

Hans Holbein : Vater und Sohn

Autor(en): **Bushart, Bruno**

Objektyp: **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): **55 (1998)**

Heft 2-4: **Hans Holbein der Jüngere**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169549>

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.

Hans Holbein – Vater und Sohn

Von BRUNO BUSHART

Auf einem grossen, spitzbogigen Holzbild in der Augsburger Staatsgalerie, einer der sechs sogenannten «Basilikatafeln», sehen wir die wichtigsten Stationen aus dem Leben des heiligen Paulus, von seiner Bekehrung bis zu seinem Begräbnis (siehe den vorangehenden Beitrag von Katharina Krause, S. 13, Abb. 1).¹ Uns interessiert nur die Szene links aussen mit der Taufe des Saulus und da wieder nur die Gruppe der drei Zuschauer rechts (Abb. 1). Ein etwa 40-jähriger Mann in langem, blauem Mantel, mit wirrem, blondem Haar und Bart fixiert den Betrachter mit aufforderndem Blick aus leuchtend blauen Augen. Seine Linke weist uns, denn wir sind damit gemeint, auf einen kleinen, vor ihm stehenden Buben. Wir kennen diese Gebärde: Es ist der Zeichengestus Johannes des Täufers, der auf Christus deutend sagt: «Er muss wachsen, ich aber abnehmen»². Die Rechte dieses Propheten ruht auf dem Scheitel des rundschädelligen Auserwählten. Ein zweiter, älterer Junge bekräftigt dessen Auszeichnung, indem er den kleineren brüderlich anfasst und ihm die Hand auf die Schulter legt. Beide Knaben tragen hohe, feste Wanderschuhe, lange, derbe Röcke und am Gürtel eine Tasche, ein Tintenfass und ein Pennal, die Hülse für die Schreibfeder. Der Kleine starrt gebannt auf das Taufbad des vormaligen Christenverfolgers, als müsse er diese radikale Verwandlung mit allen Fibern seiner Sinne in sich aufnehmen, ehe er, worauf sein Wanderstock zielt, in die Welt hinauszieht.

Wir wissen, dass es der Augsburger Maler Hans Holbein selbst war, der sich und seine Söhne 1503 oder 1504 auf solch ungewöhnliche Weise ins Bild gebracht hat. Er zählte damals nicht ganz 40 Jahre, sein Sohn Ambrosius etwa neun, der im Winter 1497/98 geborene Hans sechs bis sieben. Auf einer Zeichnung des Vaters von 1511 (Abb. 2) sehen wir die beiden wieder, den jetzt 18-jährigen «Prosy» mit seinen krausen Locken, schmalen Backen und grossen Augen und rechts den «Hans», einen schwäbischen Dickschädel mit eng anliegendem, dichtem Haar, schweigsamem Mund und gewalttätigem Kinn. Der Blick aus den tiefliegenden Augen ist kühler geworden, distanziert, unbeirrbar, aber immer noch scharf beobachtend.

Wieder vier oder fünf Jahre später – Ambrosius war schon auf Wanderschaft am Bodensee – finden wir Vater und Sohn Hans auf dem rechten Flügel des Sebastiansaltars von 1516, heute in der Münchner Pinakothek, als Bettler zu Füssen der heiligen Elisabeth von Thüringen. Für den gläubig aufblickenden Kopf des Alten hat sich in Chantilly eine voll beschriftete, grandiose Silberstiftzeich-

nung erhalten (Abb. 3), die – wie sollte es anders sein – früher als ein Werk des Sohnes angesehen wurde³. In ihrer Unmittelbarkeit und Lebensnähe weist sie den Vater als einen Porträtisten von Gottes Gnaden aus. Der Sohn dagegen, der den Napf hochhält, wird sich 27 Jahre später, auf seinem Selbstbildnis in den Uffizien (Tafel 23), noch ganz ähnlich sehen wie der Vater mit der enganliegenden Haarkappe auf dem massigen Rundschädel, prüfenden Augen, kräftiger Nase und fest geschlossenen Lippen über dem wuchtigen Kinn. Der grosse Rudolf Virchow hatte die Beulen am Kopf des hilfefeulenden Knaben zu Füssen der Heiligen als Zeichen des Aussatzes diagnostiziert,⁴ und man möchte erschauern, wenn man erfährt, dass auch die zweite der Bildprophezeihungen des Vaters in Erfüllung gehen wird: Noch im Jahre des Florentiner Selbstbildnisses stirbt Hans Holbein jäh auf der Höhe seines Ruhmes in London, vermutlich an der Pest.

Der Vater, etwa sieben Jahre älter als Dürer, hatte es offenbar nicht leicht gehabt, neben den etablierten Handwerksbetrieben der Burgkmair, Abt oder Breu in Augsburg vorwärtszukommen. Seine Ausbildung scheint er in der Heimatstadt und auf Wanderschaft in Ulm, am Ober- und Niederrhein, vielleicht sogar in den Niederlanden erhalten zu haben. Die ersten selbständigen Arbeiten – so der Afraaltar von 1490, dessen Flügeltafel mit dem Marienod Basel besitzt – entstanden schon vor der Zulassung zur Zunft. 1493 ist er vorübergehend in Ulm eingebürgert, wo er mit dem Bildhauer Michel Erhart zusammen einen Marienaltar für das Kloster Weingarten schafft. Die vier Flügeltafeln – heute im Dom zu Augsburg – lassen den raschen Fortschritt erkennen. Obgleich noch völlig innerhalb der Tradition der späten Gotik, bestechen sie durch ihre neuartige, weiche Farbigekeit und suggestive Lichtführung, beides in Verbindung mit einer fast überirdischen Zartheit der Gestalten einerseits und einer geradezu realistischen Schilderung des Geschehens andererseits, denken wir nur an die sachkundige Darstellung des ersten Bades der neugeborenen Maria.

Altartafeln werden – wie damals üblich – Holbeins wichtigste Aufträge in den nächsten beiden Jahrzehnten, freilich mehr ausserhalb als innerhalb Augsburgs, wo er 1494 das Meisterrecht erwirbt und heiratet. Wohl für das kunstliebende Reichskloster St. Ulrich und Afra, das Holbein schon vor seiner Niederlassung in Augsburg beschäftigt hatte, malte er auf zwölf Tafeln die Passion Christi, die sogenannte «Graue Passion» (Abb. 4).⁵ Einzigartig daran



Abb. 2 Bildnis der Söhne Ambrosius und Hans, von Hans Holbein d. Ä., 1511. Silberstiftzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 3 Selbstbildnis, von Hans Holbein d. Ä., um 1516. Silberstiftzeichnung. Chantilly, Musée Condé.

Abb. 1 Basilikatafel San Paolo fuori le mura, von Hans Holbein d. Ä., um 1504. Detail: der Maler mit seinen Söhnen. Augsburg, Staatsgalerie.

ist nicht der schonungslose Bericht einer grausamen Exekution im Schutze der Nacht, sondern die souveräne Regie des Künstlers beim Auftritt seiner Akteure. Es sind immer dieselben Personen, die wie von einem roten Faden heimtückischer Lust gezogen, Christus von Bild zu Bild mit immer neuen Schikanen quälen, bis sich dieser ihrer in der Auferstehung siegreich entledigt.

Ähnlich interessiert sich Holbeins Stift nicht nur für das müde Gesicht eines zahnlosen Alten (Abb. 5). Auf dem nächsten Blatt zeichnet er ihn, wie er verdrossen vor sich hinschaut, als habe er etwas Ärgerliches gehört, um auf dem dritten Blatt schliesslich aufzustehen und davonzuschlurven (Abb. 6). Modern ausgedrückt: Holbein macht nicht nur Standfotos von seinen Modellen, sondern ganze Sequenzen, um nicht von Filmen zu reden. Mehrere dieser Modelle arbeitete er in die Bilder seiner Altäre ein, andere lassen sich als Studien für erhaltene oder verlorene Porträts erklären. Weitaus der grössere Teil des etwa 150 Bildniszeichnungen umfassenden Bestandes scheint aber aus einer solch elementaren Leidenschaft für die Erforschung des menschlichen Gesichts entstanden zu sein, wie wir sie zu dieser Zeit bestenfalls und gewiss nicht zufällig im Werk seines Sohnes Hans wiederfinden.

Auch vor aktueller Kritik und versteckten Spitzen schreckt der Alte nicht zurück. Als er 1509 für die Benediktinerinnen auf dem Odilienberg im Elsass einen Altar – man möchte fast sagen: zeichnete statt malt, gibt er dem Zimmermann, dem die heilige Otilie helfen muss, einen misslungenen Wellbaum in Ordnung zu bringen, die Gesichtszüge seines jüngeren Augsburger Konkurrenten Hans Burgkmair.⁶ Dazu muss man wissen, dass dieser damals gerade versucht hatte, Holbein mit Hilfe des einflussreichen Stadtschreibers Konrad Peutinger beim Domkapitel auszutrixen, was ihm freilich nicht gelang. Den von seinen Hofkünstlern idealisierten «gross Kaiser Maximilian» zeichnet er beim Einzug in Augsburg als einen winterlich verummten Bewaffneten zu Pferde, dessen Name und Rang ohne die ironische Aufschrift nicht zu erraten wären. Kein Wunder, wenn der Sohn in seinen Bildern des Todes mit dem Kaiser noch weniger respektierlich umgehen wird.

Wir müssen es uns versagen, weitere Altäre vorzustellen; wichtig ist die Tatsache, dass die grösseren von ihnen stets eine Verlegung der ganzen Werkstatt zur Folge hatten: Der Weingartner Altar entstand in Ulm, der Kaisheimer in Nördlingen, der Frankfurter im dortigen Dominikanerkloster.⁷ Das Schwarzwaldkloster Hirsau suchte Holbein 1509 in den Dienst zu nehmen, 1517 weigerte sich sein jüngerer Bruder Sigmund – er stirbt 1540 als Bürger und Maler zu Bern –, mit ihm nach Isenheim im Elsass zu ziehen. Wie diese in Anbetracht der strengen Zunftgesetze ungewöhnliche Freizügigkeit zu erklären sei, wissen wir nicht. Wohl aber erklärt sie die spätere Wanderlust seiner Söhne und Enkel. Betrachten wir eine andere, damals ebenso begehrte Spezies von Malerei, das Motivbild. Das wohl verblüffendste Produkt dieser Art hat Holbein 1508 für den Augsburger Weinhändler Ulrich Schwarz und seine Familie

gemalt (Abb. 7). Die Tafel beeindruckt zunächst wegen der zahlreichen Bildnisse lebender und verstorbener Personen. So kennen wir den Besteller von einer farbig gehöhten Silberstiftzeichnung her, wo ihn Holbein allerdings beim Schlafen beobachtet hatte, während für Gottvater die ähnlich meisterhafte Profilzeichnung eines bärtigen Alten als



Abb. 4 Gefangennahme Christi, aus der «Grauen Passion», von Hans Holbein d. Ä., um 1495 (?). Donaueschingen, Fürstenberg-Sammlungen.

Vorbild diente, freilich in Kombination mit der Kopfhaltung der vorigen Studien (Abb. 8a und 8b). Das Neue daran ist das fast bäuerlich ungestüme und derbe Betragen der Fürbitter gegenüber Gott. Wie die Inschriften besagen, verzichtet der griesgrämige Gottvater dank der handfesten Demonstrationen von Christus und Maria auf die Bestrafung der knienden Weinhändlerfamilie. Diese Direktheit der Intervention wurde offenbar als so modern empfunden, dass sie der Sohn noch dreizehn Jahre später in Basel wiederverwenden konnte als Titeleinfassung für das neue Messbuch des dortigen Bischofs (Abb. 9).

Für den architektonischen Rahmen dieses Holzschnittes diente ein anderes Bild des Vaters als Vorlage (Abb. 10). Dieser hatte auf dem prächtigsten seiner Marienbilder, dem sogenannten «Lebensbrunnen» von 1519 in Lissabon, ein triumphales Gebäude mit Durchblick auf eine weite

Küstenlandschaft hinter der festlichen Versammlung der Engel und Heiligen um die thronende Madonna errichtet. Das Architekturmotiv wiederum geht auf das bekannte Grabmonument des Dogen Andrea Vendramin in Venedig zurück, von dem Holbein damals eine Nachzeichnung besessen haben muss. 1515 jedenfalls verwertet er sie erstmalig in einem – leider schlecht erhaltenen – Madonnen-

architektur ist zum virtuos verkürzten, dreidimensionalen Monument geworden, die Gestalten leibhafter und lebhafter, die Gebärden dramatischer und die Bewegungen stürmischer. Noch in seinen letzten, nur in Kopien erhaltenen Werken in England, dem Wandgemälde in der Privy Chamber von Whitehall, wird er von dem Schmuckreichtum des väterlichen «Lebensbrunnens» Gebrauch machen.



Abb. 5 Brustbild eines älteren Mannes im Profil, von Hans Holbein d.Ä., um 1502. Silberstiftzeichnung aus dem «Ersten Basler Skizzenbuch». Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.



Abb. 6 Brustbild eines älteren Mannes im Halbprofil und als Dreiviertelfigur, von Hans Holbein d.Ä., um 1502. Silberstiftzeichnung aus dem «Ersten Basler Skizzenbuch». Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

bild, das lange Zeit als Frühwerk des jungen Hans galt.⁸ Auch dieser war davon offenbar so beeindruckt, dass er es kopierte und in seinem Studienmaterial nach Basel mitnahm. Hier verwandte er es nicht nur für den genannten Titelholzschnitt, sondern um 1518/19 als Bühnenprospekt auf einer der kühnsten Zeichnungen seiner frühen Zeit mit der Heiligen Familie (Abb. 11). Man sieht es: der Sohn zieht kräftigere Register als der Vater: Die Triumphbogen-

Bevor wir dieses Garn weiterspinnen, zurück zu den künstlerischen Anfängen der Söhne. Diese treffen sich nach getrennten Wegen spätestens in der Weihnachtszeit des Jahres 1515 im Haus des Schulmeisters Oswald Myconius in Basel wieder. Zusammen mit einem Dritten, vielleicht ihrem Basler Meister Hans Herbst, nehmen die beiden Gesellen – schliesslich haben sie nicht vergeblich Lesen und Schreiben, vielleicht sogar etwas Latein gelernt



Abb. 7 Votivbild des Ulrich Schwarz und seiner Familie, von Hans Holbein d. Ä., um 1508. Augsburg, Städtische Galerie.

– an der abendlichen Lektüre des kurz zuvor erschienen Bestsellers des Erasmus von Rotterdam, dem «Lob der Torheit», teil. Dabei zeichnen sie neben die weisen Worte der Torheit voll Übermut ihre eigenen respektlosen Glossen auf den Rand des Buches, und ich habe den Verdacht, dass sie sich auf diese Weise lustig machen wollten über das ehrgeizige Vorhaben des Augsburger Stadtschreibers Dr. Peutinger, der damals gerade im Auftrag des Kaisers dessen kostbares Gebetbuch von den berühmtesten Künstlern, Dürer, Cranach, Altdorfer, Baldung Grien, Burgkmair, Breyer, aber nicht von dem Eigenbrötler Holbein, mit Randzeichnungen schmücken liess. Und wie sich der Kaiser an seinem Buch erfreuen sollte, so vermerkt Myconius auf dem Titelblatt übersetzt: «Diese in zehn Tagen gemalte Torheit hatte Erasmus (in Händen), auf dass er sich daran ergötze.» So sehen wir denn auf einem der Blätter einen Toren – gemeint ist wohl nicht Erasmus, sondern ein Rats Herr –, wie er sich nach einer schönen jungen Frau umwendet und dabei in den Eierkorb einer Marktfrau tritt (Abb. 12). Mit der Randzeichnung der Heiligen Drei Könige hat Hans – nach Georg Schmidt und Erika Michael⁹ – den langbärtigen Vater, sich selbst und den Bruder Ambrosius gemeint, wobei sein Spott der Überheblichkeit des älteren Bruders gilt. Sich selbst und den Vater scheint



Abb. 8a Kopf eines schlummernden Mannes (Ulrich Schwarz?), von Hans Holbein d. Ä., um 1508–1512. Silberstiftzeichnung, Tuschfeder und Pinsel. Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 8b Kopf eines bärtigen Mannes, von Hans Holbein d. Ä., um 1508. Silberstiftzeichnung, weiss gehöht. Berlin, Kupferstichkabinett.

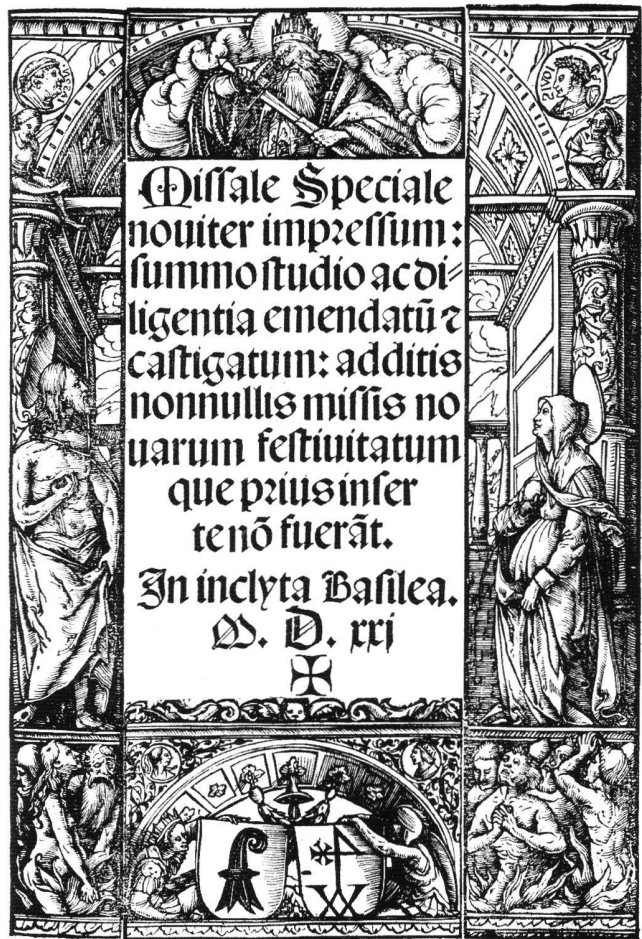


Abb. 9 Titeleinfassung mit Christus und Maria als Fürbitter, von Hans Holbein d.J., 1521. Holzschnitt. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

er als den jungen Narren mit dem weisen Alten in das Buch des Erasmus eingebracht zu haben. Gewidmet aber hatte dieser sein Lob der Torheit, hinter der sich die Weisheit verbirgt, seinem englischen Freund Thomas Morus, dessen griechische Namensform «moros» nichts anderes als der Tor bedeutet.



Abb. 10 Der Lebensbrunnen, von Hans Holbein d.Ä., 1519. Lissabon, Museum Nacional de Arte Antiga.

Basel, diese lebendige Universitäts- und Druckerstadt, muss den unternehmungslustigen jungen Schwaben wie ein Eldorado im Vergleich mit dem gravitätischen Augsburg vorgekommen sein, das sich immer satter in der Gunst von Kaiser und Reich sonnte. Der aus Augsburg stammende, mit des alten Holbeins Werkstatt in Kontakt stehende Goldschmied Jörg Schweiger leistet 1518 Bürgschaft bei der Bürgeraufnahme des Ambrosius. Bei den Verlegern und Druckern finden die Brüder sofort Arbeit, den Glasmalern liefern sie virtuose Scheibenrisse. Ihrem Schulmeister Myconius malen sie ein doppelseitiges Firmenschild, der sanfte Ambrosius den Unterricht der Kleinen (Tafel 1a), Hans dagegen zwei ungeschlachte Gesellen in der Schreibstube des Schulmeisters (Tafel 1b). Was sich im

Bild der aufbruchbereiten Scholaren auf der Paulusbasilika angekündigt hatte, ist in Erfüllung gegangen: An die Stelle des braven Handwerkers ist der seiner Persönlichkeit, seines Wertes und seines Könnens bewusste Künstler getreten, der geistig auf der Höhe seiner Zeit steht und sich als Partner, nicht mehr nur als Vollzugsorgan des Auftrag-

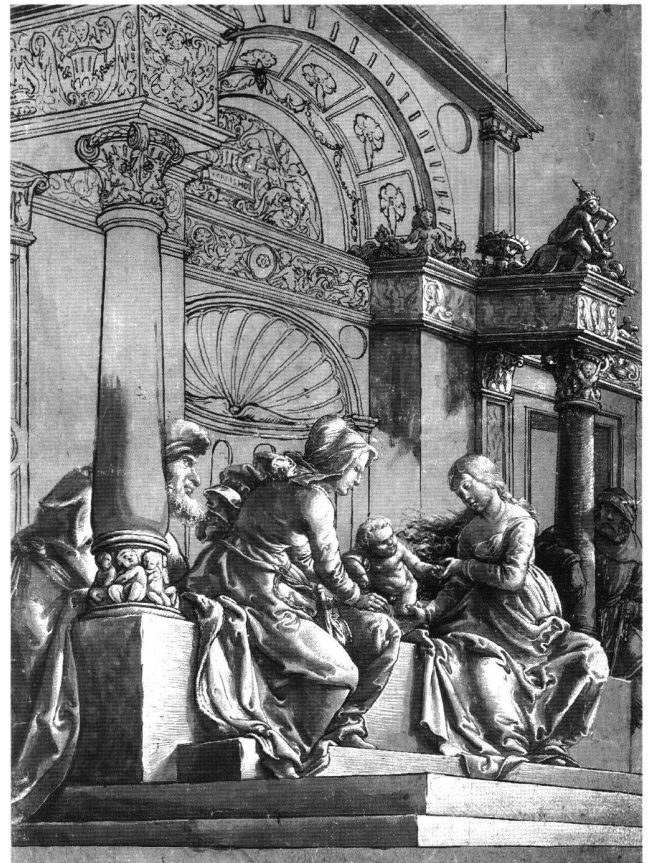


Abb. 11 Die Heilige Familie, von Hans Holbein d.J., um 1518/19. Feder- und Pinselzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

gebers versteht. Und bereits hier erweist sich in der strafferen Komposition, der zupackenden Charakterisierung der Gestalten und ihrer sicheren Einbindung in den Raum die früh angekündigte Überlegenheit des Jüngeren.

Noch als Geselle gelingt Hans im Jahre 1516 sein erster und bereits aufsehenerregender Porträtauftrag, der wie ein Fanfarenstoss seine Karriere einleitet: das Doppelporträt des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea Kannengiesser (Tafeln 2a und 2b). Die Anordnung der Büsten von Mann und Frau unter einem Renaissancebogen entspricht Augsburger Tradition, auch die Bildauffassung weist nach Augsburg.¹⁰ Schon im Jahre 1512 hatte der Vater dort einen sonst nicht nachweisbaren Jörg Fischer und dessen 34-jährige Frau (Abb. 13)

porträtiert. Diesmal ist das Verhältnis sogar umgekehrt: Den wacheren Blick, die gelassenere, fast spöttische Miene, die knappere Formensprache zeichnen das ältere Bildnis der resoluten Augsburgerin aus, während die Basler Bürgermeistersgattin in jener verträumten Haltung verharrt, die wir sonst von den Gestalten des Vaters her kennen.

Die Frage Gretchens an Faust: «Nun sag, wie hast du mit der Religion?» auf die beiden Holbein übertragen, führt zu der einhelligen Antwort, der Vater sei ein treuer Diener der Kirche und ihrer Lehren gewesen, der Sohn ein Skeptiker oder gar ein Agnostiker. Der Vergleich der Passions-tafel aus dem Basler Rathaus (Tafel 9) mit den Aussenseiten des mehr als 20 Jahre älteren Kaisheimer Altars des Vaters (siehe den Beitrag von B.W. Lindemann unten S. 223, Abb. 5) scheint diese Ansicht zu bestätigen, vielleicht gerade deshalb weil beide Werke so viel Ähnlichkeit miteinander aufweisen, zum Beispiel im Typus mit den höheren Mitteltafeln. Auch der Sohn versieht die meisten Szenen mit einem durchgehenden Hintergrund und verlegt sie in das Dunkel der Nacht, wie wir es in der «Grauen Passion» des Vaters gesehen hatten. In der Schilderung menschlicher Grausamkeit und menschlichen Leidens übertrifft er diesen. Er lokalisiert das Geschehen, für jedermann verständlich, in die heimische Umgebung – zum Beispiel nach Ottmarsheim – und verleiht den Akteuren ein Höchstmass an leiblicher und räumlicher Präsenz. Schlafen, Schlagen, Schleifen, Schleppen, Packen, Plagen, Treten, Treiben, das alles wird unter sichtlicher Aufbietung der Körperkräfte mit der äussersten Genauigkeit nachgestellt. Kaum zufällig ist jetzt der einsame Kreuzestod Christi hoch über den Köpfen der Menschen an die Stelle der mitleidheischenden Zurschaustellung in der Ecce-homo-Szene getreten und als Abschluss, an die Stelle der triumphalen Auferstehung, die düstere Grablegung, das scheinbare Scheitern der Mission Christi.

1519 zeichnet er diesen auf dem Kreuz sitzend (Abb. 14), wie er in völliger Verlassenheit die Vollstreckung des Urteils erwartet. Auch der Vater hatte den «Christus in der Rast» gemalt, in der «Grauen Passion» zum Beispiel, aber fast unverwundbar inmitten der Peiniger, immer noch Gottes Sohn. Der Jüngere setzt den niedrigen Bildausschnitt, das düstere Schwarzweiss und die Parallelführung von Kreuzesholz und Gliedmassen dazu ein, um das furchtgeschüttelte Ausgeliefertsein eines Menschen vor der Vollstreckung des Todesurteils zum Bewusstsein zu bringen. Diese restlose Selbstaufgabe des Göttlichen bis in die dunkelsten Schluchten der menschlichen Existenz hinein hat Holbein sogar den Vorwurf der Gottlosigkeit eingetragen. Sein Basler «Christus im Grabe» von 1521/22 (Tafel 6) hat die Menschen des 19. und 20. Jahrhunderts immer wieder zum Protest aufgefordert, zu Unrecht. Gerade dieser so modern anmutende Realismus wurzelt aber im Wesen mittelalterlicher Frömmigkeit. Es ist der Typus des Heiliggrabchristus, wie er als farbig gefasste Skulptur zumeist, in der Karwoche vor allem, in den Kirchen zur andächtigen Verehrung vorgestellt wurde. Möglicherweise diente sogar

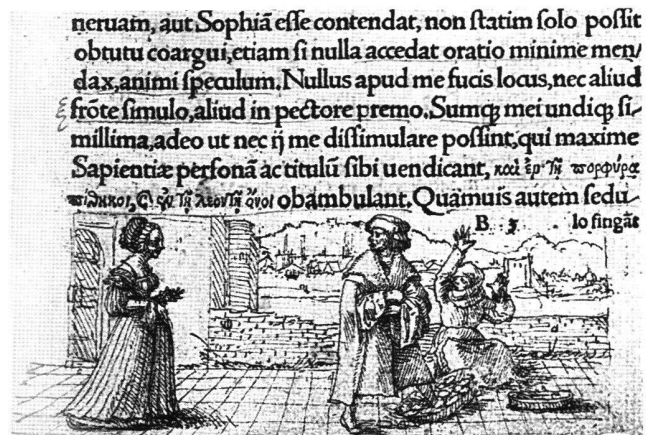


Abb. 12 Der törichte Ratsherr, von Hans Holbein d.J., 1515. Randzeichnung in Erasmus' «Lob der Torheit». Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.



Abb. 13 Bildnis der Frau des Jörg Fischer, von Hans Holbein d. Ä., 1512. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.



Abb. 14 Christus in der Rast, von Hans Holbein d.J. Federzeichnung, laviert, weiss gehöht. Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 15 Bewaffneter mit federbesetzter Haube, von Hans Holbein d.Ä., um 1502. Silberstiftzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

ein bestimmtes, Holbein im Original bekanntes Werk in seiner Heimat als Vorbild. Jedenfalls gehen die Übereinstimmungen mit dem steinernen Heiliggrabchristus von etwa 1430 im Dom zu Freising, wo Holbeins Verwandtschaft mütterlicherseits lebte, zu weit, als dass sie als reiner Zufall abgetan werden dürften.¹¹

Wieder eine biographische Zwischenenschaltung: 1516, nach der Ausführung des Sebastiansaltars wahrscheinlich verlässt auch der alte Holbein Augsburg, ohne sein Bürger- und Arbeitsrecht aufzugeben. Seine Spuren führen zunächst nach Luzern, wo er 1517 mit Hans zusammen das Haus des Grosskaufmanns und Schultheissen Jakob von Hertenstein ausmalt – und der schlagkräftige Sohn um fünf Pfund gestraft wird, weil er auf offener Strasse gegen einen notorischen Raufbold «gezuckt», das heisst das Messer gezogen hatte. Auch in Isenheim, wo er wie Grünewald für die Antoniter arbeitete, lässt er sich nachweisen. Andererseits belegen mehrere Bilder, darunter der «Lebensbrunnen» von 1519, dass er immer wieder nach Augsburg zurückkehrt, wie auch nirgendwo sonst als dort 1524 sein Tod verzeichnet ist, freilich ohne Ortsangabe. Ambrosius, der 1518 das Basler Bürgerrecht erhält, ist seit 1519 verschwunden, vielleicht gestorben. Hans der Jüngere dagegen heiratet im gleichen Jahre, ebenfalls in Basel, Elisabeth Binzenstock, die Witwe eines Gerbers – auch sein Augsburger Grossvater hatte diesen Beruf – und erwirbt das Meister- und Bürgerrecht. Rasch gelangt er zu Verdienst und Erfolg. Seine Holzschnitte, besonders die «Bilder des Todes», ausgeführt von dem Augsburger Formenschneider Hans Lützelburger, die Bildillustrationen und Buchtitel, verbreiten seinen Namen in Europa. Seine Fassaden- und Wandmalereien – ebenfalls eine Augsburger Tradition – erregten noch lange Aufsehen. Als Porträtist der bürgerlichen, gelehrten und künstlerischen Wortführer seiner Zeit gehörte er zu den besten Adressen in der Schweiz.

1523 malt er den Erasmus noch ganz im Stil des Vaters in einer Nische mit Renaissancepilaster, die Hände vor sich auf ein Buch gelegt mit dem anzüglichen griechischen Titel: «Die Mühen des Hercules» (Tafel 8).¹² Beim Vater war es der Augsburger Patrizier Haugg gewesen, ein hochnäsiger Junker mit blinzelnden Augen und einem martialischen Schwert an der Seite, der in ähnlicher Pose, aber ohne Buch, Modell gesessen hatte. Im Bildnis des fröstelnden Gelehrten dagegen herrscht Stille, Konzentration und Nachdenklichkeit. Beide Künstler geben einander nichts nach in der unbestechlichen Objektivität und der unnachahmbaren Sicherheit bei der Einfühlung in die Physiognomie ihres Gegenübers. Doch schon viel früher hatte der Silberstift des Vaters die Züge eines vor sich hinstarrenden Bewaffneten festgehalten, der wegen der frappierenden Ähnlichkeit von Gesicht und Haltung sogar auf Erasmus bezogen worden war,¹³ sicher zu Unrecht, denn die Studie gehört ebenfalls zu den Vorbildern für den Kaisheimer Altar von 1502 (Abb. 15).

Ich stelle hier als Überleitung zum nächsten Kapitel dem Erasmusporträt das Bildnis des greisen Erzbischofs William Warham, Primas von England, gegenüber (Tafel 16).

Die Übereinstimmungen beider sind kein Zufall, denn Erasmus hatte dem befreundeten Kirchenfürsten sein vorhin erwähntes Bildnis, heute in englischem Privatbesitz, geschenkt, woraufhin Warham den soeben in England angekommenen Künstler beauftragte, ihn als Gegengeschenk in gleicher Pose zu malen. Der Erzbischof wiederum gehörte wie Erasmus zu den gelehrten Freunden des späteren Lordkanzlers Sir Thomas Morus. Nachdem in Basel die Situation der Kunst im Zuge der sich ausbreitenden Refor-

zen in deutscher Sprache hat Holbein dem Erasmus mitgebracht, als er 1528 nach Basel zurückkehrte (Abb. 16). Obgleich das Bild selbst nicht erhalten blieb, zeugen doch die herrlichen Porträtzeichnungen in Windsor Castle von dem zeitlosen Rang des Meisterwerkes. Das Bildnis der jüngsten Tochter Cecily Heron (Abb. 17), deren Gemahl wie Morus auf dem Schafott sterben sollte, wird immer wieder mit Leonardo da Vincis «Dame mit dem Hermelin», das Holbein vielleicht 1524 auf seiner Frankreichreise



Abb. 16 Entwurf für das Familienbildnis des Thomas Morus, von Hans Holbein d.J., um 1527. Federzeichnung und Pinsel über Kreidevorzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

mation zusehends schwieriger geworden war, hatte sich Hans durch Erasmus dessen englischen Freunden empfehlen lassen in der Hoffnung, wie Erasmus schreibt, «dort einige Anglotten (das heisst englische Goldmünzen) zusammen zu kratzen». In England wurde er freundlich aufgenommen. Sein erster Auftraggeber, Morus, schrieb begeistert an Erasmus: «Dein Maler, liebster Erasmus, ist ein wunderbarer Künstler.»

Sein bedeutendster Auftrag in diesen zwei Jahren war das grosse Familienbildnis des gelehrten Politikers in seinem Haus in Chelsea, das erste Gruppenbildnis in der Kunstgeschichte des Nordens mit zwölf lebensgrossen Figuren. Die Vorzeichnung dazu samt Abänderungsnoti-

kennengelernt hatte, zusammen gesehen. Aber auch der Vater braucht den Vergleich nicht zu scheuen. Seine «Anne», eine Silberstiftzeichnung von 1517 (Abb. 18), steht der «Cecily» kaum nach in der Einfühlung in Geist und Gemüt, in der Kunst des Weglassens, in der – ursprünglich sogar ohne jede Unterstüztung durch Farbe erzielten – Differenzierung des Stofflichen.

Den Hausherrn selbst porträtierte Holbein 1527 in der Robe eines Kanzlers der Grafschaft Lancaster mit Amtskette und Tudorrose als Anhänger (Tafel 14). Morus war wohl die edelste und aufgeklärteste Persönlichkeit im Reiche Heinrichs VIII., und es hätte zu den beglückendsten Fügungen der Kunstgeschichte des Nordens gehören

können, wenn sich hier wenigstens einmal ein grosser Geist und Politiker mit einem ebenso grossen Künstler freundschaftlich verbunden hätte, «doch die Verhältnisse, die sind nicht so».¹⁴ Konfrontiert man das Kanzlerporträt mit dem Bildnis des Basler Ratsherren Hans Oberried, das der Vater nach allgemeiner Ansicht um 1521 auf den – später

munteren Stifterdamen unten auf dem Altarflügel übrigens werden ebenfalls für den Vater beansprucht, doch wollen wir dieses Problem hier nicht weiter verfolgen.¹⁶

Zurückgekehrt, findet Holbein eine radikal veränderte Situation in Basel vor. 1529 bricht der Bildersturm los. Auf dem Münsterplatz werden in drei Haufen Altäre und Kir-



Abb. 17 Bildnis der Cecily Heron, von Hans Holbein d.J. Kreidezeichnung in Schwarz und Farbe. Windsor, Castle.



Abb. 18 Bildnis «Anne», von Hans Holbein d.Ä., 1518. Silberstiftzeichnung, im Gesicht teilweise überarbeitet mit Feder und Farbe. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

nach Freiburg geretteten – Altarflügel des Sohnes mit der «Geburt Christi» gemalt hat,¹⁵ so erstaunt wieder die Einfühlungsgabe, mit der sich beide ihres Modells zu bemächtigen vermochten (siehe den nachfolgenden Beitrag von Daniel Hess, S. 182, Abb. 2). Den Einfluss des Vaters verrät auch die Hintergrundarchitektur auf dem Gegenflügel mit der Anbetung der Könige (Tafel 5). Sie geht auf das grossartige Doppelblatt gleichen Themas zurück, das der Vater unter dem Eindruck des Montforte-Altars von Hugo van der Goes wohl um 1505 gezeichnet und wiederholt für seine eigenen Bilder verwendet hatte (siehe den nachfolgenden Beitrag von Daniel Hess, S. 187, Abb. 10). Die

chenzierden verbrannt, darunter wohl auch solche des Heimgekehrten. Am 26. April 1530 muss der Maler sich mit anderen vor dem Rat verantworten, weil er am Abendmahl in der neuen Gestalt nicht teilgenommen hatte. In dieser stürmischen Zeit erhält er von seinem alten Gönner, dem ehemaligen Bürgermeister Meyer, den Auftrag, sein um 1526 begonnenes Madonnenbild in eine neue Fassung zu bringen (Tafel 13). Meyer, der zur altgläubigen Partei gehört, lässt nun auch seine erste Frau in das Bild aufnehmen, so dass, ähnlich dem Motivbild des Ulrich Schwarz, sämtliche lebenden und verstorbenen Mitglieder der Familie im traditionellen Rosenhag unter dem schützenden

Mantel der Muttergottes vereint sind. Diese, durch die Kaiserkrone als die «hohe und mächtige himmlische Frau» gekennzeichnet, wendet sich besorgt ihrem Kind zu, das sich im Bewusstsein seines Schicksals angstvoll an die Mutter anschmiegt. Fast abweisend erteilt es von hier aus den dicht aneinandergedrängt Knieenden unten seinen Segen. Nur der bereits verstorbene Jüngste steht aufrecht in paradiesischer Nacktheit und betrachtet sein Händchen, das er wie zum Empfang des göttlichen Segens ausgestreckt hat.

Des Vaters «Madonna auf dem Altan» in Berlin (Abb. 19), nach Alfred Stange, «eines der schönsten deutschen Malwerke dieser Zeit»,¹⁷ konnte die Stadt Augsburg aus Mangel an Mitteln leider nicht behalten. Obgleich frei von der Schwermut des Schutzmantelbildes, verbindet sich auch hier die Präsenz der Hoheit und des Göttlichen mit menschlicher Nähe und Wärme. Jetzt sind es die drei Putti, die, anstelle der Muschelnische, hinten einen schützenden Vorhang für die Mutter und das an ihrer Brust eingeschlafene Kind ausbreiten. Die Rolle des kleinen Meyer-Buben übernimmt der neugierige Kinderengel links, der den Vorhang fallen lässt und damit die ganze Idylle zu zerstören droht.

In diesem Zusammenhang erscheint auch das rätselhafte Bildnis der Frau und Kinder des Künstlers (Tafel 17) eher verständlich. Die auf Papier gemalten Figuren wurden, offenbar früh schon, längs der Ränder ausgeschnitten und auf eine Holztafel mit dunklem Hintergrund aufgezogen. Diese Manipulation und die starke Rechtswendung der Kinder legt die Vermutung nahe, das Bild habe ursprünglich einen anderen Hintergrund und weitere Figuren rechts aufgewiesen. Denkbar wären eine als papistisch empfundene und deshalb entfernte Schutzheilige, etwa Maria mit Kind, oder die heilige Elisabeth oder eine Anna Selbdritt. Jedenfalls verlangt der Ausdruck verhärteten Ernstes und flehentlichen Aufschauens nach einer Erklärung, die indessen weniger in den äusseren Lebensumständen der Dargestellten liegen dürfte, als in den schwer durchschaubaren Bereichen der Zwischenmenschlichkeit. Holbein war vermögend genug geworden, um seiner Familie 1528 ein eigenes Haus und später noch ein zweites zu erwerben. Aber seine Frau, die ihn 1543 beerben und um sechs Jahre überleben wird, verkauft das Bild bereits zu Lebzeiten ihres Mannes. Der kniende Philipp lernt in Paris und London die Goldschmiedekunst und wird sich – unsterblich wie alle Holbein – in Lissabon niederlassen. Sein gleichnamiger Sohn kehrt um 1597 nach Augsburg zurück als schwerreicher Goldschmied und ausgestattet mit dem Titel eines kaiserlichen Hofjuweliers.¹⁸

Doch auch die neue Monumentalität und die tragische Würde, die der Sohn in diesen stürmischen Jahren seinen Gestalten verleiht, sind bereits im Werk des Vaters angelegt. Freilich zeigt der Vergleich der Madonna auf den Orgelflügeln des Basler Münsters mit der heiligen Elisabeth des Sebastiansaltars, dessen Entstehung der Sohn in der Werkstatt des Vaters wohl noch miterlebte, neben der Verwandtschaft auch die Unterschiede. Der Sohn gräbt tiefer im Menschen, bis zu den Abgründen der Einsamkeit

und Verzweiflung hinab, wo der Vater selbst noch im Bösen nur ein Zerrbild des Guten erblickt.

Obgleich es Holbein in Basel an – freilich meist wenig attraktiver – Arbeit nicht mangelte und sich sogar der Rat um Aufträge für ihn bemüht hatte, zog es ihn nach vier Jahren doch wieder nach England. Der Rat nahm diesen abermaligen Weggang ungern zur Kenntnis und schickte ihm



Abb. 19 Muttergottes mit Kind, von Hans Holbein d.Ä., um 1518 (?). Berlin, Gemäldegalerie.

einen Brief nach. Darin teilte er mit, dass es ihm gefallen würde, wenn der Maler sich zum günstigsten Zeitpunkt wieder einheimisch machte. Er verspricht ihm sogar einen jährlichen Sold von 30 Stück Geldes, bis er ihn besser versorgen könne, damit er lieber zuhause bleibe und sein Weib und Kind ernähre.

Indessen, nicht nur in Basel, sondern auch in England sind die Verhältnisse nicht mehr die alten. Thomas Morus, der sich der Ehescheidung des Königs mit allen Kräften, doch in voller Loyalität widersetzt und sein Amt nieder-

gelegt hatte, wird 1534 in den Tower geworfen. Wegen Ablehnung der Sukzessionsakte und des Suprematieides, mit dessen Hilfe sich der König zum Haupt der Kirche von England machte, wird er des Hochverrats für schuldig erklärt und am 6. Juli 1535 enthauptet. Auch die gemeinsamen Freunde des Lordkanzlers und des Erasmus, Bischof John Fisher und Erzbischof Warham, müssen das

der Charakterisierung des Dargestellten. Kristallvase, Blumen und Uhr sind Hinweise auf die Tugenden des jungen Mannes, aber auch auf die Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit des Lebens. Alle Gegenstände und Materialien sind mit grösster Präzision nachgebildet und von täuschender Wirklichkeitsnähe. In seinen späten Porträts dagegen, in dem Bildnis eines unbekanntes Kaufmanns von 1541



Abb. 20 Bildnis des Dr. John Chambers, von Hans Holbein d.J., um 1542. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Schafott besteigen oder sterben kurz vor der Verhaftung. Der wiedergekehrte Holbein scheint seine vorigen Freunde gemieden zu haben, sie konnten ihm nicht mehr von Nutzen sein. «In England enttäuschte er die, welchen er empfohlen war», schreibt Erasmus im April 1533 nach Basel.

Im Stahlhof, der Niederlassung der deutschen Kaufleute in London, fand Holbein neue Freunde. Gleich zu Beginn seines Aufenthaltes malte er eines seiner beredtesten Porträts, den Danziger Kaufmann Georg Gize hinter dem Arbeitstisch in seinem Kontor (Tafel 18). Raum und Arbeitsgerät dienen, wie schon im Erasmusbild von 1523,



Abb. 21 Bildnis des Thomas Cromwell, von Hans Holbein d.J., um 1532. New York, The Frick Collection.

zum Beispiel, verzichtet Holbein immer mehr auf das Beiwerk, um sich auf Gestalt und Gesicht seines Auftraggebers zu konzentrieren. Das in Holbeins letzte Lebensjahre zu datierende Bildnis des greisen Arztes Dr. John Chambers (Abb. 20) ist an Illusionslosigkeit kaum zu übertreffen. Nur Gesicht und Hände zählen noch. Doch diese suchen keinen Kontakt mehr zur Welt, sie gehören allein sich selbst. Charakteristisch für diesen späten Stil sind der marmorglatte Farbauftrag, das Erlöschen der Buntwerte, die Verfeinerung der Formen, die gespannte Bewegungslosigkeit und das Höherrücken des Kopfes, als sollte zwischen Modell und Betrachter eine möglichst grosse Distanz gelegt werden.

Unheimlich vor allem sich vorzustellen, das es neben diesen deutschen Kaufleuten die schärfsten Gegner des alten Regimes und seiner Repräsentanten waren, die Holbein die ersten Aufträge nach der Rückkehr gaben. Das Bildnis des späteren Schatzmeisters Thomas Cromwell ist zwi-

schen seiner Ankunft 1532 und dem 12. April 1533 entstanden und stellt den Saulus der englischen Kirchenverfolgung als einen wohlbeleibten Stubengelehrten hinter einem Tisch mit Büchern und Schriften dar (Abb. 21). Nur der lauernde Blick und der bissige Mund warnen den Betrachter. So wenig wie ihm sieht man es dem Bildnis des Sir Richard Southwell (Abb. 22) von 1536 an, dass die-

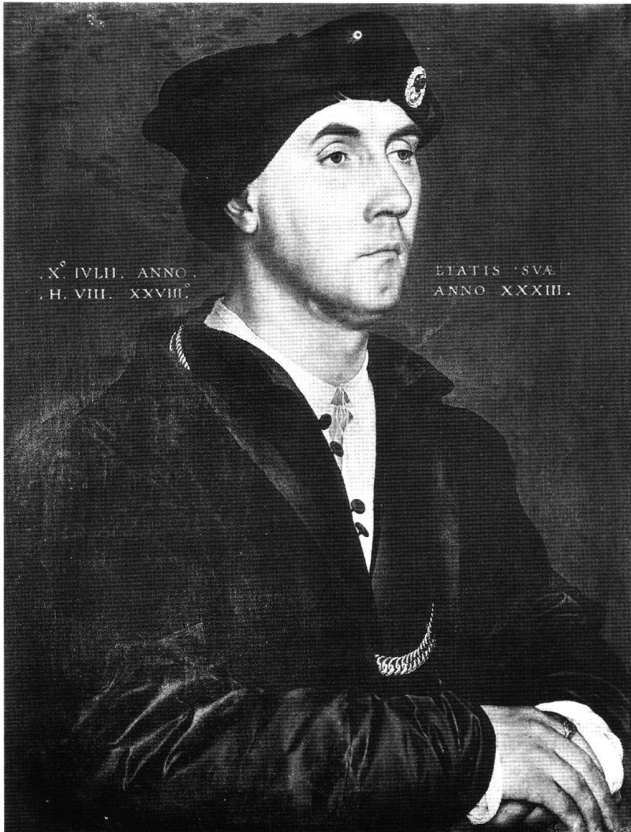


Abb. 22 Bildnis des Sir Richard Southwell, von Hans Holbein d.J., 1536. Florenz, Uffizien.

ses etwas hochnäsige, doch keineswegs auffällige Gesicht einem der rücksichtslosesten Helfershelfer Cromwells im Prozess gegen Thomas Morus, bei der Aufhebung der Klöster und der Verfolgung der Kirche gehörte. Wir kennen dieses Phänomen aus unserer eigenen Geschichte: Die wahren Schurken sehen selten aus wie Brutalos, sondern meist wie pflichtbewusste Biedermänner. In seiner Borniertheit erinnert das Bild an das späteste bekannte Bildnis, das der Vater malte, einen 22-jährigen Herrn aus der Augsburger Jeunesse dorée namens Weiss (Abb. 23). Das wohl als Verlöbnisbild zu deutende Porträt aus dem Jahre 1522 zeigt den verschlafenen Freier mit einer grossen roten Nelke, dem Symbol für Liebe und Treue, in der Rechten, in der Linken aber einem gewaltigen Schwert, auf dessen Parierstange steht: WAS LIEBT DAS FREIT, während die

Inschrift auf dem Anhänger den ob so viel Kühnheit erstaunten Leser beruhigt: NOTH LEIT ER NIT. Wenn es noch eines Beweises bedürfte für den hohen Rang des alten Holbein als Porträtist, so hätte ihn die Gegenüberstellung dieser beiden Bilder erbracht.

Den Verbindungen zu der neuen herrschenden Gesellschaft hatte es Hans Holbein d.J. zu danken, wenn sich ab



Abb. 23 Bildnis eines Herrn Weiss, von Hans Holbein d.Ä., 1522. Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut.

1533 zusehends Edelleute, Dichter, Bedienstete des Königs und schliesslich auswärtige Gesandte und Diplomaten als Auftraggeber einfanden. Wieder ist es aufschlussreich zu beobachten, wie sich der Maler mit den Aufträgen auseinandersetzt. Charles de Solier, Sieur de Morette, den französischen Gesandten von 1534 bis 1535, stellt er frontal in halber Figur vor einem gemusterten Vorhang dar, vornehmer und majestätischer als den König selbst (Tafel 20). Sicherlich das beziehungsreichste seiner Porträts ist das grosse Doppelbildnis der französischen Sonderbotschafter Jean de Dinteville und seines geistlichen Freundes Georges de Selve, Bischof von Lavaur von 1533 (Tafel 19). Zwischen ihnen steht ein hoher Tisch mit rotem Orientteppich, überladen mit Gegenständen ihres gemeinsamen Interesses, mit wissenschaftlichen Geräten, Büchern und Musikinstru-



Abb. 24 Heinrich VIII. und Heinrich VII., von Hans Holbein d.J., 1537. Karton für die linke Seite des Wandgemäldes in der «Privy Chamber» des Whitehall Palace. London, National Portrait Gallery.

menten. Der selbstbewussten Zurschaustellung des weltlichen Diplomaten antworten Kühle und Zurückhaltung beim Diener der Kirche. Dieser hält mit der Linken den Mantel zu, als fühle er sich bedroht durch das seltsame Gebilde, das zwischen den Freunden über dem Boden schwebt. Es ist eine Anamorphose, das Zerrbild eines Totenkopfes, dessen wahres Aussehen sich erst von einem höheren Standpunkt aus offenbart.¹⁹ Auch die gesprungene Saite der Laute und die Totenkopfgaffe an Dintevilles Baret sind Symbole der Vergänglichkeit. Die astronomischen und geographischen Instrumente, darunter der Erd-

globus des Johann Schöner in Nürnberg, geben mit ihren Indikationen das genaue Datum des Besuches und die Orte ihres Wirkens an. Bei dem halb aufgeschlagenen Buch links handelt es sich um die berühmte «Kaufmann-Rechnung» des Petrus Appianus aus Ingolstadt. In dem ganz aufgeschlagenen Buch rechts werden zwei Lutherlieder aus Johann Walters Wittenberger Gesangbuch sichtbar: «KOM heiliger geyst herregott» und «MENSCH wiltu leben seliglich...». Das Buch ist dem Bischof zuzuordnen, der sich schon 1529 auf dem Reistag zu Speyer für die Versöhnung der Religionsparteien eingesetzt hatte und von Karl V. als Vermittler geschätzt wurde. Die Gesandten stehen auf einem mittelalterlichen Mosaikfußboden, dessen Cosmatenmuster jedem Londoner von der Westminster Abbey her bekannt ist. Sie stehen auf dem vorreformatorischen Boden der Kirche, aber im Raum der Gegenwart. Ein grüner Vorhang schliesst, wie beim Bildnis von Morette, den Raum nach hinten ab, doch links oben, hinter Dinteville, öffnet sich eine Spalte, in der ein silbernes Kruzifix sichtbar wird. Die latente Präsenz des Todes im Vordergrund, das verborgene Kreuz im Hintergrund, dazwischen die Lebenden mit den Zeugnissen ihres Wirkens in dieser Welt, alle diese Elemente machen das scheinbar mondäne Diplomatenporträt dank Holbeins unübertrefflicher Gestaltungskraft – und sicherlich dank seiner geistigen Voraussetzungen – zum hochsinnigen Dokument einer Freundschaft, die der Verpflichtung zur Toleranz geweiht war.²⁰

Seit 1537 spätestens steht Holbein im Dienst des Königs selbst, nachdem er offenbar zuvor schon gelegentlich Aufträge des Hofes erhalten hatte. Für ein vierteljährliches Einkommen von 30 £ hat er die Mitglieder der königlichen Familie zu porträtieren, die Repräsentationsräume des Whitehall Palace auszumalen und Entwürfe für Tafeldekorationen, Prunkdolche oder Schmuckstücke zu liefern. Von den lebensgrossen Staatsporträts des Königs blieb – ausser dem Fragment eines Kartons (Abb. 24) – keines im Original erhalten. Dieser Karton für das einstige Wandbild in der Privy Chamber von Whitehall (1537) schliesst sich in Komposition und Figurenhaltung unverkennbar an den Typus des Gesandtenbildes an. Aber Heinrich VIII. und sein schwächlicher Vater dahinter flankieren jetzt – zusammen mit ihren Frauen auf der anderen Seite – einen hohen Altarstein, dessen Inschrift den Ruhm der Tudordynastie und die Oberherrschaft des Königs über die Kirche verherrlicht. Das Brustbild von 1536/37 in der Sammlung Thyssen (Tafel 21) ist offenbar das einzige vollständig eigenhändige Bildnis des Souveräns von Holbein, prunkvoll und kostbar bis hin zu den echten Goldauflagen auf Schmuck und Stickereien, aber im Grunde barbarisch, wie die Gegenüberstellung mit den gewiss nicht weniger herrischen Gesandtenporträts ermassen lässt. Augen, Ohren und Mund verschwinden in der feisten Masse des Kopfes, der Blick ist kalt und stechend, der Mund unbarmherzig und wehleidig zugleich. Als der Vater 25 Jahre früher die Gelegenheit gehabt hatte, Jakob Fugger zu zeichnen, der bei aller Skepsis nun wirklich kein Heinrich VIII. der Wirtschaft war, da gab er ihm brutalere, aber eindeutiger

Züge: Man konnte sehen, mit wem man es zu tun hat. Bei Heinrich ist alles verdeckter, vielschichtiger, gefährlicher und die Kunst des Porträtisten daher um so höher anzuschlagen.

Ähnliches gilt für die Bildnisse der Königinnen. Jane Seymour, die geliebte dritte Frau des Königs, starb 1537 kurz nach der Geburt des heiss ersehnten Thronfolgers. Holbein malte sie im Jahr zuvor in ihrer Staatsrobe, mit Kleinodien behängt, mit maskenhaftem Gesicht und versteinerten Zügen (Abb. 25). Wie gestanzte steht die Gestalt vor dem kontrastfarbenen Grund, der nicht mehr einhüllender Raum, sondern versperrende Wand ist. Auch Anna von Cleve, die vierte der sechs Gemahlinnen des Königs, wird 1539 in ein Prunkgewand verpackt, ehe sie der zur Brautschau angereiste Maler zu sehen bekommt. Das pompöse Bild scheint seine Wirkung getan zu haben, denn Heinrich heiratet die Herzogtochter vom Niederrhein im Januar 1540, um ihrer binnen eines halben Jahres überdrüssig zu werden – «die Stute aus Flandern» heisst sie jetzt – und sich wieder scheiden zu lassen. Cromwell, Der Anstifter der Heirat, fällt in Ungnade und wird 1540 enthauptet. Holbein erhält – ob absichtlich oder nicht – keine Aufträge des Königs mehr. Alle diese Bildnisse aber zeigen, wie manche höfischen Porträts des späten Cranach oder Baldung Grien, die zunehmende Erstarrung und Verfremdung des Menschen, doch nirgendwo in solch schmerzdem Kontrast zwischen aufdringlicher Kreation und vereinsamter Kreatur. Das Humane hat sich hinter die Etikette zurückgezogen, die Freiheit des Individuums ist im Zwang der Gesellschaft untergegangen. Es ist überall dasselbe Gesetz, in Basel, Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien oder England, das das Ende der Renaissance bestimmt hat.

Ein einziges Bildnis Holbeins hat sich diesem Zwang entzogen: das Ganzfigurenporträt der Christine von Dänemark (Tafel 22) in der Londoner National Gallery. Das Gemälde ist so grossartig und die Geschichte so amüsant, dass ich Sie vielleicht für Ihr geduldiges Zuhören entschädigen kann. Im März 1538, also zwischen dem Seymour- und dem Clevebildnis, wird Holbein, zusammen mit dem jungen Diplomaten Philip Hoby, nach Brüssel beordert, um die dort bei ihrer Tante lebende siebzehnjährige Witwe des Herzogs von Mailand, eine Tochter Christians II. von Dänemark, zu porträtieren. Die Sitzung fand am 12. März in Gegenwart des englischen Gesandten statt und dauerte drei Stunden. Der Botschafter pries das Resultat, wahrscheinlich eine Zeichnung, als «very perffigt». Am 18. März bereits wurde das Porträt dem König überreicht, dem es so sehr gefiel, dass er, sobald er es sah, in einer viel besseren Laune war als zuvor und die Musikanten auf ihren Instrumenten spielen liess. Wahrscheinlich auf Weisung des verliebten Königs führte Hans im gleichen Jahr 1538 die lebensgrosse Fassung in Öl auf Holz aus, die in ihrer Frontalität dem im folgenden Jahre gemalten Bildnis der Anna von Cleve als Vorbild dienen wird. Allein die Gegenüberstellung der beiden Porträts beweist, dass selbst der auf strikte Neutralität verpflichtete Brautberichterstatler Holbein von Sympathien und Antipathien abhängig war. Indes,

die Verhandlungen scheiterten, offenbar nicht zum Kummer der charmanten Witwe, die 1641 den Herzog Franz von Bar, den späteren Herzog von Lothringen, heiratete.

Das Bild ist in allem das Gegenteil der vorher betrachteten Staatsporträts – lebendig, nicht starr –, natürlich, nicht künstlich –, individuell, nicht typisch –, locker, nicht zeremoniell. Vergleichen wir, wie die Damen im Raum



Abb. 25 Bildnis der Königin Jane Seymour, von Hans Holbein d.J., um 1537. Wien, Kunsthistorisches Museum.

stehen, wie sie den Kopf halten, wie sie blicken. Achten wir auf das Verhältnis von Gewand und Körper, auf die Sprache der Hände, auf die Rolle der Symmetrie: Weder zuvor noch danach ist Holbein jemals ein solch lebenswürdiges und vollkommenes Menschenbild geglückt. Christine trägt ihr italienisches Witwengewand, dessen schimmerndes Schwarz sich wirkungsvoll von dem kaltblauen Hintergrund abhebt und das Inkarnat von Gesicht und Händen voll erblühen lässt. Die helle Standfläche und der Schatten an der Wand schaffen Raum um die ruhig dastehende

Gestalt. Gewand und Körper sind in einer fast gotisch sensiblen Schwingung leicht aus der Achse gerückt. Die hochgewachsene, jugendliche Prinzessin war berühmt wegen der Schönheit ihrer Hände. Königin Katharina Medici von Frankreich hat sie neidlos bezeugt, Holbein ihnen zu ihrem Recht verholfen.²¹ Das Porträt befand sich 1542 nach-



Abb. 26 Verkündigung, von Hans Holbein d.Ä., 1516. Sebastiansaltar, rechter Flügel. München, Alte Pinakothek.

weisbar noch im Besitz des abgewiesenen Freiers, doch Christine scheint es bei ihren beiden Besuchen in England später nie gesehen zu haben.

Bei der Suche nach Vorbildern stossen wir – neben Cranachs steifen sächsischen Ganzfigurenporträts – wiederum auf den Vater. Seine Madonna der Verkündigung auf den Flügelaussenseiten des mehrfach genannten Sebastiansaltars von 1516 (Abb. 26) ist heute dem Blick entzogen. In der Proportionierung und Haltung des geschmeidigen Körpers, in dem asymmetrischen Schwung des

schweren Gewandes,²² in dem bewussten oder unbewussten Spiel der schönen Hände, in der Nachdenklichkeit des mädchenhaften Gesichts, in der Harmonie von Form und Aussage erweisen sich beide – bei aller Unterschiedlichkeit – als Gewächse desselben Stammes. Im Bildnis der dänischen Prinzessin wie in dem Bild der lauschenden Jungfrau Maria erfährt das Frauenbild beider Holbein seine Vollendung.

Für uns gibt es noch einen – wie ich glaube – wenig bekannten Schluss der Geschichte: Christine, seit 1545 erneut Witwe, trifft im November 1547 in Augsburg ein.²³ Als Nichte Karls V. und der verwitweten Königin Maria von Ungarn ist sie Gast des Kaisers und wohnt während des Reichstags in dessen Palatium, den Häusern desselben Anton Fuggers am Weinmarkt, der dem greisen Erasmus nach dem Basler Bildersturm wiederholt seine Gastfreundschaft angeboten und kostbare Geschenke geschickt hatte. Dort wird Christine, wie die anderen Familienmitglieder des Herrschers, 1548 von Titian gemalt. Die meisten dieser Porträts gingen 1608 in Brüssel bei einem Brand zugrunde, so dass wir der einzigartigen Chance des unmittelbaren Vergleichs Holbeins mit dem grossen Venezianer beraubt sind.²⁴ Zwischen 1568 und 1575 schliesslich treffen wir sie, jetzt als Schwiegermutter des bayerischen Herzogs Wilhelm V., in Schloss Friedberg bei Augsburg wieder, von wo aus sich erneut ein lebhafter, freundschaftlicher Verkehr mit der lebenslustigen High Society der Reichsstadt, besonders mit den Fuggern entwickelt.²⁵

Wahrscheinlich hat Christine bei ihren Besuchen damals auch das vornehme Dominikanerinnenkloster St. Katharina neben dem Fuggerhaus und den – noch von Sandrart gerühmten – Sebastiansaltar in der dortigen Kirche besichtigt, der in geschlossenem Zustand eben diese «Verkündigung an Maria» und auf dem Rahmen den Namen des Malers «Hans Holbein» aufwies. Ob sie sich dabei daran erinnert hat, dass der Maler, der sie als umworbene jugendliche Schönheit in Brüssel porträtiert hatte, denselben Namen getragen hat? Ob sie sich, falls sie sich die Flügel öffnen liess, sogar gefragt hat, warum sie diese prüfenden Augen und der charakteristische Rundschild des kranken Bettlerknaben zu Füssen der heiligen Elisabeth an jenen Maler erinnere?

Für uns jedenfalls sind solche und andere Bezüge Grund genug, das Verhältnis zwischen Hans Holbein Vater und Sohn zu überdenken. Beide scheinen nicht nur durch einen ungewöhnlich starken Kontakt persönlich miteinander verbunden gewesen zu sein, auch ihr Schaffen durchdringt und schliesst sich so aneinander an, als gehöre es nicht zwei Künstlern, sondern einem einzigen. Gemeinsam ist ihnen das Streben nach Wahrhaftigkeit und Wahrheit. Beide anerkennen durch ihre Kunst den Menschen als selbständig empfindendes, denkendes und handelndes Individuum im Guten wie im Bösen. Beide stellen sich – jeder in seiner Art – voll in den Dienst des erasmischen Ideals, dessen Ziel nicht die «revolutio» oder die «restitutio», sondern die «reformatio» bildete, die neue Glaubwürdigkeit des ungläubwürdig gewordenen Menschenbildes.

ANMERKUNGEN

- ¹ Dieser Beitrag ist ein später Nachfahre einer Fernsehsendung, die Prof. Dr. Joseph Gantner und ich vor mehr als 30 Jahren für den Bayerischen Rundfunk gemacht hatten und bereits den Titel trug: «Hans Holbein Vater und Sohn». Ähnlich wie damals verstehe ich meine Aufgabe weniger als kritische Auseinandersetzung mit dem aktuellen Stand der Holbeinforschung, besonders mit den Fragen nach Voraussetzungen, Vorbildern, Ein-, Aus- oder Nachwirkung, Eigenhändigkeit oder Händescheidung, diesem noch immer leidigen Problem. Ich betrachte sie als den Versuch einer ganzheitlichen Sicht unter dem – keineswegs selbstverständlichen – Aspekt der Gemeinsamkeiten und der Verschiedenheiten zwischen Vater und Sohn, wobei der Vatersbruder Sigmund und der Sohn Ambrosius ausser Diskussion bleiben. Den Vortrag widme ich dem Andenken an die kollegialen und freundschaftlichen Beziehungen, die Basel und Augsburg sub hoc signo so lange verbunden haben und weiterhin verbinden mögen.
- ² Vgl. Grünewald, Isenheimer Altar (1515), Johannes d.T. unter dem Kreuz Christi: «Illum oportet crescere me autem minui» (Joh. 3,30).
- ³ So schon Joachim von Sandrart, in dessen Besitz sich die Zeichnung befand und der sie 1675 als Vorlage für den (seitenverkehrten) Porträtstich des Vaters in seiner «Teutschen Akademie» benutzte (II. Teil, S. 249 und Tafel EE, zu S. 248).
- ⁴ RUDOLF VIRCHOW, *Ein Aussatz-Bild des älteren Holbein*, in: Archiv für pathologische Anatomie und Physiologie und für Klinische Medizin, hrsg. von RUDOLF VIRCHOW, 22, 2. F., II, Berlin 1861, S. 190ff.
- ⁵ Herkunft und Datierung der zwölf Tafeln umfassenden Folge in den Fürstenbergssammlungen Donaueschingen sind umstritten: St. Ulrich und Afra oder Hl. Kreuz (beide in Augsburg), zwischen 1495 und 1508. Vgl. zuletzt: BERND CLAUS GRIMM / BERND KONRAD, *Die Fürstenbergssammlungen in Donaueschingen*, München 1990, S. 63–68.
- ⁶ GEORG HABICH, *Ein Burgkmairbildnis von Hans Holbein d. Ä.*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig 1908, S. 11ff. – CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM, *Hans Holbein d. Ä. Die spätgotische Altar- und Glasmalerei*, in: Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 13, Augsburg 1960, S. 110–112. – BRUNO BUSHART, *Hans Holbein der Ältere*, Augsburg 1987, S. 108.
- ⁷ CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM (vgl. Anm. 6), S. 106 bis 107.
- ⁸ Das Datum wird neuerdings auch 1519 gelesen. Vgl. ISOLDE LÜBBEKE, in: *Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer*, Schweinfurt, Katalog (hrsg. BRUNO BUSHART), Schweinfurt 1985, S. 89–90. – THOMAS ESER, *Hans Daucher, Augsburger Kleinplastik der Renaissance*, München/Berlin 1996, S. 87. – Nachdem Hans Holbein d.J. bereits 1516 in seinem Doppelporträt des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Frau (s.u.) von den Ornamentikmotiven des väterlichen Madonnenbildes direkten Gebrauch macht, dürfte die Datierungsfrage geklärt sein zugunsten 1515.
- ⁹ GEORG SCHMIDT, *Ein Selbstbildnis Hans Holbeins d.J. unter den Randzeichnungen zum «Lob der Torheit»?*, in: Jahresberichte der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1941–1945, S. 144 bis 157. – ERIKA MICHAEL, *The Drawings by Hans Holbein the younger for Erasmus' «Praise of Folly»*, New York/London 1986, Nr. 14, Pl. XIV, Nr. 74, Pl. LXXIV. – Nach CHRISTIAN MÜLLER, *Die Zeichnungen von Hans Holbein d.J. und Ambrosius Holbein* (= Öffentliche Kunstsammlung Basel. Kupferstichkabinett. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Teil 2 A), Basel 1996, Nr. 83, sind nicht die Heiligen Drei Könige, sondern Brutus (mit den Zügen des Vaters), Julius Caesar (Ambrosius) und Antonius (Hans der Jüngere als Narr) dargestellt.
- ¹⁰ Dass Komposition und Auffassung des Bürgermeisterbildnisses auf den Holzschnitt Hans Burgkmairs, Bildnis des Hans Paumgartner von 1512, sowie dessen Doppelbildnis der Barbara und des Hans Schellenberger von 1505 zurückgehen, ist bekannt. Zur Herkunft der Ornamentmotive vgl. Anm. 8. Auf die nachhaltige Wirkung der Augsburger Kunst, insbesondere der Fuggerkapelle bei St. Anna und der damit in Verbindung zu bringenden Künstler, hatte bereits JOHN ROWLANDS, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition*, Oxford 1985, S. 28–29, hingewiesen. Auch die Druckermarke, die Holbein 1521 für Valentinus Curio in Basel entwarf (*Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, Bd. 14 A, Roosendaal 1988, Nr. 34, S. 20) geht in der Anlage wie in Details auf die Epitaphien für Jakob Fugger (vgl. BRUNO BUSHART, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München/Berlin 1994, Abb. 79, 80) zurück.
- ¹¹ Der Hinweis auf die Skulptur in Freising wird Heinrich Klotz verdankt. Vgl. HEINRICH KLOTZ, *Hans Holbein d.J., Christus im Grabe* (= Werkmonographie zur Bildenden Kunst in Reclams Universalbibliothek, Nr. 130), Stuttgart 1968, S. 6–8. – Zu Holbeins Freisinger Verwandtschaft vgl. HANNELORE MÜLLER, *Zum Leben Hans Holbeins des Älteren*, in: Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Katalog der Ausstellung in Augsburg 1965, S. 17. – PETER H. STEINER, *Freising als Kulturzentrum*, in: Freising. 1250 Jahre Geistliche Stadt, Katalog der Ausstellung in Freising 1989, S. 102–103, 268, 269.
- ¹² Schon der Vater hatte in seiner – gleichgültig ob im Original, in Kopie oder als Kompilation erhaltenen – «Madonna Montenuovo» um 1513 eine ähnlich selbstbewusste Inschrift (CARPET. ALIQVIS. CICIVS. QVAM. IMITABI(T)UR.) auf dem linken Pfeiler, auf dem rechten seine volle Signatur (IOHANES.HO.LBAIN.IN. AVG.VSTA.BING(E)WAT.) angebracht, die dem Sinn nach dem wohl von Erasmus entworfenen Distychon ([IL]LAE EGO IOANNES HOLBEIN NON FACILE [VLL]VS [TAM]. [MICH]I MIMUS [MOMVS ERA]T.) des Erasmusporträts auffällig entspricht. Vgl. PAUL H. BOERLIN, *Hans Holbein d. Ä.: Bildnis eines Herrn mit Pelzmütze, 1613*, in: Pantheon 40, 1982, S. 32–39, besonders S. 35. – JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 10), S. 128, Nr. 13, Abb. 26. – Die «Madonna Montenuovo», ehemals Slg. Bentnick-Thyssen, Lugano, kam am 6. Dezember 1995 unter Nr. 64 bei Sotheby's in London zur Auktion.
- ¹³ HANS KOEGLER, *Eine Porträtskizze des Erasmus von Rotterdam von Hans Holbein dem Ältern*, in: Sonntagsblatt der Basler Nachrichten, 38, Nr. 12, 26. März 1944. – ERWIN TREU, *Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam*, Basel 1959, S. 29, Abb. 10.
- ¹⁴ BERT BRECHT, *Die Dreigroschenoper*, Erstes Dreigroschen-Finale.
- ¹⁵ Vgl. dagegen den nachfolgenden Beitrag von DANIEL HESS, *Der Oberried-Altar im Freiburger Münster* (unten, S. 181–192). Sollten sich die dort vorgetragenen Argumente als stichhaltig erweisen, so wäre nicht nur der von der bisherigen Forschung vertretene Aufenthalt des Vaters in Basel hinfällig, sondern vor allem die Auswechselbarkeit des Porträtstils von Vater und Sohn um so anschaulicher bestätigt. Ähnliches gilt für die weiblichen Porträts beim Vergleich mit den Frauen auf dem Motivbild des Ulrich Schwarz (1508) oder dem Bildnis der Frau des Jörg Fischer (1512).

- ¹⁶ Zu den zwischen Vater und Sohn strittigen Zuschreibungsproblemen gehören die Altarflügel mit den Heiligen Georg und Ursula in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, das «Bildnis einer unbekanntenen Frau» im Mauritshuis, Den Haag, das «Bildnis eines Mannes mit schwarzer Mütze», ehemals New York, Metropolitan Museum of Art (JOHN ROWLANDS [vgl. Anm. 10], Nr. R 3, Abb. 105, 206; Nr. R. 4, Abb. 108; Nr. R. 10, Abb. 210).
- ¹⁷ NORBERT LIEB / ALFRED STANGE, *Hans Holbein der Ältere*, München/Berlin 1960, S. 28.
- ¹⁸ HANNELORE MÜLLER, *Philipp Holbein*, in: Welt im Umbruch, Katalog der Ausstellung in Augsburg 1980, Bd. 2, S. 322–323, Nr. 705.– HELMUT SELING, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868*, München 1980, Bd. 3, S. 453, Nr. 1835.
- ¹⁹ Zur Ikonographie vgl. MICHAEL LEVY, *The German School* (= National Gallery Catalogues), London 1959, S. 47–54. – CARL GEORG HEISE, *Hans Holbein, Die Gesandten* (= Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 43), Stuttgart 1959, S. 10–13. – PETER CORNELIUS CLAUSSEN, *Der doppelte Boden unter Holbeins Gesandten*, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, hrsg. von ANDREAS BEYER / VITTORIO LUGPUGNANI, Alfter 1993, S. 177–202.
- ²⁰ Das Vorbild für «Die Gesandten» führt bezeichnenderweise noch einmal in jenen Kreis zurück, den Holbein seit der Rückkehr nach England gemieden zu haben scheint. Es ist die Doppeltafel mit den Bildnissen des Erasmus und des Antwerpener Stadtschreibers Peter Gilles, die Quentin Massys 1517 gemalt und Holbein bei Thomas Morus, dem Dritten des Freundschaftsbundes, kennengelernt haben dürfte (Fassungen in Hampton Court und Longford Castle, im Musée Royal des Beaux Arts, Antwerpen, und in der Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom). Tisch und Wandbord mit den Büchern liefen im ursprünglichen Zustand der «tabula duplex» (Thomas Morus) auf gleicher Höhe durch und verbanden die beiden Freunde auf ähnliche Weise wie auf dem Gesandtenbild. (Vgl. ANDRÉE DE BOSGNE, *Quentin Metsys*, Brüssel 1975, S. 233–236, Abb. 296, 297, 300).
- ²¹ MICHAEL LEVY (vgl. Anm. 19), S. 55, Anm. 14. – MICHAEL LEVY, *Holbein's Christina of Denmark, Duchess of Milan*, London 1968, S. 15.
- ²² Eigentümlicherweise hat van Dyck um 1620 in seiner Skizze nach dem Porträt die «gotische» S-förmige Schwingung von Körper und Gewand durch einen (im Original unbemerkbaren) Gegenschwung des Hauptes sogar verstärkt, wodurch die Verwandtschaft mit der Verkündigungs-Maria des Vaters noch deutlicher zum Ausdruck kommt. Vgl. MICHAEL LEVY (vgl. Anm. 21), S. 9, 12, Abb. 6.
- ²³ NORBERT LIEB, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Hohen Renaissance*, München 1958, S. 71.
- ²⁴ G. B. CAVALCASELLE / I. A. GROVE, *Tiziano*, Bd. 2, Firenze 1878, S. 123, 126–127. – HAROLD E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, Bd. 2, London 1971, S. 35, 195–196.
- ²⁵ PAUL HEKTOR MAIR, 2. *Chronik von 1547–1565*, S. 338, Anm. 2, in: Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert, 33, 1928. – PAUL VON STETTEN, *Geschichte der Heil. Röm. Freyen Stadt Augspurg*, Bd. 1, Frankfurt/Leipzig 1743, Cap. IX, S. 585, §XV. – HUBERT RAAB, *Das 16. Jahrhundert: Friedbergs grosse Zeit*, in: Friedberg – Ein Stadtbuch, S. 158.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Staatsgalerie, Augsburg.
 Abb. 2, 8a, 8b, 14: Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin.
 Abb. 3: Musée Condé, Chantilly.
 Abb. 4: Fürstenbergssammlungen, Donaueschingen.
 Abb. 5, 6, 9, 11–13, 15, 16, 18: Öffentliche Kunstsammlung, Basel.
 Abb. 7: Städtische Galerie, Augsburg.
 Abb. 10: Museum Nacional de Arte Antiga, Lissabon.
 Abb. 17: Windsor Castle.
 Abb. 19: Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.
 Abb. 20, 25: Kunsthistorisches Museum, Wien.
 Abb. 21: The Frick Collection, New York.
 Abb. 22: Uffizien, Florenz.
 Abb. 23: Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M.
 Abb. 24: National Portrait Gallery, London.
 Abb. 26: Alte Pinakothek, München.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag spürt Gemeinsamkeiten, Abhängigkeiten und Unterschiede in den Werken von Hans Holbein Vater und Sohn auf. Für manche Details in den Gemälden und Zeichnungen des Jüngeren lassen sich Vorbilder beim Vater nachweisen. Für Vater und Sohn ist die Darstellung des Menschen ein besonderes Anliegen, weshalb die qualitativ ebenbürtigen gezeichneten und gemalten Porträts im Œuvre beider Künstler einen wichtigen Stellenwert einnehmen.

RIASSUNTO

Il saggio confronta le opere di Hans Holbein il Vecchio con quelle di suo figlio e ne rileva gli aspetti comuni, le dipendenze e le differenze. Numerosi dettagli riscontrati nei dipinti e nei disegni del figlio sono stati ripresi da opere eseguite dal padre. I due hanno sempre ritenuto che la rappresentazione dell'uomo fosse un impegno particolare. Nell'ambito della loro opera, i ritratti da loro dipinti o disegnati, equivalenti sul piano della qualità, occupano infatti una posizione importante.

RÉSUMÉ

Cette contribution analyse les points communs et les différences que l'on rencontre dans l'œuvre de Hans Holbein père et fils. Bon nombre de détails dans les tableaux et les dessins de Hans Holbein le Jeune ressentent de l'influence de l'Ancien. Pour le père comme pour le fils l'être humain est une source d'inspiration importante, que les deux artistes transposent dans les nombreux portraits peints et dessinés avec la même maîtrise.

SUMMARY

Similarities, differences and mutual dependence between Holbein father and son are explored in this article. Several details in the paintings of the younger artist can be traced to the work of the elder. Since the representation of people was of special concern to both father and son, their qualitatively equivalent portraits, both drawn and painted, play a major role in the oeuvre of these two artists.