Hans Holbein der Ältere und die Renaissance

Autor(en): **Landolt, Hanspeter**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **18 (1958)**

Heft 4: **Probleme der nordischen Renaissance**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-164367

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Hans Holbein der Ältere und die Renaissance

Von HANSPETER LANDOLT

(TAFELN 53–56)

Die Wissenschaft feiert dieses Jahr ein merkwürdiges Jubiläum, das des Nachdenkens wert ist: vor einem halben Jahrhundert, 1908, ist die erste und bisher einzige Monographie über Hans Holbein d. Ä., die Dissertation von Curt Glaser, erschienen[1]. Dabei ist Holbein doch wohl der bedeutendste süddeutsche Maler zwischen Witz und Dürer. Nicht dass die Forschung ihn übergangen hätte: zahlreich sind die Spezialuntersuchungen über Gruppen oder einzelne seiner Werke, seine Zeichnungen wurden noch vor denjenigen seines berühmteren Sohnes ediert, und gerade in jüngster Zeit ist von Basel aus die bisher etwas unkritisch behandelte Frage nach Holbeins Spätwerk mit überraschenden Resultaten neu aufgeworfen worden. Das Gesamtwerk Holbeins als geschlossenes Phänomen dagegen ist von der Forschung je und je vernachlässigt worden. Auf der Suche nach einer Erklärung für diese Tatsache wird man von der Überlegung ausgehen müssen, dass die kunst*geschichtliche* Betrachtung, die ihre Gegenstände nach ihrem Anteil am grossen Strome der Entwicklung befragt, den ältern Holbein ohne Schaden auslassen kann. Mehr noch: Holbein ist mit dem kunstgeschichtlichen Instrumentarium, das auf den entwicklungsgeschichtlichen Aspekt seines Gegenstandes abgestimmt ist, kaum zu fassen. Er entzieht sich immer wieder. Und darum ist er für die Wissenschaft in gewissem Sinne sogar ein Ärgernis.

Fassbar wird Holbeins Kunst eigentlich erst dort, wo sie auf den Stil – und das ist das Objektive, auf das unsere analytischen Instrumente geschärft sind – stösst. Dieses Anstossen hat eine sehr reale und konkrete Bedeutung: Holbein, der nur wenig ältere Zeitgenosse Dürers, stiess an der Renaissance, von der er sich überraschen liess, an. Der Zwang, mit der Zeit die künstlerische Sprache zu wechseln, wurde ihm zum Schicksal, dem er nicht gewachsen war.

Die Einsicht, dass Holbein von der Zeit, die sich künstlerisch in der Renaissance verwirklicht hat, nicht mehr getragen wurde, ist nicht neu; sie gehört sogar zu den frühen Resultaten der Beschäftigung mit Holbein. Trotzdem mag es lohnend sein, dem Verhältnis Holbeins zur Renaissance nachzugehen, da man sich bisher mit summarischen Hinweisen begnügt hat. Schliesslich besteht auch noch ein aktueller Grund, in dieses Spannungsfeld einzutreten: die heute so lebhaft und fruchtbar geführte Diskussion um das Phänomen des Gegenklassischen, das grundsätzlich überall dort, wo wir einen Zusammenstoss mit dem Geist und der Form der Klassik konstatieren, in Betracht gezogen werden muss.

Es läge nun nahe, vor allem Holbeins Spätwerk auf die Kontaktstellen mit der Renaissance beziehungsweise die Reaktion auf sie zu untersuchen, die Zeit von der ersten Verwendung von Dekorationsmotiven der Renaissance (um 1509) bis zum Tode 1524. Das wären immerhin anderthalb Jahrzehnte, jene Schaffenszeit, deren künstlerische Ausbeute durch die neuesten Forschungen

[1] Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere, Leipzig 1908. – Entscheidende Vorarbeit hat Alfred Woltmann, Holbein [der Jüngere] und seine Zeit, 2. Aufl. Leipzig 1874–1876, geleistet. Das Werk gibt nicht nur eine Darstellung, sondern auch den grundlegenden Katalog der Gemälde und Handzeichnungen aller drei Holbein.

Hans Reinhardts einer gründlichen Revision unterzogen wurden[2]. Doch möchte ich gerade den von Reinhardt noch zu erwartenden Resultaten nicht vorgreifen, sondern einstweilen vom festen Boden des Gesicherten aus operieren.

Dieser sichere Boden reicht bis ins Jahr 1516. Kurz darauf hat Holbein die Augsburger Werkstatt aufgegeben und ist nach Westen gezogen, hat in der Folge im Elsass, wohl auch in Basel gearbeitet, ohne uns jedoch Werke von jener zweifelsfreien Fixiertheit, die das ganze frühere Œuvre kennzeichnet, zurückzulassen[3]. Die Feststellung ist wichtig, dass Holbeins künstlerische Existenz an die Werkstatt gebunden ist und ins Wanken gerät, sobald die Werkstatt als Schaffensrahmen verlassen wird. Das ist nicht bloss ein biographisches Faktum, sondern ein folgenreicher Wesenszug seiner künstlerischen Anlage.

DIE WERKSTATTFUNKTION DER ZEICHNUNG

Dass unter den zahlreichen erhaltenen Zeichnungen Holbeins eine grosse Zahl als Vorzeichnungen für Tafelbilder nachgewiesen werden kann, bedeutet noch keine spezifische Aussage über den historischen Standort Holbeins[4]. Vorzeichnung zu einem Gemälde zu sein, ist nördlich der Alpen seit Jan van Eyck eine der möglichen Funktionen der Zeichnung. Dagegen ist es ein entscheidender Unterschied, ob die Vorzeichnung, im Sinne Dürers und der Renaissance, Wegmarke im schöpferischen Prozess, der im Gemälde seinen Abschluss findet, ist oder ob sie lediglich «Material» für das Gemälde zur Verfügung hält. Letzteres ist bei Holbein der Fall.

Aufschlussreich ist etwa das Beispiel jenes *Kopfes eines bärtigen Greises mit Mütze*, dem wir zuerst in einer Silberstiftzeichnung des Basler Kupferstichkabinetts begegnen (Tafel 55, 7)[5]. Ihn verwendet Holbein zunächst im *Marientod des Kaisheimer Altars* von 1502 (Tafel 54, 4). Ein volles Jahrzehnt später erscheint der Kopf noch einmal auf einer Tafel: im Augsburger *Katharinenmartyrium* von 1512 (Tafel 54, 5). Hier wie dort gehört er einer Assistenzfigur an, die nicht nur im Sinne der szenischen Handlung, sondern auch der Bildkomposition völlig passiv ist: ihre einzige Funktion besteht darin, die Szene zu bevölkern, das Bildgeviert zu füllen. Von einer das Detail prägenden Bildindividualität, wie die Renaissance sie postuliert und auch durchgesetzt hat, ist hier noch nichts zu spüren. (Daran ändert auch der Übergang zu Renaissanceformen im dekorativen Rahmen der Tafel von 1512 nichts.) Die einzelnen Elemente des Bildes sind vertauschbar; sie werden durch einen Vorrat an Zeichnungen, die zum Arbeitsmaterial der Werkstatt gehören, zur Verfügung gehalten.

Komplizierter und auch aufschlussreicher sind jene Fälle, wo nicht bloss die Bindung des Meisters an die Werkstatt und ihre Arbeitsweise, sondern auch deren aktiver Anteil sichtbar wird. Von

[2] Hans Reinhardt, Bemerkungen zum Spätwerk Hans Holbeins des Älteren, in: Zeitschr. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte, 15 (1954), S. 11–19.

[3] Auch das Datum 1519 des *Lebensbrunnens* in Lissabon muss ernstlich bezweifelt werden. Die jüngste Restaurierung der Tafel hat ergeben, dass die Zone des Brunnenrandes, in der sich auch Signatur und Datum befinden, erhebliche Übermalungen aufweist (Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon, vol. II, No. 3, 1952, S. 47ff.); zu diesen gehört möglicherweise auch die Schrift, die nicht, wie es bei Holbein die Regel ist, in illusionistischer Verbindung mit dem Bildgegenstand, sondern isoliert als Zufügung (wie eine Signatur der Renaissance) erscheint (vgl. Nachtrag S. 171).

[4] Die Überlieferung der Holbein-Zeichnungen ist überraschend gut. Es wäre aber bestimmt falsch, daraus (in Analogie zu den Dürer-Zeichnungen) auf ihre hohe künstlerische Wertschätzung schon durch Holbein selbst zu schliessen. Die bedeutendste Gruppe, die rund 80 Blätter des Basler Kabinetts, verdankt ihre Erhaltung wohl zunächst dem praktischen Wert solcher Zeichnungen als weiterverwendbares Arbeitsmaterial für den Künstler selbst, dann der Pietät des Sohnes Hans, schliesslich entscheidend dem unbestechlichen Auge und der sammlerischen Sorgfalt Basilius Amerbachs. Als besondere Kostbarkeit besitzt die aus dem Amerbachkabinett hervorgegangene Basler Öffentliche Kunstsammlung ein wohl nahezu vollständig erhaltenes Skizzenbuch, Inv. U. XX, mit Silberstiftzeichnungen, von denen eine grössere Zahl im Kaisheimer Altar von 1502 (Ältere Pinakothek München und Filialgalerie Augsburg) Verwendung fand. Der Verfasser bereitet eine kritische Ausgabe dieses Skizzenbuches vor.

[5] Inv. Nr. 1662. 186, Woltmann 51. Das Blatt gehörte ursprünglich wohl ebenfalls zum erhaltenen Basler Skizzenbuch.

der *Figur des Mohrenkönigs*, der uns am schönsten in der *Epiphanietafel des Kaisheimer Altars* entgegentritt (Tafel 53, *1*), kennen wir keine Zeichnung von Holbeins Hand (obgleich man annehmen darf, dass es solche einmal gab), wohl aber mehrere aus dem Kreise der Werkstattgenossen. Besonders interessant ist eine Zeichnung von grober Faktur und geringer künstlerischer Bedeutung, die sich ehemals in der Sammlung V. Goldschmidt, Heidelberg, befand (Tafel 53, *2*)[6]. Interessant vor allem darum, weil sie die Kaisheimer *Epiphanie* seitenverkehrt und mit einem reduzierten Figurenbestand wiedergibt und sie ausserdem mit der *Beschneidung Christi* vom gleichen Altar kompiliert. Drastischer könnte die Auswechselbarkeit der Kompositionselemente nicht vorgespielt werden. Der Mohrenkönig erscheint noch einmal in einer dem Augsburger Goldschmied Schweiger zugeschriebenen Zeichnung im Basler Kupferstichkabinett (Tafel 53, *3*), die ihrerseits wieder auf ein älteres Werk Holbeins zurückzugehen scheint: auf die kurz nach 1496 entstandene, früher in St. Ulrich zu Augsburg befindliche Folge von Glasgemälden mit der *Anbetung der Könige*[7].

Das wunderlichste Zeugnis für die Arbeitsweise und die Gewohnheiten der Holbein-Werkstatt legt eine unpublizierte Zeichnung im Fürstlich-Waldburg-Wolfeggschen Kupferstichkabinett ab (Tafel 55, *8*): ein eigentliches *Musterblatt mit neun Köpfen*, von denen sechs den Aposteln und Assistenzfiguren von Holbeins *Marientod* aus der Zeit um 1509 in der Prager Nationalgalerie zugehören (Tafel 55, *6*).

TECHNIK UND STIL DER ZEICHNUNG

Von den zeichnerischen Techniken, die die Zeit anbot, hat sich Holbein ausschliesslich jener beiden bedient, die entwicklungsgeschichtlich am unaktuellsten waren und am wenigsten Zukunft hatten: Silberstift- und lavierte Federzeichnung. Während jene vor allem der persönlichen Notiz und der Studie nach der Natur diente (und von dem grossen Zeichner, der Holbein war, fraglos auch persönlicher gehandhabt und zu bedeutenderen Resultaten geführt wurde), stand diese vornehmlich im Dienste der Werkstatt. Von ihr soll hier ausschliesslich die Rede sein.

Genau so wie in der Werkstattmalerei Kompositionselemente vertauschbar sind, arbeitet die Zeichnung für die Werkstatt mit einem nach Möglichkeit unpersönlichen Vokabular; sie bedient sich festgeprägter Formeln, die vom Werkstattgenossen mühelos verstanden und dechiffriert werden, und sie erfüllt ihre Aufgabe um so besser, je weniger subjektive Eigenart und Nuancen sie zum Ausdruck bringt. Für diese Absicht ist die *lavierte Federzeichnung* das gegebene Mittel. Auch in den qualitätvollsten, sensibelsten Blättern Holbeins lässt sich der starke Anteil des Formelhaften nicht übersehen, und die extremen Beispiele nähern sich dem Typus des Stenogramms, das auf eigentlich künstlerischen Anspruch verzichtet. Solche Blätter haben den denkbar grössten Abstand vom bewussten Artefakt, als welcher schon beim jungen Dürer die Zeichnung in der Mehrzahl der Fälle auftritt. Zwischen den beiden extremen Möglichkeiten liegt eine umfangreiche Skala, in der sich jede Stufe durch Zeichnungen Holbeins und seiner Werkstatt belegen lässt.

Dass hier nicht einfach entwicklungsgeschichtliche Rückständigkeit, sondern eine Position ausserhalb der Entwicklung vorliegt, beweist die Geschichte der reinen Federzeichnung vom jungen Schongauer bis zum reifen Dürer und zum kalligraphischen Automatismus eines Urs Graf. Die

[6] Die Zeichnung gehört zu einer Gruppe von 6 Blättern, die sich ehemals in der Heidelberger Sammlung V. Goldschmidt befanden und heute verschollen sind; ich verdanke ihre Kenntnis wie auch die Abbildungsvorlage Dr. Edmund Schilling, Edgware. Ein weiteres Blatt, eine fast identische, auch in den Massen übereinstimmende Wiederholung der Goldschmidtschen Zeichnung mit dem Marientod, ist in der Leningrader Eremitage, publiziert in Oberrheinische Kunst, 3 (1928), Taf. 66, 2; dort unrichtigerweise Holbein selbst zugeschrieben. Schliesslich sind zu dieser Gruppe, die zu untersuchen und zu erweitern sich lohnen würde, noch eine Kopie der Kaisheimer Beschneidung Christi im Berliner Kabinett (Inv. Nr. 2065) und eine Geburt Christi in Coburg (Inv. Z. 129) zu rechnen.

[7] Abb. bei Pius Dirr, Glasgemälde Hans Holbeins des Älteren, in: Münchner Jahrbuch der bild. Kunst, 4 (1909), S. 33 ff. Dirr nimmt auch die Basler Zeichnung für Holbein selbst in Anspruch.

Ansätze zum graphischen Stil der Renaissance liegen weit hinter Holbein, und die allmähliche Eroberung dieses Stils erfolgt vor den Augen, aber ohne den mindesten Beitrag Holbeins. Seine Grösse als Zeichner bleibt von dieser Feststellung unberührt. Um so dringlicher stellt sich der Wissenschaft die Aufgabe, den Zeichner Holbein begrifflich besser zu fassen, was eine neue, differenziertere historische Standortbestimmung zur Voraussetzung hat.

HOLBEIN UND DIE GEGENKLASSISCHE RICHTUNG IN DER DEUTSCHEN RENAISSANCE

Man könnte nun versucht sein, Holbein, den Altersgenossen Grünewalds (mit dem er übrigens auch das auffallende Desinteressement an der Druckgraphik teilt), in die Nähe der vom Aschaffenburger Meister und den etwas jüngeren Vertretern der Donauschule getragenen gegenklassischen Richtung der deutschen Renaissance zu rücken.

Wir müssen uns hier mit einigen andeutenden Bemerkungen begnügen und uns auf eine einzige von vielen möglichen Fragestellungen beschränken. Wir wählen als Testfall das Thema des menschlichen Aktes. Zunächst fällt auf, dass im ganzen zeichnerischen Œuvre Holbeins, das mit Abstand das umfangreichste der ganzen altdeutschen Kunst vor Dürer ist und das sich auch durch eine grosse thematische Vielfalt auszeichnet, der Akt, der als künstlerische Aufgabe doch gewiss in der Luft lag, fehlt. Die einzige Ausnahme, die in der Kgl. Kobberstiksamling zu Kopenhagen aufbewahrte *Studie zur zentralen Figur der Mitteltafel des Sebastiansaltars von 1516* in der Älteren Pinakothek (Tafel 56, *10*), ist gerade als Ausnahme aufschlussreich. Da wo Holbein sich dem für die Zeit erregendsten künstlerischen Gegenstand zuwendet, erlahmt sein Interesse offensichtlich. Weder aktiviert er den Körper im Sinne jenes spätgotischen Linienexpressionismus, wie wir ihn etwa von Schongauers *Sebastiansstich B. 59* (Tafel 56, *9*) kennen, noch unternimmt er den Versuch, den Körper als natürlichen Organismus sichtbar zu machen. Die Gestik ist weder ausdrucksvoll, noch in dem Ausschnitt, den das Blatt im heutigen Zustand gibt, verständlich. Die Altartafel, zu der die Zeichnung eine Studie ist, zeigt deutlich, dass Holbein gerade an der zentralen Figur, am Akt des Märtyrers, desinteressiert ist. Sein Interesse gilt vielmehr den physiognomisch ergiebigeren Figuren der Peiniger und der umstehenden Zuschauer.

Die klassische Auffassung des menschlichen Aktes, für die als Beispiel hier Dürers *Weiblicher Rückenakt von 1506* stehen mag (Tafel 56, *11*)[8], ist mit dem Hinweis auf die rationalistische Eroberung der organischen Natur nicht genügend gekennzeichnet. Entscheidender ist doch wohl die Überhöhung und Idealisierung der menschlichen Gestalt, die als exemplarisches Geschöpf eines perfekten Schöpferwillens ein deutlich religiöses Vorzeichen erhält[9]. Diese religiöse Überhöhung des an sich profanen Gegenstandes wie auch der (im Gegensatz zum rein optischen der Gotik) rationale Naturalismus fehlen bei Holbein gleicherweise.

Die Feststellung aber, dass Holbein mitten in der Renaissance mit der Klassik nichts gemein hat, darf nicht dazu führen, in ihm einen Gegenklassiker zu sehen. Denn Gegenklassik ist die Antithese der Klassik, die sie zur Voraussetzung hat. Wie viele Verbindungsfäden von Grünewald zu Dürer und wie wenige zu Holbein laufen, zeigt die grossartige Zeichnung des *Nackten Tubabläsers*, ehemals in der Sammlung Koenigs, Haarlem (Tafel 56, *12*). Die bewegte Figur ist durchaus organisch und plastisch verstanden und *dann erst* ausdrucksverstärkend umgesetzt, «denaturiert». Die Zeichnung

[8] Ehemals Braunschweig, Slg. Blasius, jetzt Berlin, Kupferstichkabinett. Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Berlin 1937, Kat. Nr. 402, betont nachdrücklich, dass es sich bei dieser Zeichnung nicht um einen konstruierten Akt, sondern um eine Naturstudie handelt. Für unsere Fragestellung wird sie damit besonders beweiskräftig.

[9] In diesem Sinne sind auch die Bemühungen der Renaissance um eine Proportionenlehre und damit um die Gewinnung eines objektiven Schönheitskanons zu verstehen.

wird allgemein spät datiert[10]; Guido Schoenberger dagegen stellt sie mit guten Gründen an den Anfang des zeichnerischen Werkes Grünewalds, um 1503/1504[11]. Diese Frühdatierung wirkt nur so lange befremdlich, als man in Grünewald den Gotiker sieht, der als solcher gegen die Renaissance Stellung bezogen hat. Begreift man ihn jedoch als Gegenklassiker, der als solcher die Klassik als latente Möglichkeit in sich trägt, dann steht einer Frühdatierung der Zeichnung nichts im Wege.

*

Für unsere Fragestellung ergibt sich aus alledem, dass Holbein eine merkwürdige Abseitsstellung einnimmt, die nur im rein chronologischen Sinne als Zwischenreich zwischen Gotik und Renaissance bezeichnet werden darf, da ja durch das unmittelbare Anschliessen Dürers an Schongauer keine Entwicklungsphase übersprungen wird. Das entwicklungsgeschichtlich unbedeutende, aber künstlerisch doch überaus fruchtbare Feld, auf dem der ältere Holbein übrigens nicht allein steht, näher zu bestimmen und zu erschliessen, dürfte eine dankbare Aufgabe der Forschung sein.

[10] Über die Datierungen gibt Lottlisa Behling, Die Handzeichnungen des Mathis Gothart Nithart genannt Grünewald, Weimar 1955, S. 111f., eine Übersicht.

[11] Guido Schoenberger, The Drawings of Mathis Gothart Nithart called Gruenewald, New York 1948, S. 25, stützt sich für die Frühdatierung der Zeichnung vor allem auf die frappante Ähnlichkeit mit dem Musikanten von Dürers Jabach-Altar (Köln, Wallraf-Richartz-Museum).

Nachtrag zu Anm. 3: Meine Vermutung hinsichtlich Signatur und Datum des *Lebensbrunnens* wird durch einen Brief von Hrn. Konservator Abel de Moura, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon, vom 29. 11. 1958 bestätigt: «Sur l'apocriphe signature et date nous supposons qu'elles ont été mises après l'exécution du tableau». Die Röntgenaufnahme zeigt in dieser Zone des Brunnenrandes keinerlei alte Schrift. Durch diesen Befund, der nicht nur die Entstehungszeit, sondern auch die Autorschaft in Frage stellt, rückt der *Lebensbrunnen* in den Mittelpunkt der Holbein-Diskussion.

BILDNACHWEIS

Tafel 53	*1*	Photo Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.
	2	Photo Dr. E. Schilling, Edgware.
	3	Photo Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.
Tafel 54	*4*	Photo Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.
	5	Photo Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.
Tafel 55	*6*	Photo Narodni Galerie V Praze.
	7	Photo Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.
	8	Photo Kupferstichkabinett Schloss Wolfegg.
Tafel 56	*9*	Photo Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.
	10	Photo Den Kongelige Kobberstiksamling København.
	11	Photo Ehemalige Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.
	12	Photo A. Frequin, Den Haag.

Legenden der Abbildungen von Tafel 56

9 Martin Schongauer, Hl. Sebastian. Kupferstich, H. 15,6 cm, Br. 11,1 cm. – *10* Hans Holbein der Ältere, Studie zur zentralen Figur der Mitteltafel des Münchner Sebastiansaltars, 1516. H. 14,0 cm, Br. 8,9 cm. Kopenhagen, Kgl. Kobberstiksamling. – *11* Albrecht Dürer, Weiblicher Akt, 1506. Pinselzeichnung. H. 28,3 cm, Br. 22,4 cm. Berlin, Ehem. Staatl. Museen, Kupferstichkabinett. – *12* Mathias Gothart Nithart, gen. Grünewald, Nackter Tubabläser. Kreidezeichnung, H. 27,1 cm, Br. 19,5 cm. Ehem. Haarlem, Slg. F. Koenigs.

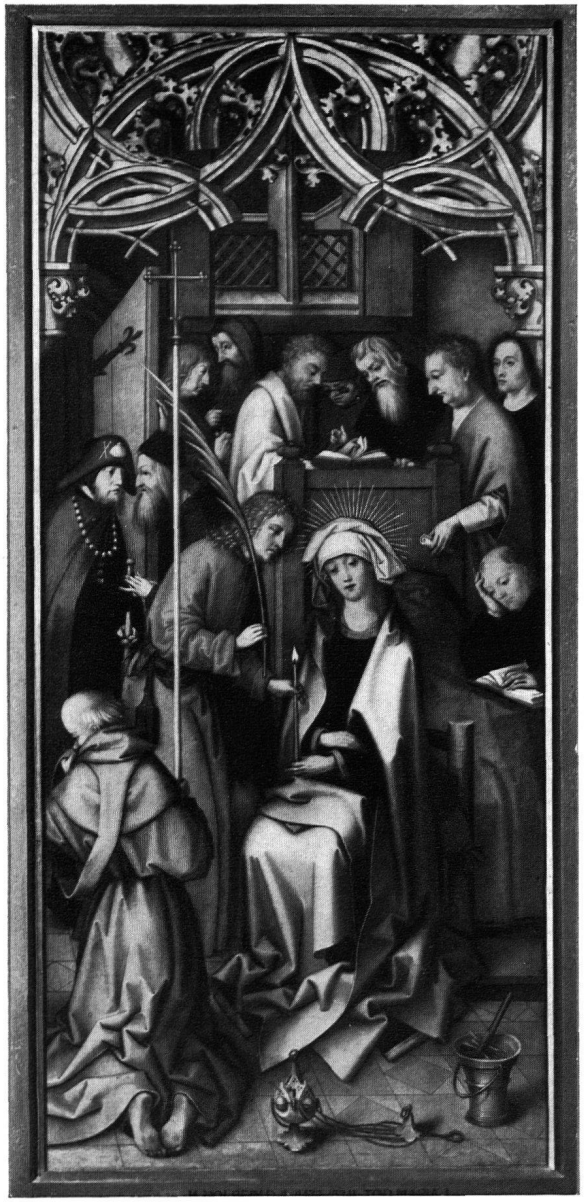
1

2

3

1 Hans Holbein der Ältere, Anbetung der Könige. Tafel des Altars aus Kaisheim, 1502. H. 141 cm, Br. 85 cm. München, Alte Pinakothek. – *2* Hans Holbein der Ältere (Werkstatt oder Umkreis), Anbetung der Könige. Feder, laviert. H. 31,8 cm, Br. 25,8 cm. Ehem. Heidelberg, Slg. V. Goldschmidt. – *3* Jörg Schweiger, Mohrenkönig. Feder, laviert. H. 15,6 cm, Br. 10,3 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett

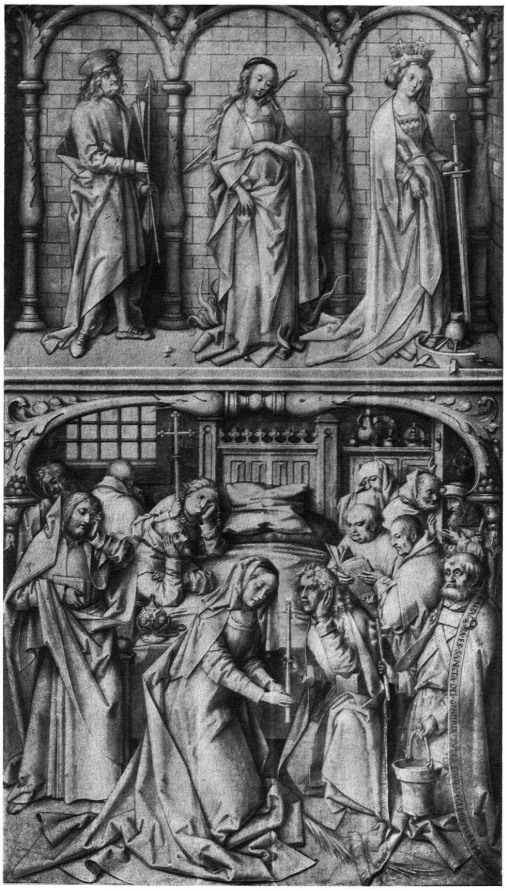
HANS HOLBEIN DER ÄLTERE UND DIE RENAISSANCE



4

5

4 Hans Holbein der Ältere, Tod Mariä. Tafel des Altars aus Kaisheim, 1502. H. 179 cm, Br. 81 cm. München, Alte Pinakothek. – *5* Hans Holbein der Ältere, Martyrium der heiligen Katharina, 1512. H. 105 cm, Br. 78 cm. Augsburg, Städtische Gemäldegalerie

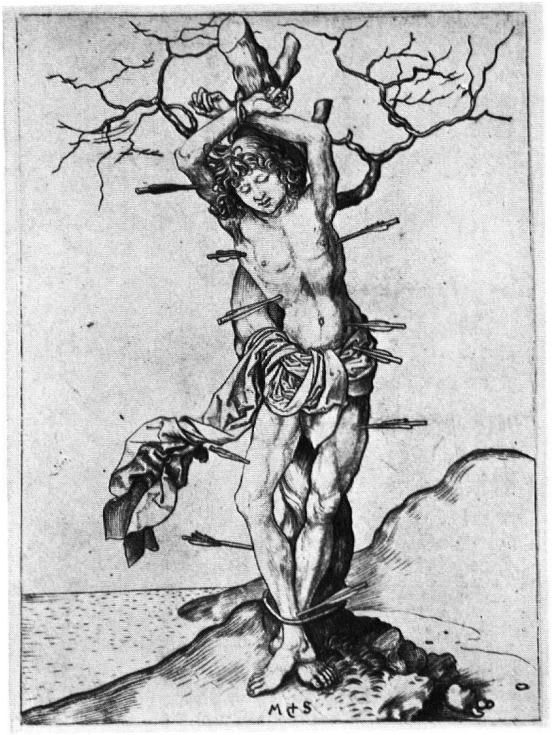


7

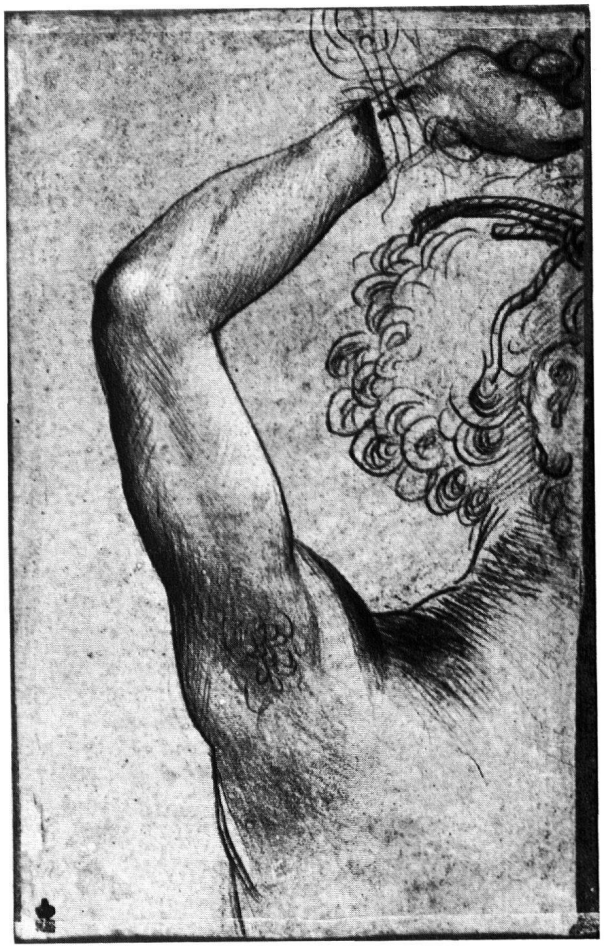
8

6 Hans Holbein der Ältere, Tod Mariä. Linker Flügel eines Altars. H. 135 cm, Br. 79 cm. Tempera auf Fichtenholz. Prag, Nationalgalerie. – *7* Hans Holbein der Ältere, Kopf eines greisen Mannes mit Mütze. Silberstift. H. 9,1 cm, Br. 9,3 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett. – *8* Hans Holbein der Ältere (Werkstatt oder Umkreis), Musterblatt mit 9 Köpfen. Federzeichnung, laviert. Jedes Feld H. 9,0 cm, Br. 6,2 cm. Schloss Wolfegg, Kupferstichkabinett des Fürsten Waldburg-Wolfegg-Waldsee

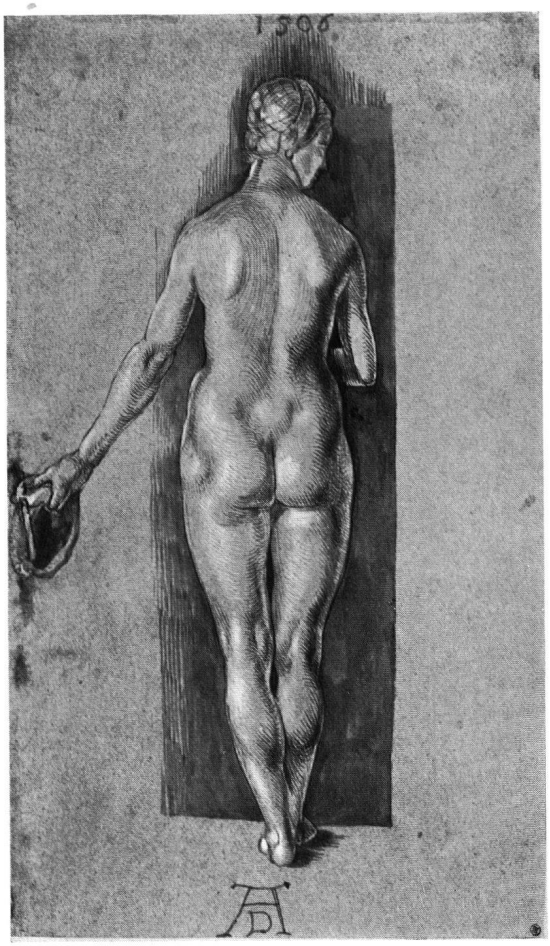
HANS HOLBEIN DER ÄLTERE UND DIE RENAISSANCE



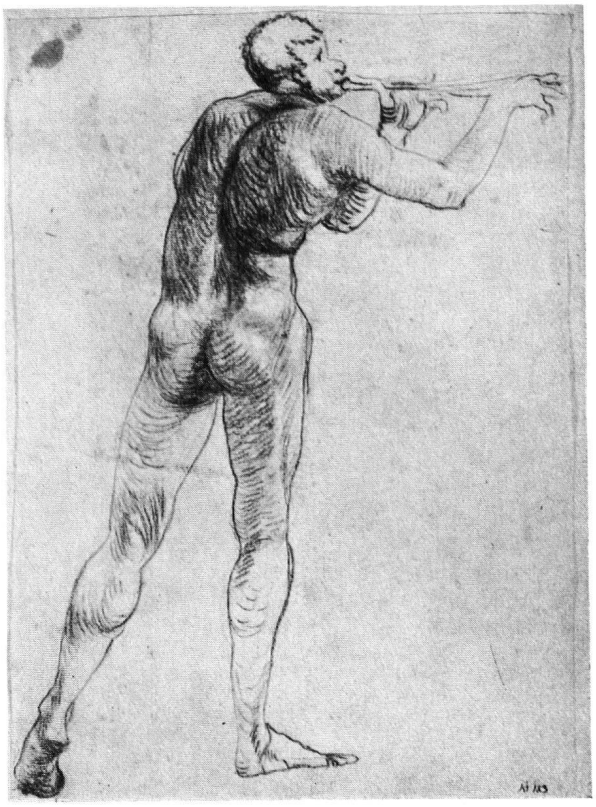
9



10



11



12

Legenden hiezu siehe Seite 171