

**Zeitschrift:** Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz = Annuaire des Beaux-arts en Suisse  
**Herausgeber:** Paul Ganz  
**Band:** 4 (1925-1927)

**Artikel:** Ein unbekanntes Bildnis aus Holbeins Baslerzeit  
**Autor:** Ganz, Paul  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-889722>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 15.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

EIN UNBEKANNTES BILDNIS AUS HOLBEINS BASLERZEIT  
VON PAUL GANZ  
MIT EINER FARBIGEN TAFEL.

Holbeins Portraйтkunst stellt den Meister in die Reihe der grössten Künstler aller Zeiten; der zeichnerische Bildtypus, den er als Hofmaler Heinrich VIII. und seines Hofstaats in England geschaffen, bedeutet in seiner Art Vollendung und ist von keinem andern Künstler übertroffen worden. Wir kennen heute das *Procedere*, Methode und Technik des Meisters; dank der Forschungen von Fred Bentz<sup>1)</sup> wissen wir, dass Holbein seine Gemälde ohne das Modell, nur auf Grund sorgfältiger Vorzeichnungen auszuführen pflegte, von denen eine grosse Anzahl, wahrscheinlich alles, was sich beim Tode des Meisters im Atelier des Schlosses Whitehall<sup>2)</sup> befand, erhalten geblieben ist. Wir kennen die Beschaffenheit seines Malgrundes, seine Bindemittel, seine Farben und haben feststellen können, dass er die vom Vater übernommene Technik zwei Mal geändert hat, das eine Mal im Jahre 1519 unter dem Einflusse der lombardischen Malerei, das zweite Mal, ein paar Jahre später, als er die Malkunst Clouets und der französischen Schule kennen gelernt hatte.

Den zahlreichen Portraits aus der englischen Zeit steht heute nur eine kleine Zahl von Bildnissen aus der Frühzeit des Meisters gegenüber, so dass man glauben könnte, es hätte ihm in Basel an Gelegenheit gefehlt, die Kunst des Portraits zu üben. Es mag seine Richtigkeit haben, dass die Mode des Portraitierens damals in den Kreisen der Bürgerschaft noch wenig Eingang gefunden hatte; aber der kleine Kreis von Intellektuellen, der den jungen Künstler in jeder Beziehung protegierte, wird kaum die seltene Gelegenheit unbenützt gelassen haben, um sich von diesem besonders hierfür geeigneten Künstler verewigen zu lassen. Einer der ersten datierten Aufträge Holbeins in Basel ist ein Bildnis, das Doppelportrait des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Gattin vom Jahre 1516, ein hervorragendes Gesellenstück, zu dem sich die Vorzeichnungen in Silberstift ebenfalls erhalten haben. Die in Form eines verschliessbaren Diphthychons gefassten Tafeln sehen zwei getrennte Darstellungen vor, wie es üblich war; in der Komposition ist aber der Versuch geglückt, die beiden einander zugekehrten Halbfiguren mit einer durchgehenden Architekturdarstellung zu einem Bildganzen zu verbinden. Ein Jahr später entstanden die Bildnisse des Schultheissen

<sup>1)</sup> vergl. *Paul Ganz*. An unknown portrait by Hans Holbein the Younger. Burlington Magazine, Sept. 1925, p. 113. — *Frederick Bentz*. Holbein's Technic. Burlington Magazine, August 1927, p. 67.

<sup>2)</sup> Holbein's Atelier befand sich über dem Eingangstore der Londoner Stadtresidenz des Königs, die 1698 durch einen Brand zerstört wurde. Die Sammlung der Vorzeichnungen wird zum ersten Male als Eigentum Eduards VI um 1550 erwähnt.

Jakob von Hertenstein von Luzern<sup>3)</sup> und seines Sohnes Benedikt<sup>4)</sup>, die sich heute in amerikanischen Sammlungen befinden; sie sind schon flüssiger gemalt als das Meyer'sche Doppelportrait und plastischer in der Wirkung; das erwachende Verständnis für malerische Probleme tritt schon bei dem Temperabilde des Benedikt und noch deutlicher beim Bildnis des Vaters zu Tage; aber die neue Orientierung hat sich erst nach der Rückkehr aus Italien eingestellt.

Die Schulung des Vaters bleibt zwar im Bildnis am längsten fühlbar, denn der junge Holbein erfasst die Eigenart einer Physiognomie mit denselben Mitteln. Er ist dem Modell gegenüber neutraler, unbeteiligter, aber er zeichnet mit dem selben sicheren Strich und der gleichen sorgfältigen Detailbeobachtung, wie Hans Holbein d. Ä., sein Vater. Um den Bildnisstil der Frühzeit mit weiteren Beispielen, als den bereits genannten Portraits zu belegen, können die Köpfe von zwei Heiligen im Basler Museum, sowie Adam und Eva von 1517 beigezogen werden; diese Köpfe besitzen keine idealisierten Gesichtszüge, sondern scharf gefasste Alltagsgesichter, wie sie der junge Meister in seiner nächsten Umgebung jederzeit studieren konnte.

Der Farbglanz des Amerbachportraits von 1519, das Holbein im Oktober des Jahres in Basel für Erasmus von Rotterdam gemalt hat, lässt das Ziel deutlich erkennen, nach dem der Meister strebte. Der schöne Kopf des jugendlichen Gelehrten erscheint in hellem Lichte modelliert und mitten in eine leuchtende Farbenharmonie hineingestellt, die sich stark belebend auswirkt. Den Sinn für Farbenschönheit konnte Holbein nirgends besser ausbilden als in der lombardischen Hauptstadt Mailand, wo die von Leonardo gestellten Probleme die ganze Malerzunft noch während Generationen beschäftigt haben. Die warme, farbige Stimmung und die emailartige Oberfläche des Farbauftrages sind eine Folge des Wechsels der Maltechnik, das Resultat der genauen Kenntnis der Malweise und der Malmittel der lombardischen Schule; sie finden sich in derselben Stärke und Ausführung auf dem neuentdeckten Bildnis wieder, das einer alten Inschrift zufolge im Jahre 1520 gemalt worden ist.

Das vor einem Jahre auf dem Pariser Kunstmarkt aufgetauchte Bildnis eines älteren Mannes ist auf ein 203 resp. 202 × 157 mm grosses und 3 mm dickes Brett aus Nussbaumholz gemalt. Der Dargestellte trägt unter der schwarzen, pelzverbrämten Schube einen roten Leibrock, an dessen Halsausschnitt das Hemd sichtbar ist und eine schwarze Tuchmütze, keck über das linke Ohr gezogen. Das braune, stark mit Grau durchsetzte Haar ist langgeschnitten und fällt zu beiden Seiten des Gesichtes steif bis in den Nacken. Die braunen Augen blicken unter braunen Augbrauen etwas verschlafen aus dem gesunden, stark gebräunten Gesichte; der Blick ist aber typisch für Holbeins Portraitkunst in dieser Zeit. Der Hintergrund ist ohne jede architektonische Zutat glatt gehalten

<sup>3)</sup> Ganz, P. Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. Zürich 1924, Tafel 57.

<sup>4)</sup> . . . . Hans Holbein d. J. Des Meisters Gemälde. Stuttgart 1911, p. 15.

und mit einem tief leuchtenden Blau bemalt, das aus fein verpulverter Mineralfarbe (Azurit und etwas Malachit) besteht. Dieses eigenartige Blau ist längst als Holbeins Spezialfarbe erkannt worden; sie ist eine Errungenschaft der lombardischen Studienzeit, die sich zum ersten Mal in derselben Qualität auf dem Bildnisse des Bonifazius Amerbach vorfindet. Das Azuritblau ist schwarz untermalt, so dass es höher zu liegen kommt als die Figur des Dargestellten und einen sichtbaren Umriss bildet, wie er sich auf den Werken der lombardischen Schule zeigt.

Das Gesicht ist mit der Feder und grauer Tinte vorgezeichnet: der dünne Farbauftrag des Karnates lässt die Zeichnung durchscheinen und erlaubt den Vergleich mit den Bildnissen des Amerbach und der Oberried'schen Familie<sup>5)</sup>. Derselbe Strich, die einfachen und gekreuzten Schraffuren, die auf dem neuentdeckten Bilde zu sehen sind, lassen sich auf den genannten Werken völlig übereinstimmend nachweisen. Die Modellierung mit bräunlich-grauen Schatten, die in mehreren Lagen übereinander auf den hellen Grund lasiert sind, die sorgfältige Vertreibung und die mit Deckweiss aufgesetzten Glanzlichter, ganz besonders auf den Haaren, sind bei allen Bildern dieser Zeit mit derselben Sorgfalt und Präzision gearbeitet. Die Malerei zeigt eine flüssigere Tendenz als früher, die Schatten sind durchsichtiger geworden und feiner abgestuft, die Farben zu leuchtendem Glanze gesteigert. Die Kleidungsstücke aus schwarzem Stoffe, Mütze und Schube, spielen in tiefster Färbung mit einem warmen Unterton von Braun, feine Reflexlichter beleben die Oberfläche und erhöhen den Glanz; das leuchtend rote Kleid ist mit Vermillon unterlegt und mit Krapplack lasiert und so passend zu dem blauen Hintergrunde abgetönt, dass sich die wenigen Farben zu einer starken Harmonie zusammenschliessen, aus welcher der Kopf, im hellsten Lichte gehalten, lebendig und doch ganz isoliert, heraustritt. Eine eigenartige Kraft wohnt dieser Anordnung der Farben inne; sie gibt dem Kopfe den stärksten Akzent, ohne die intime Stimmung zu stören, die zu dieser einfachen Darstellung nötig ist.

Im Vergleiche mit dem Portrait des Bonifazius Amerbach ist dieselbe Wirkung auf dem neuentdeckten Bildnisse mit geringerem Aufwand erreicht; der Maler war nicht an die Wünsche des Bestellers gebunden und hatte keine Inschrifttafel, wie dort, hineinzukomponieren. Auch hier übt die stark bewegte Umrisslinie ihre belebende Wirkung aus; sie ist aber nicht doppelt gezogen, wie bei Amerbach's Bildnis, sondern erhält ihren Nachdruck durch die Kontrastwirkung der Farben. Das kleine Bild ist bunt wie ein Glasgemälde, geht aber weit über die rein dekorative Wirkung hinaus. Holbeins reiferes Verständnis für die menschliche Psychologie zeigt sich in der schärferen Fassung der Gesichtszüge, im Vertiefen des Ausdrucks der Augen, die leicht beschattet sind; die Oberfläche des

<sup>5)</sup> Stifterbildnisse auf den Altarflügeln in der Universitätskapelle des Münsters zu Freiburg. Vergl. P. Ganz. Eine Weihnachtsdarstellung Hans Holbein d. J. Freiburger Münsterblätter. Band XVI 1922. Filser. Augsburg.

Gesichtes hat die harte Spannung verloren; sie ist lockerer und weicher als früher. Aber trotz alledem dominiert der Zeichner. Die Haare, lange, graubraune Strähnen, sind nicht als farbige Masse gesehen, sondern einzeln, mit hellem Gelb herausgeholt. Die gleiche Behandlung zeigen die Haare der Engel auf der Anbetung der Hirten des Freiburger Flügels, sowie die Haare auf den Stifterportraits der Oberried. Aber auffallenderweise stört diese zeichnerische Lösung das farbige Ensemble keineswegs.

Das Bildnis des Rats Herrn Hans Oberried<sup>6)</sup>, dessen Entstehungszeit ins Jahr 1521 fällt, ist dem neuentdeckten Portrait nicht nur stilistisch, sondern auch in der künstlerischen Empfindung am nächsten verwandt; unter Oberrieds Aufsicht malte Holbein zu jener Zeit die Fresken im Gerichtssaal des Rathauses; der Maler hatte also ausgiebig Gelegenheit, sein Modell gründlich zu studieren und seine Beobachtungen zu vertiefen; dieselbe Vertrautheit mit der Persönlichkeit des Dargestellten spricht auch aus den Zügen des Unbekannten, den Holbein auf dem kleinen Bildnis mit treffender Natürlichkeit schildert.

Der Dargestellte, ein Mann im Alter von 60 Jahren, scheint einer der Basler Mäzene Holbeins zu sein, ein feingebildeter und gutsituierter Kaufherr, voll ernster Gesinnung und ruhiger Tatkraft. Eine Inschrift, die einst wohl auf dem Rahmen des Bildes angebracht war und später, als der Rahmen in Brüche ging, mit gelber Farbe auf den blauen Hintergrund aufgemalt wurde, verschwieg leider den Namen, gab aber Aufschluss über die Zeit der Entstehung des Bildes und über das Alter des Dargestellten. Sie lautete:

A · XX · M · SEPTEMB · XVIII · E · LVIII · M · VII · D · X · III.

Sie ist bei der von Fred Bentz anno 1927 ausgeführten Restauration wieder entfernt worden, da sie der künstlerischen Gesamtwirkung starken Einbruch tat. Sie bestätigt die Einreihung des Bildes zwischen das Amerbachportrait und die Oberried'schen Stifterbildnisse. Dasselbe Datum 1520 steht, ebenfalls in lateinischen Majuskeln, auf dem mit Metallstift gezeichneten Profilbilde eines Jünglings in der Sammlung des Louvre<sup>7)</sup>; er ist in ähnlicher Stellung, den Kopf mit einem Barett bedeckt, wiedergegeben; auch der Ausschnitt stimmt mit unserem Bildformate genau überein. Haltung und Blick, die silhouettenartig betonte Nase und der festgeschlossene Mund sind wiederum charakteristisch; sie finden sich auf einer zweiten, ungefähr gleichzeitigen, aber undatierten Portraitzeichnung eines jungen Mannes, die grosse Ähnlichkeit mit den Oberried'schen Portraits zeigt<sup>8)</sup>.

Mein Freund, Dr. August Burckhardt, hat die Basler Archive nach dem unbekanntem Sechziger durchforscht und den interessanten Nachweis erbracht, dass der von Holbein Dargestellte identisch sein könnte mit einem damals hochangesehenen Basler Ratsherrn, dem Schultheissen von Klein-Basel und Gerichts-

<sup>6)</sup> a. o. Tafel p. 20.

<sup>7)</sup> Ganz P. Handzeichnungen Hans Holbein d. J. Lief. XXIII, Tafel 3. Berlin 1912—28.

<sup>8)</sup> . . . . Handzeichnungen Hans Holbein d. J., p. 35, T. 11. Jul. Bard, Berlin 1923.



Portrait de MELCHIOR WYRSCH par lui-même  
Apt. à M. Martin Gyr à Einsiedeln



Portrait de MELCHIOR WYRSCH par lui-même  
Musée de Besançon

herrn zu Grosshüningen, Eucharius Holzach. Die Lebensdaten dieses aus einem vornehmen Achtburgergeschlechte stammenden Herrn lassen sich mit den Angaben der alten Inschrift zusammenbringen; Holzach, der 1481 an der Universität immatrikuliert wurde, 1485 zum ersten Mal heiratete und 1486 in die Zunft eintrat, müsste 1461 geboren worden sein; er ist 1521 gestorben. Die Holzach gehörten, wie die verschwägerten Geschlechter der Von Brunn, Kilchmann, Zschekkenbürlin, Baer, Jungermann zu einem auserwählten Kreise von Baslern, in dem die Künste gefördert und die Wissenschaften gepflegt wurden. Holzach war ein guter Freund Amerbachs und der Schwager seines Schwiegervaters Fuchs; er hatte in erster Ehe Brida Zschekkenbürlin geheiratet, die Nichte des Karthäuser Priors Hieronymus, von dem sich zwei Bildnisse in Basel erhalten haben. Auch die beiden späteren Frauen, Ursula Kilchmann und Dorothea Jungermann kamen aus kunstsinnigen Häusern, was uns zu dem Rückschlusse berechtigt, dass Eucharius Holzach nicht nur zum Kreise der Holbein'schen Gönner, sondern gewiss selbst zu den Mäzenen des Künstlers gehört hat. Bleibt diese Vermutung Hypothese, so ist dagegen mit grosser Wahrscheinlichkeit daran festzuhalten, dass das Bildnis in Basel entstanden ist und dass uns in diesem kleinen, aber meisterlich komponierten und sorgfältig gemalten Portrait der Typus des bürgerlichen Bildnisses jener Zeit erhalten ist. Die beiden schon erwähnten Knabenbildnisse und die Portraitstudie zur Madonna von Solothurn aus dem Jahre 1522 sind im selben Formate gehalten; ein paar Jahre später ging Holbein zum grösseren Formate über, zu dem er schon für die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam gegriffen hatte; denn diese waren für grosse Herren, für den Erzbischof von Canterbury und den König von Frankreich bestimmt. Zweifellos war die Zahl der kleinen Portraits in der Art des neuentdeckten Gemäldes grösser als man bisher vermutet hat, fehlen doch heute die Bilder des Hans Amerbach, des Domherrn Ludwig Baer, des Pannerherrn Hans Baer, für die Holbein anderweitig beschäftigt war, sowie verschiedener anderer dem Künstler nahestehender oder stadtbekannter Persönlichkeiten.

Besonders hervorzuheben ist die qualitative Ebenbürtigkeit des Portraits im kleinen Format gegenüber den grossen Bildern; die stilistischen Unterschiede, die man heute für das kleine Bildformat eines Meisters so gerne anführt, fehlen, wodurch leicht bewiesen werden kann, wie sich Holbein auch hier von der Zweckbestimmung leiten liess und die beste Lösung für das intime bürgerliche Portrait im kleinen Ausschnitt ohne jede architektonische Zutat herausfand.

Das neuentdeckte Bildnis bedeutet deshalb eine wichtige und ganz unerwartete Bereicherung des Oeuvres unseres grossen Meisters; es bildet eine weitere Stufe in der Entwicklungsreihe, und zwar aus der Zeit vor dem Einwirken des französischen Einflusses, in der bereits alle markanten Eigenschaften zwar vorhanden, aber noch nicht mit dem Raffinement der Spätzeit ausgebildet sind.