tisch« 11, 15, 29<sup>16</sup>, 41, 73–76, 81<sup>113</sup>, 84–87, 88,  
89, 90, 93, 94<sup>18</sup>, 94<sup>19</sup>, 94<sup>20</sup>, 94<sup>24</sup>, 94<sup>27</sup>, 101f, 121<sup>38</sup>, Tafel 12  
Jagd 85  
Kartenspieler 252<sup>12</sup>  
Kerze/Kerzenständer 333, 341<sup>121</sup>  
Kordel 306<sup>15</sup>  
Kostümstudien 120<sup>10</sup>, 121<sup>44</sup>, 309<sup>90</sup>  
Krämer, von Affen beraubt 85  
Kurtisane 252<sup>22</sup>  
Lautenspielerin 76, Abb. 46  
Lob der Torheit 29<sup>16</sup>, 39, 44<sup>32</sup>  
»Mädchenfang« 85f, 101  
Mahlszene 104  
Meßwerkzeuge 286, 295, 310<sup>134</sup>  
Petschaft 86, 94<sup>22</sup>, Abb. 51–52  
Pfeiler/Pilaster/Säule 177f, 187<sup>61</sup>, 287, 288, 308<sup>74</sup>  
Ratsknecht 141, Abb. 3

Rohrfeder 189<sup>129</sup>  
Schaukredenz 333, 341<sup>117</sup>  
Schere 295  
Schlafender Knabe 24, 32<sup>101</sup>  
Schulmeisterschild 10, 12, 36, 40, 41, 43, 45<sup>91</sup>, 45<sup>92</sup>, 46<sup>98</sup>,  
48, 49, 51, 53, 54<sup>27</sup>, 73, 81<sup>113</sup>, 97, 100f, 102, 104, 104<sup>3</sup>,  
429f, Tafel 16–17  
Schwert 86  
Sonnenuhr 295, 297, 310<sup>134</sup>, 311<sup>147</sup>  
»Spaziergang« 81<sup>81</sup>  
Spielkarten 86  
Sterbesakramentspende 87f, Abb. 53  
Steuereinnahmer 294  
Stundenbuch/Gebetbuch 281, 286, 287, 288–290, 308<sup>63</sup>  
Turnier 85f, 88, 102  
Uhr 286, 295, 297, 310<sup>141</sup>, 311<sup>147</sup>, 333, 341<sup>118</sup>  
Viola da Gamba 333, 341<sup>123</sup>  
Vogeljagd 85f, 88  
Vorhang 177f, 187<sup>61</sup>, 277f, 286, 287, 288, 306<sup>15</sup>  
Wahrsagerin 252<sup>12</sup>  
»Weibermacht« 81<sup>111</sup>  
Xylophon 86  
Zirkel 286, 295, 297

#### PFLANZEN

Akanthus 177  
Apfel 101  
Blumen allgemein 178, 333, 341<sup>121</sup>  
Erdbeere 165<sup>44</sup>, 165<sup>60</sup>  
Feige 123, 124, 141<sup>20</sup>, 141<sup>21</sup>, 178, 188<sup>85</sup>, 236, 248, 249, 256,  
286, 287, 298, 308<sup>69</sup>, 308<sup>76</sup>, 311<sup>153</sup>, 345  
Getreideähren 218<sup>34</sup>  
Königskerze 195  
Nelke 249, 257, 271<sup>13</sup>, 274<sup>63</sup>, 314  
Rose 126  
Rosmarin 257, 271<sup>13</sup>, 287, 308<sup>70</sup>, 314  
Wein 177, 178, 188<sup>85</sup>, 236, 256, 286, 287, 298, 308<sup>69</sup>, 308<sup>76</sup>,  
311<sup>153</sup>, 345

#### TIERE

Adler 188<sup>94</sup>  
Affe 85, 333  
Delphin 319, 339<sup>47</sup>  
Eichelhäher 196, 200, 219<sup>64</sup>  
Eichhörnchen 298, 299, 301, 311<sup>174</sup>, 311<sup>176</sup>  
Elster 196, 200, 219<sup>64</sup>  
Esel 195  
Hund 196, 199  
Löwe 188<sup>94</sup>  
Ochse 195  
Pavian 187<sup>45</sup>  
Schlange 352<sup>12</sup>  
Star 298, 299, 301  
Tauben 352<sup>12</sup>  
Wiesel 216, 223<sup>168</sup>, 311<sup>163</sup>

#### WAPPEN, HERALDISCHE MOTIVE

allgemein 19, 345, 351  
Amboise, Georges d' 214  
Amerbach, Bonifacius 220<sup>79</sup>  
Arzt 68  
Baer 84, 86  
Basel 87  
Blech, zum 93<sup>7</sup>  
Botzheim, von 76, 348f, 425  
Brunner 84, 86  
Canterbury 282  
Conrad 163<sup>5</sup>  
Cromhout 270<sup>8</sup>  
Fleckenstein 166<sup>82</sup>  
Gerster 148f, 163<sup>5</sup>  
Guldinknopf 148f, 163<sup>5</sup>

Hauszeichen (Herbst) 94<sup>22</sup>  
Hertenstein 116f, 122<sup>51</sup>  
Hosenbandorden 286f  
Königsberger 68  
Lovell 299–301, 311<sup>176</sup>  
Meyer zum Hasen 109, 121<sup>56</sup>, 430f, Abb. 70  
Meyer zum Pfeil 93<sup>5</sup>  
Oberried 194, 196  
Portugal 79<sup>54</sup>  
Salzmann 93<sup>7</sup>  
Schilling von Cannstadt, Ulrich 342<sup>144</sup>  
Kur-Trier 350<sup>8</sup>  
Tudor 277, 286, 306<sup>14</sup>  
unidentifiziert 124, 149, 163<sup>5</sup>  
Venningen 350<sup>8</sup>  
Wappenhalter 87  
Warham, William 282  
Ycher von Beringen 348f, 425  
Zscheckenbürlin 194, 196

#### DEVISE/MOTTO/EMBLEM

allgemein 36, 177, 281, 342<sup>137</sup>, 345  
Frobens Caduceus 351f, 445, Abb. 282  
Fallgitter 277  
Rose 306<sup>14</sup>  
S-Kettenglieder 306<sup>14</sup>

#### PERSONIFIKATIONEN, ALLEGORIEN

Abundantia 223<sup>160</sup>  
»Ackermann« 193, Abb. 136  
Armut 61<sup>1</sup>, 96, 302, 312<sup>195</sup>  
Begierde 308<sup>50</sup>  
Caritas 325f, 327, 340<sup>72</sup>, 342<sup>131</sup>, Abb. 255  
Geometrie 286  
Gerechtigkeitsbilder 140, 313  
»Herzogin« 217<sup>2</sup>  
»Kaiserin« 191, 217<sup>3</sup>  
»König« 217<sup>24</sup>  
Liebe, wahre und falsche 42, 46<sup>115</sup>, 326  
Melancholie 218<sup>33</sup>, 286, 308<sup>68</sup>  
»Nonne« 193, Abb. 137  
Reichtum 61<sup>1</sup>, 96, 302, 312<sup>195</sup>, 341<sup>117</sup>  
Tod, Totenschädel, Bilder des Todes 23f, 27, 32<sup>100</sup>, 51,  
55<sup>50</sup>, 72, 76, 124, 142<sup>24</sup>, 144<sup>71</sup>, 144<sup>79</sup>, 178, 188<sup>87</sup>, 191, 193f,  
217<sup>2</sup>, 217<sup>3</sup>, 217<sup>24</sup>, 218<sup>44</sup>, 351f, 425, Abb. 46, 75–76, Tafel 4  
Tugenden 141, 302, 313  
Kampf der Getauften gegen die Sünde 163<sup>10</sup>

#### BILDNIS

Autorenbildnis 145<sup>87</sup>, 168, 185<sup>11</sup>, 186<sup>42</sup>  
Brautwerbebildnis 255<sup>111</sup>, 271<sup>13</sup>  
Evangelistenbildnis 168, 184, 185<sup>11</sup>  
Freundschaftsbildnis 124, 306<sup>9</sup>  
Gelehrtenbildnis 124, 142<sup>27</sup>, 188<sup>88</sup>, 306<sup>13</sup>  
Gruppenbildnisse 9, 29<sup>11</sup>, 145<sup>90</sup>, 161, 168, 177, 188<sup>94</sup>,  
252<sup>7</sup>, 294, 295, 297, 307<sup>28</sup>, 310<sup>134</sup>, 311<sup>152</sup>, 332, 341<sup>113</sup>,  
342<sup>131</sup>  
Herrscherbild 333, 341<sup>116</sup>  
Kapselbild 334, 342<sup>134</sup>  
Portrait historié 252<sup>22</sup>  
Stifterbildnis 145<sup>87</sup>  
Vanitasbild 124, Abb. 75–76  
Widmungsbild 176, 187<sup>56</sup>, 341<sup>115</sup>

#### FAMILIENBILDNISSE

Holbein 10, 12, 13, 19, 27, 33<sup>135</sup>, 39, 40, 51, 53, 122<sup>56</sup>, 158,  
188<sup>101</sup>, 220<sup>79</sup>, 253<sup>38</sup>, 304, 323–334, Abb. 256, 258–259  
More 12, 13, 20, 27, 31<sup>68</sup>, 31<sup>69</sup>, 272<sup>34</sup>, 276, 278, 280, 298,  
306<sup>10</sup>, 306<sup>12</sup>, 306<sup>16</sup>, 307<sup>22</sup>, 331, 332f, 338<sup>1</sup>, 341<sup>113</sup>, Abb. 5,  
209

## SELBSTBILDNISSE

Cleve, Joos van 200  
 Grooth, Nikolaus 54<sup>13</sup>  
 Grünewald 105<sup>30</sup>  
 Holbein d.Ä., Hans 65, 66, 79<sup>39</sup>, 79<sup>41</sup>, Abb. 26, 29  
 Holbein d.J., Hans 29<sup>7</sup>, 163<sup>5</sup>, 199f, 219<sup>62</sup>, 326–331, 333, 341<sup>102</sup>, Abb. 144

## MÄNNLICHE BILDNISSE (ANONYM)

14<sup>13</sup>, 29<sup>12</sup>, 32<sup>94</sup>, 38, 40, 44<sup>33</sup>, 47<sup>122</sup>, 51, 53, 55<sup>54</sup>, 59, 67f, 71–73, 79<sup>41</sup>, 79<sup>49</sup>, 80<sup>87</sup>, 80<sup>88</sup>, 80<sup>92</sup>, 81<sup>99</sup>, 81<sup>111</sup>, 90–93, 94<sup>70</sup>, 95<sup>73</sup>, 101f, 103, 106, 119<sup>4</sup>, 120<sup>22</sup>, 120<sup>24</sup>, 124, 125, 141<sup>11</sup>, 142<sup>39</sup>, 143<sup>46</sup>, 144<sup>71</sup>, 175, 188<sup>87</sup>, 199, 217<sup>11</sup>, 223<sup>156</sup>, 224, 247, 249–251, 271<sup>17</sup>, 294, 295, 308<sup>72</sup>, 312<sup>209</sup>, 327, 339<sup>67</sup>, Abb. 31–32, 38–40, 47, 49, 77, 78, 227–228, Tafel 1–2, 15, 60

## MÄNNLICHE BILDNISSE (IDENTIFIZIERBAR)

Agricola, Rudolf 342<sup>144</sup>  
 Albergati, Niccolò 176  
 Amboise, Charles d' 223<sup>169</sup>, 308<sup>72</sup>  
 Amerbach, Basilius 36, 51, Abb. 13  
 Amerbach, Bonifacius 10, 12, 29<sup>11</sup>, 36, 37f, 40, 44<sup>28</sup>, 44<sup>30</sup>, 44<sup>31</sup>, 44<sup>33</sup>, 51, 53, 97, 102f, 106, 119<sup>3</sup>, 119<sup>6</sup>, 123–127, 141<sup>9</sup>, 141<sup>10</sup>, 141<sup>14</sup>, 141<sup>15</sup>, 141<sup>21</sup>, 142<sup>27</sup>, 142<sup>29</sup>, 143<sup>45</sup>, 143<sup>46</sup>, 143<sup>48</sup>, 143<sup>56</sup>, 170, 311<sup>153</sup>, 432f, Tafel 24  
 Amerbach, Johannes 82f, Abb. 49  
 Andorfer, Sebastian 125f, 142<sup>41</sup>, 143<sup>46</sup>, Abb. 79–80  
 »Ariost« 307<sup>20</sup>  
 Aubigné, Agrippa d' 51, 55<sup>58</sup>  
 Born, Derich 141<sup>10</sup>, 294, 308<sup>76</sup>, 311<sup>180</sup>, 345, 347<sup>18</sup>  
 Bourbon, Nicolas 24, 32<sup>102</sup>, 32<sup>103</sup>, 32<sup>104</sup>, Abb. 8  
 Carew, Nicholas 305, Abb. 239–240  
 Carondelet, Ferry de 185<sup>10</sup>  
 Castiglione, Baldassar 307<sup>20</sup>  
 Charles de Bourbon, Herzog von Vendôme 217<sup>11</sup>  
 Coler, Georg 141<sup>9</sup>  
 Coligny, Gaspard II. de 217<sup>11</sup>  
 Conrad, Nikolaus 164<sup>22</sup>  
 Cromwell, Thomas 305, 312<sup>212</sup>, 343, Abb. 275  
 David, Hans Jakob 197  
 Diesbach, Nikolaus von 163<sup>5</sup>  
 Dinteville, Jean de 9, 145<sup>90</sup>, 177, 188<sup>94</sup>, 252<sup>7</sup>, 295, 297, 310<sup>134</sup>, 343, 345, Abb. 276  
 Dürer, Albrecht 61<sup>23</sup>  
 Edward VI. 26, 33<sup>123</sup>, Abb. 9  
 Erasmus von Rotterdam 10, 12, 13, 14<sup>5</sup>, 17–19, 20, 23, 26f, 29<sup>11</sup>, 30<sup>44</sup>, 30<sup>45</sup>, 30<sup>46</sup>, 31<sup>48</sup>, 31<sup>49</sup>, 31<sup>51</sup>, 31<sup>61</sup>, 32<sup>87</sup>, 32<sup>88</sup>, 32<sup>89</sup>, 32<sup>90</sup>, 32<sup>91</sup>, 33<sup>123</sup>, 36, 38, 40, 44<sup>13</sup>, 45<sup>36</sup>, 45<sup>38</sup>, 45<sup>41</sup>, 45<sup>42</sup>, 45<sup>43</sup>, 45<sup>55</sup>, 51, 53, 98<sup>15</sup>, 121<sup>30</sup>, 122<sup>56</sup>, 124, 141<sup>19</sup>, 161, 162f, 166<sup>102</sup>, 166<sup>105</sup>, 167–190, 192, 216, 217<sup>1</sup>, 217<sup>24</sup>, 253<sup>39</sup>, 270, 275, 280, 282, 286, 287, 294f, 299, 302, 306<sup>7</sup>, 308<sup>74</sup>, 323, 334–337, Abb. 15–16, 18, 110, 114–117, 123, 131, 272–273, 439, 442f, 456–458, 460f, Tafel 27–28, 35, 78  
 Ferdinand I., deutsch-römischer König und Kaiser 142<sup>37</sup>  
 Fillastre, Guillaume de 187<sup>56</sup>  
 Fisher, John 284, 308<sup>49</sup>  
 Froben, Hieronymus 342<sup>137</sup>  
 Froben, Johannes 190<sup>130</sup>, 334  
 Fugger, Anton 142<sup>35</sup>, 142<sup>38</sup>, 142<sup>39</sup>, 143<sup>47</sup>  
 Fugger, Jakob »der Reiche« 142<sup>38</sup>, 143<sup>47</sup>  
 Fugger, Raymund 143<sup>47</sup>  
 Fugger, Ulrich I. 143<sup>38</sup>, 199  
 Fugger, Ulrich II. 143<sup>47</sup>  
 Fugger-Gassner, Veronika 143<sup>47</sup>  
 George, Simon 97, Abb. 62  
 Gerster, Johannes 163<sup>5</sup>  
 Gillis, Pieter 168, 185<sup>13</sup>, 186<sup>32</sup>, 294f, Abb. 111  
 Gisze, Georg 297, 305, 312<sup>212</sup>, 344f, Abb. 277  
 Godsalue, John 235, 284, 291–295, 297, 301, 305, 308<sup>56</sup>, 343, 447f, Abb. 226, 343, 447f, Tafel 70  
 Godsalue, Thomas 189<sup>103</sup>, 235, 284, 291–295, 297, 301, 305, 308<sup>56</sup>, 325, 343, 447f, Tafel 70

Gonzaga, Ludovico, Herzog von Mantua 332, Abb. 265  
 Grünewald 105<sup>30</sup>  
 Guersi, Guido 105<sup>37</sup>  
 Guildford, Henry 12, 31<sup>72</sup>, 178, 217<sup>2</sup>, 223<sup>169</sup>, 284, 286–291, 298, 301, 308<sup>50</sup>, 310<sup>105</sup>, 311<sup>161</sup>, 325, 345, 466–468, Abb. 224, Tafel 68  
 Haneton, Philip 269  
 »Hans von Antwerpen« 32<sup>94</sup>, 343  
 Haug(g) 59, 67f, 79<sup>49</sup>, 95<sup>70</sup>, Abb. 31–32  
 Heinrich VII. 331  
 Heinrich VIII. 33<sup>123</sup>, 97, 280, 287, 307<sup>28</sup>, 308<sup>72</sup>, 309<sup>86</sup>, 318, 331, Abb. 61, 215  
 Herbst, Hans 94<sup>14</sup>, 95<sup>70</sup>, 102, 422–424, Abb. 63  
 Hertenstein-Familienmitglieder 122<sup>54</sup>  
 Hertenstein, Benedikt von 12, 29<sup>12</sup>, 30<sup>20</sup>, 97, 102, 106, 116–119, 119<sup>3</sup>, 122<sup>50</sup>, 122<sup>51</sup>, 122<sup>57</sup>, 122<sup>59</sup>, 122<sup>60</sup>, 122<sup>64</sup>, 123, 141<sup>7</sup>, 337, 459, Tafel 23  
 Hertenstein, Jakob von 68  
 Holbein, Ambrosius 29<sup>7</sup>, 65, 79<sup>41</sup>, 80<sup>77</sup>, 122<sup>51</sup>, 200, Abb. 26, 30  
 Holbein d. J., Hans 29<sup>7</sup>, 61<sup>23</sup>, 65, 67, 79<sup>41</sup>, 200, Abb. 26, 29, 30  
 Holbein, Philipp 165<sup>75</sup>, 304, 323–334, 443f, Abb. 256, 258–259, Tafel 75, 77  
 Hutten, Ulrich von 189<sup>105</sup>  
 Irmy, Nikolaus 273<sup>47</sup>  
 Jean de France, Herzog von Berry 191f, 217<sup>2</sup>, 273<sup>49</sup>, Abb. 133  
 Kale, Cyriacus 97, Abb. 60  
 Karl VII. von Frankreich 217<sup>2</sup>  
 Kratzer, Nikolaus 12, 31<sup>65</sup>, 31<sup>72</sup>, 284, 286, 295–298, 305, 38<sup>50</sup>, 308<sup>65</sup>, 310<sup>131</sup>, 325, 461, Abb. 228, Tafel 71  
 Krell, Oswald 143<sup>48</sup>  
 Leeuw, Jan de 121<sup>31</sup>  
 Lützelmann, Lienhard 51, 55<sup>58</sup>  
 Luis Kardinal de Bourbon 217<sup>11</sup>  
 Luther, Martin 143<sup>45</sup>, 342<sup>144</sup>, 342<sup>150</sup>  
 Maximilian I., deutsch-römischer König und Kaiser 142<sup>24</sup>  
 Maximilian I. von Bayern 48  
 Melanchthon, Philipp 33<sup>123</sup>, 334, 342<sup>136</sup>, 342<sup>137</sup>, 342<sup>144</sup>, Abb. 270–271  
 Meyer zum Hasen, Jacob 10, 12, 29<sup>12</sup>, 29<sup>16</sup>, 44<sup>24</sup>, 72, 93, 94<sup>14</sup>, 97, 103f, 106, 107–116, 117, 119<sup>3</sup>, 119<sup>8</sup>, 120<sup>15</sup>, 120<sup>16</sup>, 120<sup>22</sup>, 120<sup>25</sup>, 120<sup>28</sup>, 120<sup>29</sup>, 121<sup>32</sup>, 121<sup>35</sup>, 121<sup>36</sup>, 121<sup>37</sup>, 121<sup>40</sup>, 121<sup>42</sup>, 143<sup>47</sup>, 148, 200f, 253<sup>40</sup>, 256–274, 287, 299, 314, 337, 430f, 448–450, Abb. 71, 195, Tafel 21, 61, 63–64  
 »Meyer zum Hasen, Johannes« 273<sup>47</sup>  
 Meyer zum Pfeil, Bernhard 82, 93<sup>4</sup>, 93<sup>5</sup>, 93<sup>8</sup>, Abb. 48  
 Meyer zum Pfeil, Jacob 82, 93<sup>4</sup>, 93<sup>5</sup>, Abb. 47  
 More, John 331, 333, 341<sup>116</sup>, 341<sup>124</sup>, Abb. 5  
 More, Thomas 12, 121<sup>46</sup>, 191, 217<sup>2</sup>, 252<sup>7</sup>, 256, 259, 270<sup>4</sup>, 276–280, 284, 287, 288, 291, 297, 305, 310<sup>105</sup>, 325, 331, 332f, 337, Abb. 5, 209–212, Tafel 66  
 Mornauer, Alexander 310<sup>126</sup>  
 Morone, Girolamo 223<sup>156</sup>  
 Murer, Hans 273<sup>47</sup>, 274<sup>68</sup>  
 Oberried, Franz 197, 294  
 Oberried, Jakob 70, 197, 294  
 Oberried d.Ä., Hans 10, 11, 54<sup>7</sup>, 58, 61<sup>18</sup>, 69–71, 80<sup>65</sup>, 96, 136, 145<sup>105</sup>, 145<sup>106</sup>, 191, 194–204, 214, 215, 216, 218<sup>26</sup>, 235, 259, 294, 313, Abb. 139, Tafel 36–38  
 Oberried d.J., Hans 197, 294  
 Oberried, Simon 218<sup>48</sup>, 294  
 Paele, Joris van der 12, 59f, 62<sup>42</sup>, 63<sup>46</sup>, 148, 160, Abb. 25  
 »Paracelsus« 38, Abb. 17  
 Paumgartner, Johannes 108, 120<sup>24</sup>, 143<sup>47</sup>, Abb. 64  
 Philipp der Gute, Herzog von Burgund 187<sup>56</sup>  
 Raffael 61<sup>23</sup>  
 Rehle, Joachim 142<sup>39</sup>  
 Reskimer, William 299, 305, 308<sup>76</sup>, 311<sup>172</sup>, 312<sup>212</sup>, 345, 347<sup>18</sup>

Röist, Marx 27  
 Rolin, Nicolas 63<sup>48</sup>  
 Ronner, Wolfgang 142<sup>38</sup>  
 Saur, Jörg 95<sup>70</sup>  
 Schwarz, Matthäus 142<sup>38</sup>, 143<sup>47</sup>  
 Schwarz, Ulrich 65, 303, 312<sup>201</sup>  
 Schwedler 51  
 Schweiger, Hans 55<sup>54</sup>  
 Selve, Georges de 9, 145<sup>90</sup>, 177, 188<sup>94</sup>, 252<sup>7</sup>, 295, 297, 310<sup>134</sup>, 343, 345, Abb. 276  
 Siciliano, Antonio 161  
 Solier, Charles de, Sieur de Morette 56, 343, 345, Abb. 21  
 Southwell, Thomas 311<sup>178</sup>  
 Strange, Thomas le 301  
 Tanvelder, Wolfgang 142<sup>39</sup>  
 Tuke, Brian 311<sup>178</sup>  
 »Tymotheos« 175, Abb. 121  
 Voyt, Philipp 141<sup>9</sup>  
 Warham, William 12, 31<sup>48</sup>, 171, 186<sup>33</sup>, 280, 281–286, 291, 295, 305, 310<sup>105</sup>, 310<sup>109</sup>, 310<sup>110</sup>, 325, 463f, Abb. 217, 220, Tafel 67  
 Wedigh, Hermann 29<sup>12</sup>, 305, 312<sup>212</sup>, 345, Abb. 278  
 Weiss, Martin 79<sup>47</sup>, 164<sup>34</sup>, 350<sup>13</sup>  
 Wyatt, Henry 310<sup>114</sup>  
 Wyatt d.Ä., Thomas 26, 33<sup>130</sup>, 33<sup>131</sup>, Abb. 10  
 Zelle, Georges de 295  
 Zscheckenbürlin, Hieronymus 82, 124, 142<sup>24</sup>, Abb. 75–76

## WEIBLICHE BILDNISSE (ANONYM)

46<sup>104</sup>, 69, 95<sup>70</sup>, 158, 165<sup>73</sup>, 169, 216, 218<sup>25</sup>, 223<sup>156</sup>, 223<sup>160</sup>, 232–235, 236, 239, 249, 251, 253<sup>38</sup>, 272<sup>32</sup>, 298–301, 309<sup>90</sup>, 311<sup>163</sup>, 312<sup>209</sup>, Abb. 101, 231, Tafel 55–56, 72

## WEIBLICHE BILDNISSE (IDENTIFIZIERBAR)

Amelia von Kleve 26, 33<sup>124</sup>  
 Anna von Kleve 26, 27, 33<sup>124</sup>, Abb. 12  
 Anna von Ungarn 142<sup>37</sup>  
 Anne von Lothringen 25, 33<sup>124</sup>  
 Baer, Anna 264  
 Baer, Magdalena 257, 259, 263, 264, 267, 269, 270, 272<sup>39</sup>, 273<sup>61</sup>, 273<sup>62</sup>, 274<sup>69</sup>, 274<sup>72</sup>, 274<sup>80</sup>, 329, Tafel 61, 65  
 »Belle Ferronnière« 223<sup>160</sup>  
 Binzenstock, Elsbeth 10, 158, 165<sup>73</sup>, 234, 253<sup>38</sup>, 323–334, Abb. 101, 256, 258–259, 443f, Tafel 75–76  
 Bullen (Boleyn), Elizabeth 309<sup>103</sup>  
 Christina von Dänemark 25, 27, 33<sup>113</sup>, 33<sup>124</sup>, 298, 345, Abb. 11  
 David, Maria 197  
 Diane de Poitiers 252<sup>22</sup>  
 Elizabeth von York, Königin von England 331  
 Eyck, Margarete van 121<sup>31</sup>  
 Fackler, Elisabeth 164<sup>34</sup>  
 Galizian, Anna 272<sup>39</sup>, 274<sup>69</sup>  
 Giggs, Margaret 298, 341<sup>124</sup>, Abb. 5  
 »La Gioconda« 216, 223<sup>168</sup>, 234, 253<sup>32</sup>, Abb. 175  
 Gwalther, Anna 328f, Abb. 261  
 Gwalther-Zwingli, Regula 328, Abb. 261  
 Heron, Cecily 331, Abb. 5  
 Holbein, Katharina 323–334, Abb. 256, 258–259, 443, Tafel 75–76  
 Holzhab-Krieg, Cleophea 328, Abb. 260  
 Howard, Catherine 223<sup>156</sup>  
 Jeanne de Boulogne, Herzogin von Berry 191f, 217<sup>2</sup>, 273<sup>49</sup>, Abb. 132  
 Kannengießer, Dorothea 10, 12, 29<sup>12</sup>, 29<sup>16</sup>, 44<sup>24</sup>, 72, 93, 94<sup>14</sup>, 97, 103f, 106, 107–116, 117, 119<sup>3</sup>, 119<sup>8</sup>, 120<sup>10</sup>, 120<sup>12</sup>, 120<sup>16</sup>, 120<sup>22</sup>, 120<sup>25</sup>, 120<sup>27</sup>, 120<sup>28</sup>, 120<sup>29</sup>, 121<sup>32</sup>, 121<sup>36</sup>, 121<sup>37</sup>, 121<sup>40</sup>, 121<sup>45</sup>, 143<sup>47</sup>, 200f, 235, 256–274, 287, 314, 329, 430f, 448–450, Abb. 72, 196, Tafel 22, 61, 65  
 Lovell, Anne 14<sup>8</sup>, 178, 298–301, 305, 308<sup>76</sup>, 325, 345, Tafel 72  
 Luise von Guise 25, 33<sup>124</sup>

- Maria von Kastilien 142<sup>37</sup>  
Meyer zum Hasen, Anna 12, 256f, 259, 263, 264, 267, 269, 270<sup>3</sup>, 270<sup>4</sup>, 271<sup>17</sup>, 272<sup>32</sup>, 272<sup>41</sup>, 273<sup>49</sup>, 274<sup>63</sup>, 274<sup>67</sup>, 274<sup>69</sup>, 314, 448–450, Abb. 197, Tafel 61, 65  
Middleton, Alice, Lady More 306<sup>16</sup>, 331, 333, Abb. 5  
»Mother lak« 298, Abb. 231  
Oberried, Christiane 218<sup>37</sup>, 218<sup>48</sup>, 259, 294  
Oberried, Elisabeth 196f, 259, 294  
Oberried, Margareta 197, 259, 294  
Oberried, Salome 218<sup>48</sup>, 259, 294  
Offenburg, Dorothea 42, 46<sup>107</sup>, 229, 232  
Offenburg, Magdalena → Zscheckenbürlin, Magdalena  
»Offenburgerin« 40, 42, 46<sup>100</sup>, 46<sup>107</sup>, 165<sup>73</sup>, 232, 252<sup>22</sup>, 326  
Roper, Margaret 331, 333, Abb. 5  
Schellenberger, Barbara 120<sup>25</sup>  
Schellenberger, Hans 120<sup>25</sup>  
Seymour, Jane, Königin von England 33<sup>124</sup>, 331  
Thurzo-Fugger, Anna 143<sup>47</sup>  
Tucher, Felicitas 120<sup>25</sup>  
Tucher, Hans 120<sup>25</sup>  
Widmerpole, Elizabeth 310<sup>115</sup>  
Wohnlich, Margreth 51, 55<sup>58</sup>  
Wotton, Mary, Lady Guildford 12, 14<sup>8</sup>, 121<sup>46</sup>, 178, 224–227, 286–291, 298, 301, 310<sup>105</sup>, 311<sup>161</sup>, 325, 345, 464, 466, Abb. 221, Tafel 69  
Zscheckenbürlin, Amalie 194, 197, Tafel 39  
Zscheckenbürlin, Anna 120<sup>12</sup>, 272<sup>40</sup>  
Zscheckenbürlin, Magdalena 42, 46<sup>107</sup>, 62<sup>25</sup>, 229, 232, 340<sup>83</sup>

## Abbildungsnachweis

- Archiv des Verfassers: Abb. 14, 36–37, 41–44, 50, 57–59, 65–66, 69, 85–86, 90–91, 93, 102–106, 117, 123–126, 146, 149, 154–155, 166–174, 177–188, 192, 200–208, 251–252, 258, 262–264, 272, 274  
Augsburg, Städtische Kunstsammlungen: Abb. 84  
Baltimore, Walters Art Gallery: Abb. 136–138  
Basel, Historisches Museum: Abb. 53–54, 76, 113–114, 248–249  
Basel, Kunstmuseum, Martin Bühler: Tafel 1–11, 16–22, 24–27, 29–31, 42–50, 53–54, 56–57, 74–78, Abb. 1–8, 13, 17, 19, 38, 40, 47–49, 63–64–68, 70–72, 75, 82, 88–89, 94, 96–97, 116, 131–133, 135, 137, 140, 152–153, 156, 160, 162–163, 176, 189–190, 195–197, 199, 221, 239, 241, 243–246, 279, 282  
Basel, Öffentliche Bibliothek: Abb. 15, 18  
Basel, Staatsarchiv Basel-Stadt: Abb. 242  
Berlin, Bridgeman Giraudon: Abb. 259  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie, Fotoarchiv Jörg P. Anders: Abb. 30, 32, 87, 92, 141–142, 277  
Bologna, Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Gabinetto Fotografico: Abb. 24  
Boston, Museum of Fine Arts, Gift of Mr. and Mrs. Henry Lee Higginson, 93.153: Abb. 257  
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Abb. 60  
Brügge, Hugo Maertens: Abb. 25  
Brüssel, A. C. L.: Abb. 227, 266  
Colmar, Musée d'Unterlinden: Abb. 79, 83, 95  
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Wolfgang Fuhrmann: Tafel 15  
Den Haag, Mauritshuis: Tafel 55  
Prof. Dr. Molly Faries/Stichting RKD (Montage der Einzelaufnahmen: Rachel Billinge, National Gallery, London): Abb. 222–223  
Detroit, Detroit Institute of Arts: Abb. 122  
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen: Tafel 70 (Klut), Abb. 21–22, 78, 145, 225  
Edinburgh, National Gallery of Scotland: Abb. 150  
Florenz, Fratelli Alinari: Abb. 112, 144  
Florenz, Scala Archives: Abb. 23  
Frankfurt a. M., Ursula Edelmann: Abb. 61, 109, 247, 250, 267, 269  
Freiburg, Münster: Tafel 36–41  
Freiburg, Münsterbauverein: Abb. 139  
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie: Abb. 270–271  
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: Tafel 13–14, 58–59, Abb. 55–56, 193, 273  
Köln, Rheinisches Bildarchiv: Abb. 265  
Kronberg, Hessische Hausstiftung: Tafel 61–65, Abb. 20  
Linz, Diözesanbildstelle: Abb. 158–159  
Lissabon, Instituto Português dos Museus, Arquivo Nacional de Fotografia: Abb. 34  
London, British Library: Abb. 10  
London, National Gallery: Tafel 35, 72, Abb. 11, 120–121, 232–233, 276  
London, National Portrait Gallery, Picture Library: Abb. 215  
London, Photographic Survey of Private Collections, Courtauld Institute of Art: Abb. 111, 217  
London, Victoria & Albert Museum: Abb. 235  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza: Abb. 62  
Mantua, Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e demotnoantropologico di Brescia, Cremona e Mantova su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: Abb. 267  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Abb. 26–29, 157  
New York, Metropolitan Museum of Art, Sherman Fairchild Paintings Conservation Department, IRR, Maryann W. Ainsworth: Abb. 73, 214  
New York, Richard L. Feigen: Abb. 81  
New York, Frick Collection: Tafel 66, Abb. 210, 213, 216, 275  
New York, Metropolitan Museum of Art: Abb. 74, 268, 278  
New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, aided by subscribers, 1906 (06.1038) Photograph © 1996 The Metropolitan Museum of Art: Tafel 23  
New York, Metropolitan Museum of Art, Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931 (32.100.81) Photograph © 1985 The Metropolitan Museum of Art: Tafel 52  
New York, Metropolitan Museum of Art, Friedsam Collection: Abb. 81  
New York, Metropolitan Museum of Art, Robert
- Lehman Collection: Abb. 16  
Norfolk, VA, Chrysler Museum: Abb. 31  
Nürnberg, Daniel Hess: Abb. 35  
Paris, Bibliothèque Nationale: Abb. 134, 151  
Paris, ENSBA: Abb. 147–148  
Paris, Laboratoire de Recherche des Musées de France: Abb. 127–130, 218–219, 229–230  
Paris, RMN: Tafel 28, 67, 71 (Hervé Lewandowski), 51 (Gérard Blot), Abb. 12, 101, 115, 118–119, 143, 164–165, 175, 198, 228, 234, 253–255  
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection: Abb. 77  
Rom, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano: Abb. 161  
The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elizabeth II: Tafel 68 (Stephen Chapman), 73 (RTW/Sky), Abb. 110, 211–212, 220, 224, 226, 231, 236–238  
The Royal Collection © 2005, The Hamilton Kerr Institute: Abb. 240  
Saint Louis, Saint Louis Art Museum: Tafel 69  
Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer: Abb. 33  
Solothurn, Kunstmuseum: Tafel 32–34  
Stein am Rhein, St. Georgenklöster: Abb. 45–46  
Stuppach-Bad Mergentheim, Kapellenpflege Stuppacher Madonna, Bildarchiv: Abb. 108  
Wakefield, Nostell Priory: Abb. 209  
Washington, National Gallery of Art: Tafel 60, Abb. 9, 194  
Wien, Albertina: Abb. 39, 191, 256  
Zürich, Hochbauamt Kanton Zürich, Fotoarchiv: Abb. 280–281  
Zürich, Kunsthaus: Abb. 260  
Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft: Abb. 98–100, 107  
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum: Tafel 12, Abb. 51–52  
Zürich, Zentralbibliothek: Abb. 261
- Nicht in allen Fällen war es möglich, Rechtsinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.











erried-Flügel», Ausschnitt: Geburt Christi, Freiburg, Münster, Universitätskapelle