

Zeitschrift: Jahrbuch für Kunst und Kunstpflage in der Schweiz = Annuaire des Beaux-arts en Suisse
Herausgeber: Paul Ganz
Band: 5 (1928-1929)

Artikel: Das Bildnis Hans Holbeins D. J.
Autor: Ganz, Paul
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-889733>

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: 10.02.2026

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

DAS BILDNIS HANS HOLBEINS D. J.
VON PAUL GANZ
MIT 14 ABBILDUNGEN AUF 9 TAFELN, DARUNTER EINER FARBIGEN
(TAFELN 1—9)

Die äussere Erscheinung des grossen Portraitmalers Holbein ist uns bis vor wenigen Jahren nur durch die beiden Jugendbildnisse von der Hand des Vaters, Hans Holbeins des Ältern und durch zwei mit farbiger Kreide gezeichnete Selbstbildnisse überliefert worden, deren Zuverlässigkeit jedoch durch später vorgenommene Veränderungen und Überarbeitungen starke Einbusse erlitten hat.

Das eine, der junge Mann mit dem roten Barett in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel aus dem Besitze der Familie Amerbach, an dessen Echtheit als Selbstbildnis ich niemals gezweifelt habe, wird seit ungefähr dreissig Jahren von der deutschen Kunstforschung angefochten und auf Grund einer in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1892 veröffentlichten Untersuchung von Berthold Haendcke als Bildnis Holbeins endgültig abgelehnt.

Das andere, das sich schon zu Anfang des XVIIIten Jahrhunderts in der Sammlung von Künstlerbildnissen der Uffizien in Florenz befand, galt bis heute als das einzige zuverlässige Portrait des Meisters und wird über alle Massen gelobt.

Diesen vier längst bekannten Bildnissen glaubte ich ein weiteres Selbstbildnis hinzufügen zu können, das 1910 im englischen Kunsthandel aufgetaucht war und damals von Herrn Dr. Geigy-Merian in Basel erworben wurde. Die ebenfalls durch spätere Überarbeitungen stark entstellte Zeichnung ist im „Klassiker der Kunst“¹⁾, sowie in der grossen Facsimile-Ausgabe der „Handzeichnungen Hans Holbein d. Jüngern“²⁾ veröffentlicht worden. Seitdem hat sich die Zahl der Bildnisse des Meisters noch um eines vermehrt, um das kleine Rundbild mit der Jahreszahl 1542, das, allerdings in stark übermaltem Zustande, schon Woltmann³⁾ bekannt war.

Weitere Bildnisse Holbeins sind in der älteren deutschen Kunsliteratur erwähnt oder durch Kopien und graphische Reproduktionen auf uns gekommen; unter diesen scheidet eine ganze Gruppe aus, da sie nicht den Meister, sondern dessen Freund, den Goldschmied Hans von Antwerpen darstellt. Die Verwechslung der beiden Portraits reicht in den Anfang des XVIIten Jahrhunderts zurück und lässt sich aus einer gewissen Ähnlichkeit der Dargestellten erklären.

¹⁾ P. GANZ, „Hans Holbein der Jüngere. Des Meisters Gemälde“. Klassiker der Kunst, XX. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1912, S. 138.

²⁾ P. GANZ, „Les dessins de Hans Holbein le Jeune“. Genève, Fred. Boissonnas & Co., Vol. I, 46.

³⁾ A. WOLTMANN, „Holbein und seine Zeit“, Vol. I, S. 101.

Das früheste Selbstbildnis Holbeins, ein Jugendbildnis, erwähnt C. F. von Murr in seiner Beschreibung der Merkwürdigkeiten der Stadt Nürnberg¹⁾; es befand sich 1778 in der Sammlung des Hofrats Johann Georg Friedrich von Hagen auf der oberen Burg und ist dort folgendermassen beschrieben: „Hans Holbein von ihm selbst gemalet. ETATIS. SUE. XX. MDXVIII. auf Holz.“ Die Angabe des Alters und das Datum stimmen mit dem Geburtsjahr 1497 überein und bilden einen Beweis mehr für die Richtigkeit des Geburtsjahres 1497. Von dem Bilde selbst liess sich bis heute nicht die geringste Spur auffinden.

Ein zweites Selbstbildnis erwähnt das Kunstblatt von 1837²⁾; es befand sich in der Sammlung des Domdekans von Jaumann in Rottenburg, ein Rundbild auf Kupfer gemalt, auf dem links vom Kopfe die Initialen H. H. und die Altersangabe AE 23, rechts davon die Jahreszahl 1520 zu lesen waren. Und auf der Rückseite stand geschrieben: „Holbein 23 Jahre alt, mit vollen Lippen, etwas hager, aber mit sehr geistreichem Gesicht.“ Dass es sich bei diesem Bildnis indes nur um eine Kopie handeln kann, geht allein schon aus der Malerei auf Kupfer hervor. Leider ist auch dieses Bild verschollen, wie die drei dazugehörigen Rundbilder von gleicher Grösse, ebenfalls auf Kupfer gemalt, auf denen der Basler Reformator Oekolampad, dessen Gattin Wibrandis Rosenblatt und ihre Tochter dargestellt waren. Die Portraitfolge des Oekolampad und seiner Familie hat Professor J. Ficker³⁾ in einer Reihe von weiteren Exemplaren nachgewiesen, als deren Vorbilder Holbeinsche Originale nicht ausgeschlossen erscheinen. Zu einer dieser Bildergruppen, heute im Besitze des Fürsten von Hohenlohe-Langenburg in Langenburg, gehört auch das Brustbild eines jungen Mannes, dreiviertel nach rechts, das wie das Jaumannsche Exemplar die Initialen H. H. und die Bezeichnung aet. 23 aufweist und zudem auf der Rückseite als Holbein bezeichnet ist. Die Altersangabe und die Zuschreibung an Holbein legen die Wahrscheinlichkeit sehr nahe, dass das Jünglingsportrait von Schloss Langenburg eine Kopie des verschollenen Selbstportraits der Sammlung von Jaumann ist. Mit dieser Annahme fällt aber das Jaumannsche Selbstbildnis dahin, denn weder der Typus noch die Gesichtszüge des dargestellten Jünglings lassen auch nur einen entfernten Vergleich mit Holbein zu, und der Haarschnitt sowie das Barett und das Kleid sind späteren Datums.

Auf ein Selbstbildnis Holbeins scheint das mit dem Monogramm HB bezeichnete Portrait eines wohlbeleibten bärtigen Mannes, dreiviertel nach rechts gedreht, zurückzugehen, das sich im Besitze des Königs von England in Windsor Castle befindet. Das in Tempera auf Leinwand gemalte Bildnis⁴⁾ kam zusammen mit seinem Gegenstück, das die Gattin des Künstlers darstellt, als Geschenk von Sir Robert

¹⁾ C. F. v. MURR, „Beschreibung der Merkwürdigkeiten der Stadt Nürnberg“, 1778, S. 500.
— PASSAVANT, „Le Peintre Graveur“, Vol. III, S. 353.

²⁾ Kunstblatt, 1837, S. 359.

³⁾ J. FICKER, „Das Bildnis Oecolampads“. Zwingliana 1921. I., S. 14, Anm. Nr. 37.

⁴⁾ Grösse: 0,53 hoch, 0,475 breit.

Walpole an die Königin Caroline. Sir Roberts Sohn Horace Walpole stellt dieses Portrait in einem Nachstich seinem Artikel über Holbein in den „Anecdotes of painting in England“¹⁾ voran und beschreibt die beiden Gemälde als: „two fine finished portraits by Holbein, said to be his own and his wife's“²⁾.

Auf dieser in Einzelheiten gewiss ungenauen und im Ausdruck wie in den Gesichtszügen übertriebenen Darstellung erscheint Holbein zum ersten Male mit einem Vollbart, als ein Mann in der Blüte der Manneskraft, wichtig und selbstbewusst, der die Freuden des Lebens geniesst. So mag er ausgesehen haben, als er erfolgreich aus England nach Basel zurückkehrte. Beide Bildnisse lassen sich sowohl auf Grund ihrer technischen Ausführung als auch stilistisch dem Hans Hug Kluber von Basel oder einem seiner Werkstattgehilfen zuschreiben. Die Bezeichnung HB, die als das Künstlermonogramm des Hans Bock von Basel gedeutet wurde, kann auch, und zwar mit grösserer Wahrscheinlichkeit als eine Signatur erklärt werden, mit der schon im XVIten Jahrhundert und später Holbeinsche Zeichnungen, echte und vermeintliche, versehen worden sind³⁾. Die Auflösung dieses Monogramms bedeutete „Holbein Basiliensis“.

Die beiden durch Bartolozzis Farbstiche⁴⁾ bekannt gewordenen Bildnisse sind in ihrer künstlerischen Fassung sehr verschieden; das Männerportrait besitzt eine viel unmittelbarere Wirkung als das Frauenbildnis, weil ihm ohne Zweifel ein Holbeinsches Vorbild zugrunde lag, während das Bildnis der Gattin, auffallend altertümlich im Kostüm, erst später als Gegenstück, und zwar in Basel dazu komponiert worden sein muss⁵⁾.

Ein weiteres Selbstbildnis mit dem Vollbarte, das Carel van Mander erwähnt⁶⁾, und das sich neben der bekannteren Fassung von 1542/43 in der Sammlung des Grafen Arundel befand, ist vor 1610 von dem Holländer Stock⁷⁾ gestochen und kurz darauf von Hondius für das Sammelwerk alt-niederländischer Malerportraits von Hieronymus Cock „cum privilegio“⁸⁾ nachgestochen worden, unter Beifügung einer Szene aus Holbeins Totentanz. Diese Halbfigur, dreiviertel nach rechts, mit kurzem, rundem Kinnbart und einer platten Tellermütze auf dem Kopfe, stellt

¹⁾ Ausgabe John Mayor, Fleet-Street, London, 1828. Vol. I; n. S. 114.

²⁾ Ausgabe John Mayor, Fleet-Street, London, 1828. Vol. I, S. 147.

³⁾ „Les dessins de H. Holbein le Jeune“, Vol. I, 10. Bei dieser Gelegenheit erwähnt Walpole ein weiteres Bildnis Holbeins mit seiner Familie, das der Vater des damaligen Schatzmeisters Lord Oxford kurz vor dem grossen Brande von London (1698) in einem Goldschmiedeladen, nahe von Londonbridge, sah und für 100 Pfund erwerben wollte. Das Bild ging beim Brande des Hauses, in dem Holbein gewohnt haben soll, zugrunde.

⁴⁾ J. CHAMBERLAINE, „Imitations of original Drawings by Hans Holbein, in the Collections of His Majesty, for the portraits of illustrious persons of the court of Henry VIII“. London, 1792.

⁵⁾ R. N. WORNUM, „Life and works of Hans Holbein“. London, 1867, S. 413.

⁶⁾ CAREL VAN MANDER, „Het Schilder Boeck“. 1604, Fol. 220b.

⁷⁾ ANDREAS STOCK, Nagler Bd. 17, S. 376, Nr. 5.

⁸⁾ Archiv für zeichnende Künste, 1856. „Sammelwerke alt-niederländischer Malerporträts von Hieronymus Cock und Heinrich Hondius.“ Nr. 25.

den Goldschmied Hans von Antwerpen dar, den Holbein mehrmals portraitiert hat. Der Stich geht nicht direkt auf das grosse Bildnis in halber Figur von 1532 zurück¹⁾, das heute zu den Perlen der Gemäldegalerie von Windsor Castle gehört, sondern auf eine „handtellergrosse“ Wiederholung, auf das kleine Rundbild der Sammlung des Earl Spencer zu Althorp²⁾, die 1865 in der Miniaturen-Ausstellung in South-Kensington als Holbeins Bildnis ausgestellt war.

Als sogenanntes Selbstbildnis des Meisters galt das Brustbild eines bartlosen jungen Mannes, dreiviertel nach links gewendet, mit Barett und einer Nelke in der Hand³⁾, das 1871 auf der Holbeinausstellung in Dresden zu sehen war und von Zahn „als echt, aber bis auf ein Stück Hemd übermalt“ erklärt wurde. Er hat es auch mit Recht als Selbstbildnis Holbeins abgelehnt.

Zu einer Gruppe von Selbstbildnissen aus Holbeins letztem Lebensjahre gehören ausser dem bereits genannten Rundbilde von 1542 eine spätere Wiederholung in derselben Grösse, ehemals in der Sammlung Verety in Florenz⁴⁾, sowie vier kleine, zum Teil auf Spielkarten, zum Teil auf Pergament gemalte Miniaturbildnisse, auf denen der Maler in ähnlicher Auffassung, wie auf der Florentiner Zeichnung, aber mit veränderter Blickrichtung und unter Zufügung der Hände bis zur Brust sichtbar, vor der Staffelei steht und malt. Alle diese Bildnisse sind mit den Initialen H. H. bezeichnet, der Alterangabe AETA. 45 und dem Datum 1543, dem Todesjahre des Künstlers.

Meiner Ansicht nach sind alle mit der Jahreszahl 1543 bezeichneten Selbstbildnisse Holbeins kurz nach des Meisters jähem Tode nach seinem im Jahre zuvor entstandenen Originale für seine hochgeborenen Gönner und Bewunderer kopiert worden, und zwar von denselben, in seiner Technik vorzüglich geschulten Mitarbeitern⁵⁾, die schon zu seinen Lebzeiten die von ihm gemalten Portraits auf Bestellung kopierten und vervielfältigten.

Von den bei Carel van Mander⁶⁾ beschriebenen Selbstbildnissen Holbeins, die er 1604 in den Sammlungen Bart. Ferreris und Jacques Raget in Amsterdam gesehen hatte, trug eines die Altersangabe 45 und das Datum 1543. Dieses letztere

¹⁾ Klassiker, S. 96.

²⁾ Klassiker, S. 226. Als Selbstbildnis erwähnt im Katalog der Miniaturen-Ausstellung in South-Kensington, 1865, S. 247, Nr. 2655.

Das von Roger Fry als Bildnis Holbeins angesprochene Porträt eines bärtigen Mannes, dreiviertel nach links, das auf der flämischen Ausstellung im Burlington House 1927 als ein Werk des Quentin Metsys ausgestellt war, gehört im besten Falle zu dieser Gruppe, aber der Ausdruck des groben, fast krankhaft stupiden Gesichtes und die gequälte Haltung von Körper und Händen weichen auch von diesem geistig viel bedeutenderen Vorbilde stark ab. Vgl. Burlington Magazine, 1927, Vol. L, Pl. IV, S. 73; S. 167.

³⁾ Klassiker, S. 104. — Zahns Jahrbücher für Kunst und Wissenschaft, V., S. 199. — Farbig reproduziert in der Zeitschrift „Apollo“, Vol. III, Nr. 17, Mai 1926.

⁴⁾ H. KNACKFUSS, „Holbein der Jüngere“, 4. Auflage, 1902, S. 154.

⁵⁾ P. GANZ, „An English Portrait-Painter in Holbein's Atelier“, Art in America, Vol. X, 1922, Nr. IV.

⁶⁾ „Het Schilder Boeck“ 1604, Fol. 223b. Ausgabe von Henri Hymans „le livre des peintres“ Tome I p. 222.

hat Lucas Vorsterman¹⁾ gestochen und mit der ruhmreichen Umschrift versehen: PICTOR. REGIS. MAGNAE. BRITANNIAE. SUI. CAECULI. CELEBERRIMUS. Es gelangte später in den Besitz von Sandrart, der es, wie er selbst berichtet, seinem Freunde und Gönner, dem Kunsthändler Michael Le Blond schenkte²⁾). Von diesem muss es anfangs der vierziger Jahre an den Grafen Arundel, der damals in Amsterdam weilte, verkauft worden sein, denn es ist im Jahre 1647 wiederum gestochen worden, und zwar von Wenzel Hollar „ex collect. Arundel“³⁾.

Ein Selbstbildnis Holbeins erwähnt Horace Walpole unter den Werken des Meisters im Besitze des Königs von Frankreich⁴⁾; es lässt sich aber heute nicht mehr nachweisen.

In der 1928 erschienenen Holbein-Biographie von W. Stein⁵⁾ hat der Verfasser des Meisters Portrait auf den Flügeln des Oberriedaltars zu entdecken geglaubt; die angeführten Beweise sind aber nicht überzeugend genug, um das fragliche Bildnis in unsere Untersuchung einzubeziehen.

Damit glaube ich das bisher bekannte Material zusammengestellt und kurz besprochen zu haben, sodass wir uns nun der eigentlichen Aufgabe, der kritischen Behandlung, zuwenden können.

Wir beginnen unsere Betrachtung mit den beiden Jugendbildnissen, in denen der Vater Hans Holbein der Ältere seine beiden Söhne Hans und Ambrosi im Knabentalter festgehalten hat.

Auf der linken Seitentafel der St. Paulusbasilika⁶⁾ hat sich der Vater mit den beiden Knaben als stille Zeugen der Taufe des h. Paulus hingestellt und den damals siebenjährigen Hans so gut erfasst, dass nicht allein seine äussere Erscheinung, sondern auch seine innere Veranlagung und Eigenart eindrücklich hervortreten (Tafel 2a). Der breitgebaute Schädel sitzt auf einem kurzen Halse und entspricht der gedrungenen Statur. Das rundliche Gesicht mit hoher Stirn und breitem, ebenfalls zurückweichendem Kinn zeigt tiefliegende, von den Lidern überschattete Augen von bräunlicher Färbung, eine Stumpfnase mit ungewöhnlich gebildetem Ansatz, wulstige Lippen und breite, stark gerundete Backen. Charakteristisch sind schon auf diesem frühesten Bildnis der auffallend breite Abstand vom Nasenflügel zu Ohransatz, der durchdringend scharf beobachtende Blick und der ganz unkindlich reservierte beinahe mürrische Ausdruck des Knaben⁷⁾.

Auf einem zweiten Doppelbildnis von Brosy und Hans, das der Vater im Jahre 1511 mit Silberstift in sein Skizzenbuch gezeichnet und mit Angabe der

¹⁾ H. KNACKFUSS, „Holbein der Jüngere“, II. Auflage, 1896, S. 152, Abb. 149.

²⁾ J. v. SANDRART, „Teutsche Academie“, Nürnberg, 1675, Vol. II, S. 251.

³⁾ G. PARTHEY, „Wenzel Hollar“, P. 1418.

⁴⁾ H. WALPOLE, „Anecdotes of painting in England“, London, 1826, Vol. I, S. 136.

⁵⁾ WILHELM STEIN, „Holbein“, Julius Bard Verlag, Berlin, 1929.

⁶⁾ CURT GLASER, „Hans Holbein der Ältere“, Kunstgeschichtliche Monographien, XI., Hirsemann, Leipzig, 1908, Tafel XXVI.

⁷⁾ Dank dem Entgegenkommen der Galeriedirektion war es möglich, eine neue Aufnahme zu machen, die hier zum erstenmal veröffentlicht wird.

Namen und des Alters versehen hat, erscheint Hans als ein Vierzehnjähriger¹⁾ (Tafel 2b). Wir erkennen die bereits beschriebene Struktur des Gesichts mit den markanten Zügen, den tiefliegenden Augen, der breiten Wange, der Stumpfnase und den wulstigen Lippen, aber die Einzelformen zeigen starke Abweichungen, als Folge einer ungenauen, späteren Überarbeitung, durch die nicht nur der Gesichtsumriss, sondern auch Nase, Mund und Kinn verändert worden sind. Das lange Haar und der unfreundliche Ausdruck sind unverändert geblieben²⁾.

Den beiden vom Vater ausgeführten Jugendbildnissen folgt zeitlich die Basler Portraitzeichnung aus dem Anfange der zwanziger Jahre, das erste uns heute bekannte Selbstbildnis (Tafel 3). Die sowohl durch ihre stattliche Grösse, als durch die sorgfältige und endgültige Ausführung hervorragende Zeichnung gehörte der Familie Amerbach und wird im Inventar der Amerbachschen Kunstkammer des Jahres 1586 von Professor Basilius Amerbach mit folgenden Worten beschrieben: „Item ein tafelen gehort darin ein conterfeitung Holbeins mit trocken farben, so im grossen kasten under Holbeins Kunst liegt³⁾.“ Aus dieser Notiz lässt sich ersehen, dass das Bildnis des Meisters gerahmt war, wie die ebenfalls im Inventar aufgezählten Gemälde Holbeins, das Familienbild, die Portraits von Erasmus und Bonifazius Amerbach und andere, und zwar als einzige Zeichnung. Ihre Einreichung in der Aufzählung gleich zu Anfang des Inventars, inmitten der Perlen der Sammlung, zeigt ebenfalls die aussergewöhnliche Wertschätzung, welche diesem Bildnis entgegengebracht wurde, das, zusammen mit Holbeins grössten Meisterwerken auserwählt war, die Wände der „neuen Kammer“ zu schmücken.

Basilus muss gewichtige Gründe gehabt haben, um die Zeichnung aus dem Rahmen zu nehmen und zu den übrigen Blättern zu legen, die er von Holbein besass; möglicherweise ist er durch den Zustand des Portraits dazu veranlasst worden, an dessen Erhaltung ihm jedenfalls ganz besonders viel gelegen war. Trotz Amerbachs vorbeugendem Eingreifen hat die Zeichnung im Verlaufe der Zeit schwer gelitten; sie ist dem Umrisse der Figur nach ausgeschnitten und zu beiden Seiten stark verkleinert worden, in ähnlicher Weise, wie das Holbeinsche Familienbild, dessen Hintergrund ebenfalls weggeschnitten worden ist⁴⁾. Ihre ursprüngliche Grösse gibt ein späteres Inventar des Amerbachschen Kunstkabinets vom Jahre 1629 an, indem dort geschrieben steht: „Item Hanss Holbein

¹⁾ Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 2507. — CURT GLASER, a. o. S. 201, Nr. 153. — Das bei Hes, „Ambrosius Holbein“, 1911 auf Tafel I 2 reproduzierte Profilbildnis nach rechts, in dem er das Bildnis des fünfjährigen Holbein vermutet, bietet uns bei diesem doch sehr jugendlichen Alter noch zu wenig charakteristische Züge, um es in unsere Betrachtung einbeziehen zu können.

²⁾ Nach einer Notiz in der „Antiquitäten-Rundschau“ (1929, No. 7, p. 105) soll sich im Kupferstichkabinett der Eremitage in Leningrad eine Silberstiftzeichnung von der Hand Holbeins d. Ä. befinden, die wie die Berliner Zeichnung ebenfalls die beiden Söhne Hans und Ambrosius jedoch bereits etwas älter darstellt. Eine Ansicht von Augsburg bildet den Hintergrund.

³⁾ GANZ und MAJOR, „Die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinetts und die Amerbachschen Inventare“, LIX. Jahresbericht der öffentlichen Kunstsammlung Basel, 1907, S. 41.

⁴⁾ Klassiker, S. 83.

(des mahlers selbst) des Mahlers conterfet auff Bapeyr mit trockhen farben, ist ein brustbildt $3\frac{1}{2}$ viertell einer ellen hoch und so breidt¹⁾.“ Eine Ergänzung der heute fehlenden Ärmel des Mantels bringt das Bildnis ohne weiteres auf das anfangs quadratische Format. Über die Beschaffenheit des ursprünglichen Hintergrundes und dessen Farbe, sowie das Vorhandensein der üblichen Beischriften mit Altersangabe des Dargestellten und dem Datum der Entstehungszeit fehlt jedweder Anhaltspunkt²⁾. Mit Sicherheit liess sich nur feststellen, dass das Stück Papier, das dem ausgeschnittenen Bildnis bis 1907 als Hintergrund diente, ursprünglich blau getönt war; denn die blaue Farbe, die an den sichtbaren Stellen im Verlaufe der Zeit durch das Sonnenlicht vollständig gebleicht worden war, hatte sich am Rande unter dem Rahmen erhalten und bestimmte die Farbe des Ersatzpapiers, das 1907 aus Gründen der Konservierung an Stelle der gänzlich verbrannten, alten Unterlage gesetzt wurde³⁾. Bei Anlass dieser Erneuerung wurde auch die alte Montierung entfernt, die analog wie das Moresche Familienbild und die Meyerschen Studien eine lateinische Inschrift trug. Sie lautete: „Imago Pict. celeberr. JOHANN HOLBEIN ejusdemque opus.“ Heute ist dieser farbige Hintergrund wieder entfernt und durch ein künstlich altgemachtes, bräunliches Papier ersetzt worden.

Die Auffrischung der Zeichnung durch das Bemalen mit Wasserfarben und die damit zusammenhängenden Retouchen im Gesicht sind jedenfalls zur selben Zeit vorgenommen worden, in der das Portrait verkleinert und ausgeschnitten wurde. Das rote Barett, die braunen Augen, das dunkelbraune Haar sind ziemlich grob übergangen und haben ihre Farbe infolge des dicken Auftrages beibehalten; das Rot des Mantels dagegen ist, wie das Blau des Hintergrundes, fast gänzlich verblasst.

Dieses erste Selbstbildnis kann nur in Basel entstanden sein. Das bezeugt schon das Alter des Dargestellten, eines jungen Mannes in der Mitte der Zwanziger. Das bezeugen aber auch die Technik, in der es ausgeführt ist, sowie die Auffassung. Schon die Bildnisstudien für das Meyersche Madonnenbild, die spätestens 1526 entstanden sind, zeigen eine derart entwickelte, freie und selbständige Beherrschung der Kreidemanier, die er in Frankreich ein paar Jahre früher erlernt hatte,

¹⁾ Inventar F. wahrscheinlich beim Tode von Amerbachs Grossneffen Basilius Iselin, der anno 1648 starb, aufgenommen. Die in Klammern wiedergegebenen Worte „des mahlers selbst“ sind im Original durchstrichen; das Inventar enthält zahlreiche Korrekturen und hat im ganzen den Charakter eines Konzepts. Die angegebene Grösse in Basler Ellen betrug umgerechnet 47,2 cm im Quadrat (nach H. Mulsow, Mass und Gewicht der Stadt Basel, Diss., Lahr, 1910). Der jetzige Zustand ist somit stark reduziert.

²⁾ Die Kopie in Originalgrösse (im Historischen Museum zu Basel), welche der Kupferstecher Ch. v. Mechel 1790 anfertigen liess, um sie der Zunft zum Himmel, zu der Holbein gehört hatte, zu schenken, trägt zu Seiten des Kopfes die Bezeichnung „H. H. AETAT. XX“ und unter dem Portrait die Inschrift: „Bildnis Hans Holbein's des berühmten Mahlers. Ward geboren zu Basel 1498. Nahm eine E. E. Zunfft zum Himmel an 1520. Starb zu London 1554. Diese Abbildung des verdienstvollen Mannes verehret seiner E. Zunfft zum Angedenken Rathsherr Chr. von Mechel 1790.“ Diese Inschriften besitzen aber keinen dokumentarischen Wert, da diese Kopie nach der ausgeschnittenen Zeichnung angefertigt worden ist.

³⁾ „Les dessins de Holbein le Jeune“, Vol. I, 11.

dass ein Vergleich mit der noch ängstlichen, allzu sorgfältig und sklavisch an das Vorbild anlehnden Ausführung das Selbstbildnis an den Anfang der Entwicklung stellt. Ihm stehen darin am nächsten die beiden Studien nach den Statuen des Herzogs und der Herzogin von Berry, die während einer Reise im Jahre 1524 nach Frankreich geschaffen wurden. Auch die Auffassung ist noch steif und unlebendiger als auf den schon genannten Studien. Die komplizierte Stellung tritt nicht klar zutage; so erscheint beispielsweise der rechte Arm zu kurz und der linke, der nicht aus dem Ärmelloch herauskommt, bleibt vollständig durch den Mantel versteckt, den er schwerfällig und unmotiviert emporhebt. Die Einzelheiten ordnen sich noch nicht genügend organisch ein, aber in der Gesamtanlage erkennt man doch bereits den grossen Portraitisten, der wenige Jahre später im Mann mit dem Schlapphut künstlerische Vollendung erreicht. Bei den engen Beziehungen, die den jungen Holbein mit der Familie Amerbach verbanden, erscheint es selbstverständlich, dass Bonifacius, den Holbein als jungen Gelehrten im Jahre 1519 gemalt hatte, des Malers Selbstportrait kannte, auch wenn er es nicht selbst besessen haben sollte. Denn alle Umstände bezeugen, dass das Bildnis nicht aus Basel heraus gekommen ist, sondern mit grösster Wahrscheinlichkeit durch Erbschaft auf Basilius Amerbach, den Sohn des Bonifacius, überging, der es zum erstenmal im Inventar seiner Kunstkammer vom Jahre 1586 beschrieben hat. Da Bonifacius erst 1562 starb, als Basilius bereits 28 Jahre alt war, steht die mündliche Tradition dieser Portraitzeichnung als Selbstbildnis unumstritten fest.

Das Basler Selbstbildnis stellt Holbein anfangs der Zwanziger dar, selbstbewusst und wichtig, als Meister seines Handwerks, als Familienvater und Bürger von Basel; der breitgebaute Kopf von rundlicher Form, dreiviertel nach links gedreht, zeigt die stark gewölbte Stirn, die tiefliegenden, von den Lidern stark beschatteten Augen, eine kräftig entwickelte Nase mit etwas knölliger Spitze, einen kleinen Mund mit dicken, aufgeworfenen Lippen und breitem Unterkiefer mit rundem Kinn, den eigenartig scharf beobachtenden Blick und eine gewisse Verdrossenheit im Ausdrucke, die wir z. T. schon aus den vom Vater geschaffenen Jugendbildnissen kennen, und bis in die kleinste Einzelheit in dem zwanzig Jahre später entstandenen Selbstbildnis in Florenz wiederfinden. Er trägt noch keinen Bart, aber die Begrenzungslinie des Bartwuchses tritt auf der in ganzer Breite sichtbaren Backe klar und deutlich hervor und lässt sich mit dem Bartansatz des Florentiner Selbstbildnisses überzeugend identifizieren. Wilhelm Schmidt hat in seinen Forschungen über Holbeins Selbstbildnisse¹⁾ gefunden, dass man die beiden Bilder in Basel und Florenz nicht vergleichen könne:

„...das erste gibt ein volles Jünglingsgesicht, das zweite einen um zwanzig Jahre älteren Mann mit durchgearbeitetem Gesicht, Mund und Kinn direkt vom Bart umgeben.“

¹⁾ W. SCHMIDT, Kleine Holbeinforschungen in Zahns Jahrbücher für Kunst und Wissenschaft, Vol. III und IV.

Er fährt dann fort:

„Bekanntlich verändern Vollbärte allein schon den Ausdruck des Gesichtes auf überraschende Weise, so dass selbst Bekannte einem ganz fremd erscheinen, die sich von gestern auf heute rasieren liessen.“

Durch die abweichende Kopfbedeckung auf den beiden Bildnissen wird die Feststellung der Portraitähnlichkeit ebenfalls erschwert, zumal auf dem Florentinerbilde störende Verzeichnungen den oberen Teil des Kopfes verändert haben. Aus diesen Gründen haben wir auf Tafel 4 den Versuch gemacht, dem Basler Portrait den Bart und die Kopfbedeckung des Florentiner Portraits durch photographische Reproduktion in genau angepasster Größe aufzulegen¹⁾; das Resultat bringt die Ähnlichkeit der beiden Bildnisse deutlich zum Ausdruck und hilft der gutbeglaubigten Tradition, die das Basler Portrait von jeher als Selbstbildnis bezeichnet hat, zu ihrem Rechte.

Berthold Haendcke war der Erste, der diese Basler Zeichnung als Selbstbildnis Hans Holbein d. J. ablehnte und in einer längeren Abhandlung²⁾ „überzeugend“ nachwies, dass keine stichhaltigen Gründe vorhanden seien, um die Tradition aufrecht zu erhalten. Die Mehrzahl der deutschen Kunsthistoriker sind Haendckes Auffassung beigetreten und haben bis auf die jüngsten Biographien des Meisters sogar auf die Abbildung der Basler Zeichnung verzichtet.

Zur Widerlegung von Haendckes Abhandlung, der sich hauptsächlich auf anatomische Vergleiche stützt, habe ich einen Fachmann auf diesem Gebiete, Herrn Dr. Andreas Werthemann, Privatdozent für Pathologie an der Universität Basel, beigezogen³⁾; ich selbst möchte mich mit der kunsthistorischen Spezialforschung auseinandersetzen, in erster Linie mit Professor H. A. Schmid in Basel, der seit mehr als zwei Jahrzehnten die Resultate meiner Holbeinstudien bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit als unkritisch hingestellt und abgelehnt hat. H. A. Schmid⁴⁾ schrieb in einer Rezension über meine 1908 im Verlage von Julius Bard erschienene Auswahl von Handzeichnungen Hans Holbein d. J. zu dem von mir als Selbstbildnis veröffentlichten Basler Portrait:

„Das Bild stellt, wie wir aus den Darstellungen der Spätzeit und aus der Zeichnung, die der Vater von dem Knaben gemacht, ersehen, Holbein nicht dar. Die Formen von Nase und Stirne zeigen wohl eine gewisse Ähnlichkeit, aber dahinter schaut ein anderer, viel harmloserer Mensch hervor. Es ist vor allem kein Selbstbildnis. Es stellt keinen Maler, sondern eher einen Kaufmann und nicht einen Dreißigjährigen, sondern einen erheblich älteren Mann dar. Es ist auch nicht

¹⁾ Das Experiment ist ohne jede Retouche vorgenommen worden.

²⁾ BERTHOLD HAENDCKE, „Hans Holbeins d. J. sogenanntes Selbstbildnis in Basel“; i. Kunstchronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 3. Jahrgang, neue Folge, 1892. S. 337.

³⁾ Vgl. den Aufsatz S. 293 ff.

⁴⁾ Repertorium für Kunsthissenschaft, 1909, S. 373.

in der Art gezeichnet, dass man vermuten könnte, dass Holbein das Bild schon vor 1523 gemacht habe; ich vermute, dass es zwischen 1526 und 1532 entstanden ist.“

Und 15 Jahre später schreibt H. A. Schmid im Künstlerlexikon von Thieme und Becker¹⁾ unter dem Abschnitt

„Zweiter englischer Aufenthalt: Zwei vielumstrittene Werke fallen in die Zeit der zweiten Reise nach England... 1. Bildnis eines jüngeren Mannes mit Barett (in Basel), überall als Selbstbildnis abgebildet, obwohl das Gesicht nicht die Energie des Genies, noch den Pessimismus der Todesbilder und die Aufnahme nicht die Eigentümlichkeiten der Selbstdarstellung verrät. Die Tracht ist schweizerisch und ähnlich der des Goldschmieds ‚Hans von Zürich‘ der Arundelsammlung (dat. 1532)... Dies mag zur Bezeichnung eines Selbstbildnisses geführt haben... Dass die Formen des Gesichtes Holbein ausschliessen, ist längst nachgewiesen, u. a. von Haendcke. Die Auffassung am meisten mit den Bildnissen von 1532/33 verwandt.“

In einer der beiden im Frühjahr 1930 erschienenen Veröffentlichungen von H. A. Schmid in dem Schaubuche „Alte Meister der Basler Kunstsammlung“²⁾ ist das Basler Selbstbildnis unter Nr. 55 wie folgt beschrieben:

„Bildnis eines Unbekannten, angeblich Holbeins selber. Dem Stile nach etwa 1532 entstanden und der Tracht nach offenbar ein Deutscher oder Schweizer, vielleicht einer der Goldschmiede, die wie Hans von Zürich in London beschäftigt waren, oder ein Kaufmann vom (deutschen) Stahlhofe in London. Die Zeichnung wurde schon im 16. Jahrhundert als Selbstbildnis bezeichnet. Die besser bezeugten Bildnisse Holbeins (als Knabe von 1511 in Berlin von Holbein d. Ä. und das Selbstbildnis in den Uffizien aus der letzten Lebenszeit) stimmen aber unter sich überein und schliessen die Möglichkeit aus, dass hier ein Selbstbildnis vorliegt. Der Schädelbau war anders. In dem Bildnis der Uffizien ist selbst die Farbe der Augen nicht die gleiche wie hier. Sie haben eine ins Grünlische schimmernde, hellbraune, nicht eine ausgesprochen braune Iris. Überdies spricht in dem Basler Bilde der Ausdruck nicht für einen genialen Künstler. Jene beiden Bildnisse sind aber die einzigen heute bekannten zuverlässigen Urkunden über das Aussehen Holbeins.“

In der anderen Publikation H. A. Schmids, im kleinen Führer Nr. 2 der öffentlichen Kunstsammlung „Die Werke Hans Holbeins in Basel“³⁾, werden

„Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit“ ausgeschlossen, dass im „angeblichen Selbstbildnis“ „Holbein dargestellt sein kann“. Das Gesicht ist im Frühbild wie im Spätbild „breiter und kürzer als im Basler Bilde... Überdies wäre es auch noch schwer verständlich, wie hinter dem selbstzufriedenen, freundlichen Menschen, den unser Bildnis darstellt, ein ringender Künstler und gar der Schöpfer des Totentanzes stecken sollte. Dagegen zeigt das Bildnis der Uffizien den durchdringenden

¹⁾ Im Artikel über Hans Holbein d. J.

²⁾ H. A. SCHMID, „Alte Meister der Basler Kunstsammlung“, 70 Bilder eingeleitet, erläutert von Prof. ... — Schaubücher 8, Orell Füssli Verlag, Zürich-Leipzig, 1930.

³⁾ H. A. SCHMID, „Die Werke Hans Holbeins in Basel“ von ... — Öffentliche Kunstsammlung Basel. Kleiner Führer No. 2. Benno Schwabe & Co., Basel 1930, S. 72 ff.

Blick, dem keine Schwäche entgeht, die Kraft und die Energie, die zu zielbewusstem und wohl überlegtem Handeln auch in schwieriger Lage fähig ist, Eigenschaften, die man aus dem Lebenslauf Holbeins kennt.“

Nach der Besprechung des Zustandes sagt er weiter:

„Die Tracht lässt mit Sicherheit auf einen Deutschen oder Schweizer schliessen. Die Entstehungszeit ist schwer zu bestimmen, da der Künstler in den Studien, die nur einem später auszuführenden Gemälde dienen sollten, naturgemäß etwas anderes vorgegangen ist. Die Haltung erinnert an die Bildnisse aus dem Stahlhof, dem Haus der deutschen Kolonie in London, die in den Jahren 1532—1534 entstanden sind; aber es ist fraglich, ob er damals in Kreide so gezeichnet hätte, auch wenn er ein Bildnis in dieser Technik zu Ende führen wollte, und das lässt an eine erheblich frühere Zeit denken. Die Auffassung hat auch mit dem Gemälde des Erasmus in Longford Castle von 1523 eine gewisse Ähnlichkeit.“

Schmid gibt damit zu, dass er der Basler Zeichnung hilflos gegenübersteht; er ist nicht imstande, die Entstehungszeit genauer als zwischen 1523 und 1534 zu fixieren, obwohl gerade in diesem Zeitraume Holbeins grösste künstlerische Entwicklung vor sich gegangen ist. Er hat die Tradition nie genügend geprüft, dagegen die Beweise von Haendcke kritiklos übernommen. Durch seine persönliche Ansicht, der Dargestellte sei ein Kaufmann und kein Künstler, hat er die Ablehnung des Portraits als Selbstbildnis noch verstärkt. Er erbringt aber keinen einzigen stichhaltigen wissenschaftlichen Beweis dafür, sondern ergeht sich in einer fast romanhaft wirkenden literarischen Darstellung von Holbeins Art. Schmid hat meine 1908 erfolgte Veröffentlichung der Basler Zeichnung mit Kopfschütteln kritisiert und als Selbstbildnis abgelehnt; ich weise aber heute dies Ergebnis seiner dreissigjährigen Forschung als unkritisch und jeder Akribie bar ab, denn ich kann seinen Behauptungen, die zu beweisen er nicht für notwendig erachtet hat, heute ein unanfechtbares, endgültiges Resultat entgegenstellen¹⁾.

In den zuletzt erschienenen Holbeinpublikationen²⁾ von Curt Glaser und Ulrich Christoffel wird das Basler Selbstbildnis nicht erwähnt, dagegen hat Stein die von Schmid vertretene Ansicht kritiklos übernommen. In der englischen und französischen Kunsthistorik hat das Basler Portrait bis auf den heutigen Tag als Selbstbildnis des Meisters gegolten und überall zusammen mit der Florentiner Zeichnung die Vorstellung von Holbeins äusserer Erscheinung vermittelt.

¹⁾ Bei dieser Gelegenheit halte ich es für geboten, auch zu erklären, warum ich während Jahrzehnten mit Absicht Schmids Kritik meiner wissenschaftlichen Qualifikation als Holbeinforscher möglichst ignoriert habe. Seine fast durchwegs unsachlichen Aussetzungen und Behauptungen sind zu sehr persönlicher Natur und entspringen einer verletzten Eitelkeit. Auch die jüngst erschienene Besprechung meiner Publikation „Die Malerei der Frührenaissance in der Schweiz“ in der Zeitschrift „Belvedere“ (Heft 4, 1930), die sechs (!) Jahre nach Erscheinen des Buches erst veröffentlicht wurde, zeugt wiederum von dieser Mentalität.

²⁾ CURT GLASER, „Hans Holbein des Jüngern Zeichnungen“, Basel, 1924, Verlag Benno Schwabe & Co. — ULRICH CHRISTOFFEL, „Hans Holbein der Jüngere“, Propyläen-Verlag, Berlin o. J.

Für ein weiteres Selbstbildnis halte ich die grossartige, leider stark überarbeitete und mit Wasserfarben übermalte Kreidezeichnung, die im Herbst 1910 aus dem englischen Kunsthandel in Basler Privatbesitz übergegangen ist¹⁾ (Tafel 5). Der Dargestellte, dreiviertel nach rechts gewendet, trägt eine schwarze Kappe mit Ohrenklappen und eine dunkelviolette, von schwarzem Pelz verbrämte Schuppe mit hohem Kragen. Er hat braune Augen, langes dunkelbraunes Haupthaar und einen rötlichbraunen, nicht sehr dichten Bart. Der Hintergrund ist leuchtend blau, aber die durchschimmernde, rötliche Grundierung des Papiers, die im Gesicht und auf der Hand als Fleischfarbe in Wirkung tritt, dämpft den lauten Ton ins Violette und stimmt ihn mit den übrigen Farben zu einer eigenartigen Harmonie.

Das unter Holbeins Bildnisstudien des zweiten englischen Aufenthaltes als eine bedeutende Arbeit hervortretende Blatt hat im Laufe der Zeit manche Unbill erlitten; zahlreiche Risse und Löcher im Papier zeugen davon, sowie die besonders beklagenswerte Tatsache, dass die Originalzeichnung in farbiger Kreide abgefallen, die Modellierung verblichen und die Hauptlinien mit Pinsel und Tusche von ungewandter Hand später nachgezogen und zum Teil verändert worden sind. Im ursprünglichen Zustande befinden sich heute der obere Teil der Nase, der Nasenflügel, ein Teil des rechten Augenlides, die schwarzen Augenbrauen und die ganze untere Partie des Gesichtes mit Ausnahme der nachgezogenen Mundlinie und einzelner Haarpartien des Bartes zu beiden Seiten. An der völlig veränderten Nasenspitze lassen sich die feinen Linien der ursprünglichen Zeichnung deutlich erkennen, ebenso an den Lippen und unter dem aufgesetzten schwarzen Strich der Mundlinie. Die Lokaltöne des Haupthaars und des Bartes setzen sich aus gewischt brauner, roter und gelber Kreide zusammen; die einzelnen Haare sind mit schwarzen und braunen Kreidestrichen darüber gezeichnet. Spuren von weisser Deckfarbe für die aufgesetzten Lichter finden sich auf der Nase, auf den zartgetönten Lippen und über den Augenlidern. Das Weisse der Augen war ebenfalls mit Deckfarbe auf die fleischfarbene Untermalung gesetzt, die Augenwinkel hingegen mit Rotstift ausgezeichnet und die Augäpfel mit hellbrauner, kaum mehr sichtbarer Kreide getönt. Oben links finden sich die Buchstaben H. H. und rechts die nicht mit Sicherheit zu lesende Jahreszahl 15(38). Abgesehen von den unförmlich dicken Strichen, mit denen die Kappe umrissen ist, zeigt die Zeichnung des Meisters vollendete Kunst und weist ihre Entstehung in seine letzten Lebensjahre.

Für die späte Datierung bietet das hier verwendete Papier schweizerischen Fabrikates einen sicheren Anhaltspunkt; es trägt das Wasserzeichen der ersten Zürcher Papierfabrik, die von 1536—1540 gearbeitet hat. Da Holbein in England französische und englische Papiersorten verwendete und dort seinen Bedarf kaum aus der alten schweizerischen Heimat bezogen haben wird, muss er das schweizerische Papier, das er in den allerletzten Jahren seines Lebens noch mehrmals be-

¹⁾ „Les dessins de Holbein le Jeune“, Vol. I, 46.

nützte¹⁾), erst bei seinem Besuche im Frühjahr 1538 in Basel erhalten und möglicherweise schon während seines dortigen Aufenthaltes verwendet haben.

Holbein trägt hier den kurzgeschnittenen Vollbart, wie auf dem Florentiner Portrait; er gibt aber nicht die linke Kopfhälfte, wie in Basel und Florenz, sondern die rechte Seite. Das Gesicht erscheint viel aufgedunsener als früher, und die einzelnen Züge weisen starke Ansätze zur Verfettung auf, was wohl eine Folge des Schlemmerlebens gewesen ist, das der Künstler am Hofe Heinrich VIII. mitgemacht hat. Aber der Ausdruck überlegener Klugheit und der von schlaff herabhängenden Lidern beschattete, scharf fixierende Blick verraten den ungewöhnlich begabten Menschen und geben den geistigen Gehalt mit einer so feinen Nuancierung, den nur wenige Bildnisstudien aus der späteren englischen Zeit Holbeins besitzen.

Ein genauer Vergleich mit dem Florentiner Bildnis ergibt eine auffallende Ähnlichkeit des vierseitigen Schädels, der ungewöhnlich breiten Proportion des Gesichtes, und der Detailbildung von Augen, Nase und Mund, wenn man die deutlich nachweisbaren Entstellungen der Geigyschen Zeichnung berücksichtigt. Nichts spricht dagegen, dass sich der Meister hier, ein paar Jahre vor dem Florentiner Bildnis portraitiert hat, vielleicht anlässlich seines kurzen Aufenthaltes in Basel, als er der Vaterstadt einen Besuch abstattete, bei dem er sich als grosser Herr gerierte²⁾. Auch dieses Bildnis ist, wie die beiden andern, mittels zweier Spiegel entstanden und zeigt, wie diese, die von ihm bevorzugte Körperstellung und den am Beschauer vorbeigleitenden Blick.

Im Zusammenhang mit diesem Selbstbildnis, das ich schon 1911 als solches veröffentlicht habe, gewinnt die Kopie in Windsor Castle eine ganz besondere Bedeutung (Tafel 6). Sie stellt Holbein von derselben Seite dar, wie die Basler Zeichnung, und zwar bekleidet mit derselben dunkelvioletten, mit schwarzem Pelz verbrämten Schuppe. Als typisch darf auch hier wiederum der grobgebauten Schädel, die Augen mit dem starken Blick, der Mund mit den aufgeworfenen Lippen und der breite, kurz geschnittene Vollbart herausgehoben werden, die sich, allerdings in massvollerer Wiedergabe, auf dem Geigyschen Portrait leicht erkennbar wiederfinden.

Nur ein einziges Selbstbildnis des Meisters, die farbige Stiftzeichnung in den Uffizien zu Florenz (Tafel 7), ist durch seine alte Beischrift, sowie durch zahlreiche graphische Reproduktionen als solches überliefert. Sie war ursprünglich, wie das Geigysche Portrait in Basel, eine mit farbiger Kreide auf blaurot getöntes weisses Papier entworfene Bildnisstudie, auf der sich Holbein im 45. Lebensjahr, scheinbar vor der Staffelei stehend, dargestellt hat, und zwar genau mit derselben Kopfhaltung, wie zwanzig Jahre früher auf der Basler Zeichnung, dreiviertel nach links gedreht. Wilhelm Schmidt³⁾ hat schon auf den schlechten Erhaltungszustand

¹⁾ „Les dessins de Holbein le Jeune“, Vol. II, 89.

²⁾ Klassiker, S. XXXIX.

³⁾ ZAHN, Jahrbücher für Kunst und Wissenschaft V., 1872.

der Florentiner Zeichnung hingewiesen und feststellen können, dass sie schon vor 1714 willkürlich verändert wurde, um auf das Einheitsformat gebracht zu werden, das der Cardinal Leopold von Medici für seine Sammlung von Künstlerbildnissen in den Uffizien gewählt hatte. Von der ursprünglichen Zeichnung, die zweifellos grösser war, ist heute nur noch der Kopf erhalten¹⁾ und dieser wurde auf allen vier Seiten angestückt und vollständig überarbeitet. Die Bekleidung erhielt eine Umbildung im Zeitgeschmack; an Stelle des schwarzen, ärmellosen Überrocks mit hohem Kragen, der sogenannten Schäube, erhielt der Meister einen hellblauen Kittel, der nach französischer Art mit runden Knöpfen eng geschlossen war, aber den hohen Kragen wegen des geöffneten Hemdes beibehielt. Die runde, enganliegende Kappe wurde durch ein deutsches Landsknechtbarett aus verschnittenem Tuch ersetzt, dessen Lappen oftmals fälschlich als Haarbüschel erklärt worden sind. Die Proportionen des Gesichtes blieben aber unverändert erhalten; dagegen ist jede einzelne Linie mehr oder weniger willkürlich übergangen worden. Die daraus erwachsende Entstellung der Gesichtszüge macht sich besonders bei den Augen geltend, deren Form und Farbe ihre Ursprünglichkeit eingebüsst haben, ebenso bei der Nase, deren jetziges Aussehen sich nicht allein aus der allgemein festzustellenden Verfettung und Erschlaffung erklären lässt, durch die das Gesamtaussehen des Gesichtes naturgemäß stark beeinflusst wird. Durch Dr. Werthemanns Versuch²⁾, die Basler und die Florentiner Zeichnung aufeinander zu projizieren, lässt sich genau nachweisen, an welchen Stellen das Florentiner Bildnis versagt und nicht als Original gelten darf.

Der vergoldete Hintergrund, mit dem das Bildnis von dem Restaurator der Barockzeit ausgezeichnet wurde, bedeckt eine ältere Beischrift in kursiven Buchstaben, die auf dem alten Stück der Zeichnung, zu Seiten des Kopfes angebracht ist und in lateinischer Majuskelschrift erneuert wurde. Sie lautet: „Joannes Holpenius Basileensis/sui ipsius Effigiator AE XLV.“ Diese Angaben können auf Holbein zurückgehen, obwohl bisher kein Beweis dafür erbracht wurde; wichtig bleiben die Altersangabe und das Fehlen einer Jahreszahl. Diese letztere Tatsache wird oft übersehen; sie gewinnt aber im Zusammenhang mit einem weiteren Selbstbildnis eine besondere Bedeutung, denn das Florentiner Bildnis konnte bis auf den heutigen Tag nicht genau datiert werden.

Mit Sicherheit lässt sich nur feststellen, dass das Florentiner Portrait den Meister im fünfundvierzigsten Lebensjahr darstellt, mit breitem, kurzgeschnittenem Bart, wie auf der Geigyschen Zeichnung und der Kopie in Windsor Castle. Die Folgen seiner Lebensweise haben ihn stark verändert; das Gesicht erscheint etwas aufgedunsen, die Züge haben an Spannkraft eingebüßt, sind fetter und schlaffer geworden, und der früher eher mürrische Ausdruck hat sich zu dem eines Hypochonders und Menschenverächters gesteigert. Aber Klugheit und kühle Über-

¹⁾ „Les dessins de Holbein le Jeune“, Vol. I, 51.

²⁾ s. Tafeln 10—12.

legung beherrschen noch immer den Ausdruck dieses eigenartigen Gesichtes, obwohl die Kraft und der Glanz der kaltblickenden Augen matter erscheint als früher. Haupt- und Barthaar sind, wie auf den bisher betrachteten Bildnissen dunkelbraun, obwohl W. Schmidt in seiner Beschreibung von einem dünnen schwarzen Lippen- und einem etwas grauen Vollbart spricht. Möglicherweise ist die heute vorliegende Überarbeitung mit schwarzen Kreidestrichen später.

Die als Kopien nach der Florentiner Zeichnung geltenden kleineren Rundbilder und Miniaturen, auf denen Holbein vor der Staffelei stehend, mit derselben Kopfhaltung dargestellt ist, gehen nicht auf die Zeichnung selbst, sondern auf eine leicht abgeänderte Fassung des Portraits zurück, die der Meister wahrscheinlich bei der Ausführung der Zeichnung, wie dies oft geschehen ist, vorgenommen hat. Der Kopf erscheint stärker nach vorn gedreht, sodass die rechte Wange mehr in Erscheinung tritt, und der Blick ist unmittelbarer und offener, als auf der Zeichnung.

Diese Variante ist in dem kleinen, handtellergrossen Rundbilde erhalten, das aus dem Besitze der Stachelberg auf Fähna in Basler Privatbesitz überging¹⁾ (Tafel 1). Holbein trägt dasselbe, vorn offene Hemd mit gefälteltem Halsansatz, wie auf der Zeichnung, aber sorgfältiger ausgeführt; die Kleidung dagegen entspricht wohl der ursprünglichen, auf dem Florentiner Bildnis willkürlich abgeänderten Fassung. Sie besteht aus einem grauen Rock mit langen Ärmeln, unter deren dunkler gefärbten Patten die Hemdärmel mit ähnlichem Faltenansatz, wie am Halse, sichtbar sind und der schwarzen, ärmellosen Schabe mit aufgeschlagenen Revers. Eine runde schwarze Kappe mit Ohrenklappen, ähnlich der Kopfbedeckung auf dem Geigyschen Bildnis, ist satt über das leicht ergraute Haar gezogen und bildet denselben Umriss, den das phantastische Landsknechtbarett auf der Florentiner Zeichnung aufweist. Die Farbe der Augen ist hier hellbraun, wie auf dem Basler Selbstbildnis, und der breite kurz geschnittene Bart von bräunlich-schwarzer Färbung, wie das Haupthaar, leicht mit Grau meliert. Spuren von brauner Farbe lassen sich auf den übermalten Augen der Zeichnung nachweisen, sodass sich der Nachweis für die ursprünglich ebenfalls braunen Augen des Florentiner Bildnisses überzeugend erbringen lässt; ebenso ergibt sich die nachträgliche Überarbeitung und Verfärbung von Haupt und Barthaar. Der Ausdruck und die Bewegung des Kopfes sind von ebenso natürlicher Empfindung wie die Haltung des Körpers und der Hände. Erst bei der Detailbetrachtung des Gesichtes, das eine männlich kräftige Hautfarbe aufweist, machen sich fehlende oder überarbeitete

¹⁾ Sammlung Emil Paravicini-Engel in Basel. Eichenholz, Grösse: 10,5 cm Durchm. Es ist anzunehmen, dass das kleine Rundbild eine eigenhändige Wiederholung des Meisters nach einem wohl in der Grösse der Florentiner Zeichnung ausgeführten Portrait in rechteckigem Formate ist, die er in der ihm geläufigen Form einer runden Holzschatzkel auf den Boden der Schachtel gemalt hat. Es besitzt künstlerische Qualitäten, die sich bei den späteren Wiederholungen der Komposition nicht wiederfinden und darf deshalb den Anspruch auf Eigenhändigkeit erheben, auch wenn es starke Einbussen erlitten hat, zumal der Originalzustand heute noch nicht vollständig abgedeckt ist.

Stellen störend bemerkbar. Über den Augen fehlen die Struktur der Lider, die Wimpern und die Augenbrauen; an der Nase lassen sich leichte Veränderungen erkennen, die durch aufgesetzte Lichter verstärkt werden; die Mundlinie ist mit schwarzem Strich erneuert und der Vollbart durch Überarbeitung mit schwarzen Pinselstrichen zu wollig gemacht worden. Auf den Händen fehlen die letzten Lasuren, aber diese auch hier durch Unbill der Zeit entstandenen Mängel vermögen die grosszügige Auffassung und die eindrucksvolle Gesamtwirkung des Bildnisses nicht zu stören. Auf dem blauen Hintergrunde, der mit des Meisters bekannter Azuritmischung gemalt ist, stehen in dunklem Ockergelb die Buchstaben H. H., die Altersangabe AETA. 45 und das Datum AN. 1542, an deren Echtheit kein Grund zum Zweifeln vorliegt. Datum und Altersangabe stimmen viel besser, als auf den Kopien und Nachstichen, auf denen durchwegs das Todesjahr des Meisters, 1543 geschrieben steht. Da die mit dem kleinen Rundbild aufs engste zusammengehörige Florentiner Zeichnung kein Datum, sondern nur die Altersangabe des Dargestellten aufweist, und zwar dieselbe, wie das Rundbild, so darf wohl mit Recht angenommen werden, dass sie ebenfalls schon im Jahre 1542 entstanden ist. Dann ergibt sich aber ohne Weiteres, dass die mit der Jahreszahl 1543 bezeichneten Nachbildungen des Holbeinschen Selbstportraits vor der Staffelei stehend, erst nach des Meisters Hinscheiden gemalt worden sind. Wenn auch einzelne dieser Repliken im kleinsten Formate, wie die feine Miniatur in der Wallace Collection¹⁾ und das eine Exemplar in der Sammlung des Herzogs von Buccleuch²⁾, vorzügliche künstlerische Eigenschaften besitzen, so lässt sich daraus nur ersehen, wie gut sich einige von Holbeins Mitarbeitern und Nachfolgern seine vollendete Technik angeeignet hatten, die besonders in der Miniaturmalerei, wie Hillard berichtet³⁾, zu vorzüglichen Leistungen geführt hat.

Eine weitere Kopie des Portraits im 45. Altersjahr befand sich im Faeschischen Museum zu Basel⁴⁾, ein Brustbild ohne Hände im Oval, den Kopf dreiviertel nach rechts, das in Patins Biographie des Künstlers, im Gegensinne gestochen, abgebildet ist⁵⁾ (Tafel 8, links). Die Stellung des Kopfes entspricht der Florentiner Zeichnung, das Kleid dagegen der Darstellung auf dem Rundbilde von 1542. Abweichend ist nur die Form der runden Kappe, die keine Ohrenklappen hat und

¹⁾ Grösse: 3,7 cm Durchm. Abgebildet: Klassiker, S. 150.

²⁾ Grösse: 3,6 cm Durchm. Abgebildet: „Exhibition of Early English Portraiture“, Burlington Fine Arts Club, 1909, Plate XXXIII 23, aus der Sammlung von Horace Walpole.

³⁾ WILLIAMSON, GEORGE C., „The history of Portrait Miniatures“, London, 1904, Vol. I, „Holbein's manner of limning I have ever imitated, and hold it for the best.“

⁴⁾ Ölgemälde auf Leinwand: 0,61 × 0,47 m, Depot der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Das nicht nach Wenzel Hollar kopierte Exemplar, das Joh. Lüdin anderswo kopiert hat, geht auf dieselbe Fassung zurück wie die Kopie des Holbeinschen Selbstbildnisses in der Sammlung Bachofen (Öffentliche Kunstsammlung Basel). — E. MAJOR, „Das Faeschische Museum und die Faeschischen Inventare“, LX. Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel, 1908, Inventar A, S. 43.

⁵⁾ In der Patinschen Ausgabe des „Laus stultitiae“ von 1676 (Basilea Typis Genathianis).

das Haupthaar in langen, gewellten Strähnen sichtbar lässt. Möglicherweise ist uns in dieser Kopie des XVIIten Jahrhunderts der ursprüngliche Zustand der Zeichnung in Florenz überliefert; es lässt sich denken, dass Faesch als Basler Kunstsammler und Besitzer wichtiger Holbeinscher Gemälde bemüht gewesen ist, das Bildnis des Basler Künstlers nach einem guten und anerkannten Originalwerke kopieren zu lassen.

Die Vorstellung von Holbeins Aussehen wurde schon zu Beginn des XVIIten Jahrhunderts derart verwässert und verfälscht, dass von einer Charakteristik seiner Persönlichkeit nicht mehr gesprochen werden darf. Die zahlreichen Nachstiche nach dem Bildnis im 45. Altersjahr, unter denen die Arbeiten von Lucas Vorsterman und Wenzel Hollar (Tafel 9) die wichtigsten sind, entbehren jeder feineren psychologischen Durchbildung und weisen sich bei näherem Vergleiche als oberflächliche Kopien der Rundbildkomposition von 1542 aus, in denen nicht einmal die Proportionen des Gesichtes richtig wiedergegeben sind. Im weiteren Verlaufe erfuhren Kleidung und Kopfbedeckung die vom Zeitgeschmacke diktierten Abänderungen; als typisches Beispiel dieser ungenauen, ja unwahren Wiedergaben mag das Bildnis Holbeins dienen, das Joachim von Sandrart¹⁾ in seiner deutschen Akademie veröffentlicht hat (Tafel 8, rechts) und das von den meisten Kunstschriftstellern des XVIIIten Jahrhunderts nachgestochen und verbreitet worden ist.

Als erstes Resultat der vorliegenden Untersuchung stelle ich die wichtige und erfreuliche Tatsache voran, dass wir zur Kenntnis von Holbeins Physiognomie nicht mehr allein auf die überarbeitete Florentiner Zeichnung angewiesen sind, sondern in der schönen Basler Zeichnung aus dem Amerbachkabinett und den beiden Selbstbildnissen in Basler Privatbesitz weitere, überaus aufschlussreiche Dokumente gewonnen haben. Sie ermöglichen uns, das Bild von Holbeins äusserer Erscheinung so zu ergänzen, dass wir einen viel lebendigeren Eindruck von seinem Aussehen und seinem Wesen erhalten, als bisher. Dem frühesten Jugendbildnis nach zu urteilen, das den Knaben in ganzer Figur, zu Seiten des älteren Bruders stehend, wiedergibt, war Holbein von etwas schwerfälliger, untersetzter Statur; der Hals war kurz und dick, der grobgebaute, rundliche Kopf im Verhältnis zum Körper zu gross. Er hatte braune Augen und dunkelbraunes Haar, das schon zu Anfang der vierziger Jahre ergraut; auch der Vollbart, den er wahrscheinlich schon in Basel, vor der ersten Reise nach England, trug²⁾, war von derselben Farbe. Die Entwicklung der Gesichtsformation lässt sich in ununterbrochener Linie von

¹⁾ Abgebildet in der Ausgabe der Academia Tedesca Nürnberg 1675 auf Tafel E.E., Grösse: 0,152 × 0,10 m, gezeichnet von Sandrart, gestochen von Collin. Nach diesem Stiche haben I. R. Füssli, Pfenninger, Christian v. Mechel, G. C. Kilian das Selbstbildnis Hans Holbeins kopiert.

²⁾ Das kürzlich entdeckte Fragment eines heiligen Sebastians mit braunem Vollbarte aus Holbeins zweitem Basler Aufenthalt, das in diesem Bande auf Tafel I zum erstenmal veröffentlicht wird, zeigt starke Ähnlichkeit mit Holbeins eigenem Bildnis. Die Vermutung liegt nahe, dass der Meister sich bei der Idealdarstellung dieses Heiligen selbst als Modell benutzt habe.

den Jugendbildnissen des Vaters bis zu dem letzten Selbstbildnis von 1542 verfolgen; die typischen Veränderungen und der stets gleich bleibende Gesichtsausdruck ergeben sichere Aufschlüsse über seine leibliche und geistige Veranlagung, über die wir bisher nur auf ein paar Anekdoten, auf die Überschrift über der Darstellung des Schlemmers im Lobe der Narrheit und auf die überaus spärlichen urkundlich festgelegten Tatsachen angewiesen waren.

Wegweisend für den Charakter Holbeins erscheint mir der unfreundliche, mürrische Ausdruck, der auf allen Bildnissen auffallend stark hervortritt und sich mit dem Alter steigert; er schliesst liebenswürdige Regungen aus und lässt auf eine verschlossene, im Umgang mit den Mitmenschen wenig zuvorkommende Natur schliessen. Damit stimmen die Tatsachen überein, dass Holbein weder im Kreise der Zunftgenossen zum Himmel in Basel, noch später am Hofe des Königs von England eine seiner künstlerischen Bedeutung entsprechende gesellschaftliche Rolle gespielt hat, wie andere glücklicher veranlagte Künstler. Wir besitzen kein einziges von Holbein selbst geschriebenes Schriftstück, keinen einzigen Brief, obwohl er während seiner jahrzehntelangen Abwesenheit von Basel reichlich Gelegenheit gehabt hätte, an Frau und Kinder oder an seine alten Gönner, besonders an Amerbach oder Erasmus zu schreiben. Zahllos sind die Briefe aus diesen Jahren, die sich durch die Sorgfalt der beiden Amerbach, Vater und Sohn, erhalten haben¹⁾; um so auffallender muss es sein, dass sich keine Zeile von Holbeins Hand darunter befindet. Intime Beziehungen zu den Mitmenschen scheint er nicht gepflegt zu haben; er liess sich niemals durch Gefühle, sondern nur durch den Verstand leiten. Seine Vaterstadt Augsburg verliess er in jungen Jahren, um nie wieder dorthin zurückzukehren; er setzte sich in Basel fest und wurde dort zum grossen Künstler, aber er blieb nur so lange, als es ihm gut ging. Als er in England bessere Verhältnisse kennen lernte, kehrte er als 35 jähriger Familienvater Basel endgültig den Rücken, ohne auf seine zurückbleibende Frau und seine Kinder, noch auf das ehrenvolle Anerbieten des Basler Rates Rücksicht zu nehmen, da ihm das Leben am englischen Hofe besser behagte. Er lebte in London mit einer Engländerin, deren Kinder in seinem Testamente bedacht wurden. Ausser dem Goldschmied Hans von Antwerpen, mit dem er in geschäftlicher Verbindung stand und, den Horebouts²⁾, von denen er die Technik des Miniaturmalens erlernt haben soll, lassen sich keine freundschaftlichen Beziehungen am englischen Hofe nachweisen; dagegen bietet die Anekdote, nach der er einen zudringlichen englischen Lord aus seinem Atelier hinausgestossen und die Treppe hinuntergeworfen hat, einen Hinweis für seine rücksichtslose Art.

¹⁾ P. GANZ, „Die Amerbach als Kunstsammler“, Beilage zum Jahresbericht der Amerbach-Gesellschaft 1920. — Die Universitätsbibliothek Basel besitzt 40 Folianten mit dem schriftlichen Nachlass der Amerbach.

²⁾ Holbein hat diese beiden am englischen Hofe lebenden Künstler im kleinen Formate gemalt. Klassiker S. 114 und 105.

Für den Mangel an edlerer Geselligkeit scheint sich Holbein an den leiblichen Genüssen des Lebens schadlos gehalten zu haben; die mit dem Alter zunehmende Verfettung und Erschlaffung der Gesichtszüge, die Veränderung um Augen und Mund reden eine nicht misszuverstehende Sprache. Aus der Basler Zeit datiert die Anekdote, dass er seine Beine vom Gerüst herabbaumelnd an die Wand gemalt habe, um den Auftraggeber, den Goldschmied Balthasar Angelrot, zu täuschen, der ihm vorgeworfen hatte, öfters in der Weinstube zum Helm zu sitzen, als seine Arbeit an der Hausfassade zum Tanz in der Eisengasse zu fördern¹⁾. Noch deutlicher weist die Überschrift „h. holbein“ über der Randzeichnung im Lobe der Narrheit, auf der ein junger Mann in weiblicher Gesellschaft eine Flasche leert und prasst²⁾, auf diese Veranlagung hin, denn Myconius, von dem die Beschrift herührt, war mit dem jungen Künstler näher bekannt.

Das Verhältnis zwischen Erasmus und Holbein wird am deutlichsten durch den Empfehlungsbrief³⁾ erhellt, den der grosse Gelehrte dem Künstler an Petrus Aegidius in Antwerpen mitgab; er behandelt den Maler, der ihn schon öfters mit grösstem Erfolge portraitiert hatte, wie einen weit unter seinem Bildungsniveau stehenden Subalternen. Im Zusammenhange mit diesen Feststellungen gewinnt die urkundlich beglaubigte Nachricht besondere Bedeutung, dass Holbein im Jahre 1538, als ihm der König nach der Brautschafahrt auf dem Kontinent als Zeichen seiner besonderen Gnade einen ganz speziellen Wunsch zu erfüllen versprach, die uns kaum verständliche Forderung äusserte, 600 Tonnen englischen Bieres nach Frankreich ausführen zu dürfen⁴⁾.

Neben diesen wenig sympathischen Eigenschaften tritt aber auf den Bildnissen dominierend ein klarer Verstand hervor, der mittelst scharfer Beobachtung zu kluger Überlegung führt und in den kalten, ruhig fixierenden Augen seinen stärksten Ausdruck findet. Holbein hat sich im Leben, wie in seiner Kunst fast ausschliesslich von seinem Verstande leiten lassen und seinen Lebensweg ohne jede Rücksicht in der Richtung genommen, in der ihm der Erfolg gesichert erschien. Er hat es verstanden, sich die Gunst seines launischen Herrn, Heinrichs VIII., bis an sein Lebensende zu erhalten und als Ausländer seine Stellung zu bewahren; das wäre ohne seine angeborene Klugheit kaum möglich gewesen, denn die Mehrzahl der in nächster Nähe des Fürsten lebenden Hofleute ist früher oder später seiner Laune zum Opfer gefallen.

¹⁾ Die Anekdote erzählt Hegner in einer etwas anderen Version. U. HEGNER, „Hans Holbein der Jüngere“, Berlin, 1827, S. 103.

²⁾ „Les dessins de Hans Holbein le Jeune“, Vol. VIII, L 66. — Erasmus von Rotterdam, „Das Lob der Torheit“, ins Deutsche übertragen von Dr. Alfred Hartmann, mit den Holbeinschen Randzeichnungen herausgegeben von Dr. Emil Major. Birkhäuser & Cie., Basel, 1929.

³⁾ A. WOLTMANN, „Holbein und seine Zeit“, Band I, S. 317.

⁴⁾ ARTHUR B. CHAMBERLAIN, „Holbein's visit to ‘High Burgony’“, The Burlington Magazine, 1912, Vol. XXI, S. 30.

Holbeins künstlerische Überlegenheit zeigt sich letzten Endes weniger in der eigenen schöpferischen Erfindung, als in der unerhört klugen Überlegung, mit der er jede Aufgabe erfasst, die nötigen Motive zusammensucht und zu einer zweckmässigen, formvollendeten Lösung bringt. Die Überlegenheit seiner Bildnisse liegt in dem aufs höchste gesteigerten objektiven Realismus, mit dem sein mathematisch genaues Fassungsvermögen die Natur wiedergibt, das Wesentliche heraushebt und alles Nebensächliche beiseite lässt. Der Versuch Dr. Werthemanns, die beiden, in derselben Kopfstellung gezeichneten, aber 20 Jahre auseinanderliegenden Selbstbildnisse von Basel und Florenz aufeinanderzulegen (Tafel 12), bietet dafür den schlagendsten Beweis, denn die Gesichtszüge decken sich bis in die kleinste Einzelheit.

Holbeins Bedeutung als Künstler wird durch die schärfere Umschreibung seiner Charaktereigenschaften nicht berührt; es wird aber in Zukunft nicht mehr angehen, ihn als einen gefühlvollen, ringenden Künstler hinzustellen, wie es in jüngster Zeit noch geschehen ist. Weniger subjektiv als Holbein in der Ausübung seiner Kunst war, ist selten ein grosser Künstler gewesen, aber gerade in seinem Objektivismus, in seiner unübertroffenen, von persönlichen Gefühlen kaum berührten Wiedergabe der Natur und seinem klassisch reinen Formensinn liegen die grossen, unerreichten Leistungen seines Könnens.



Ausschnitt aus einer Silberstiftzeichnung
von Hans Holbein d. Ä., dat. 1511

Kupferschmiedekabinett Berlin, No. 2507

DAS BILDNIS HANS HOLBEINS D. J.



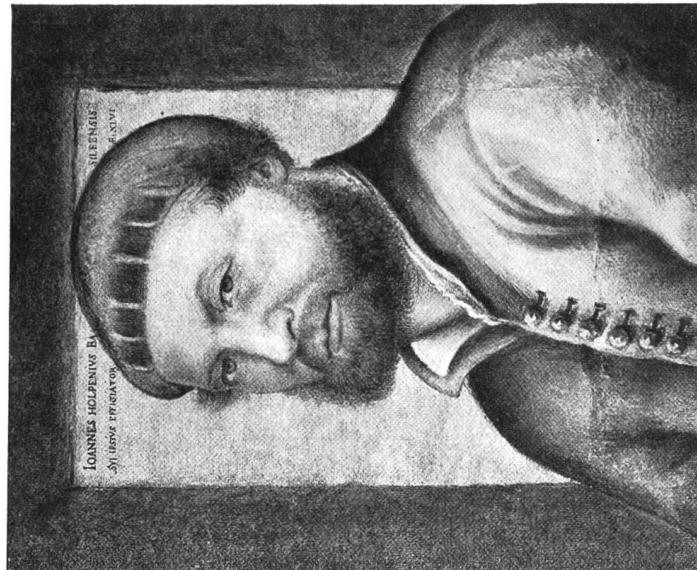
Ausschnitt aus dem Gemälde „Die Paulsbasilika“
von Hans Holbein d. Ä., 1503

Gemäldegalerie Augsburg



Selbstporträt aus dem zweiten Basler Aufenthalt
Öffentliche Kunstsammlung Basel

DAS BILDNIS HANS HOLBEINS D. J.



Selbstbildnis
der Uffizien in Florenz (Taf. 7)



Selbstbildnis
mit Bart und Mütze des Bildnisses
in Florenz



Selbstbildnis
der öffentlichen Kunstsammlung Basel (Taf. 3)

DAS BILDNIS HANS HOLBEINS D. J.



Selbstbildnis um 1538

Privatbesitz, Basel

DAS BILDNIS HANS HOLBEINS D. J.



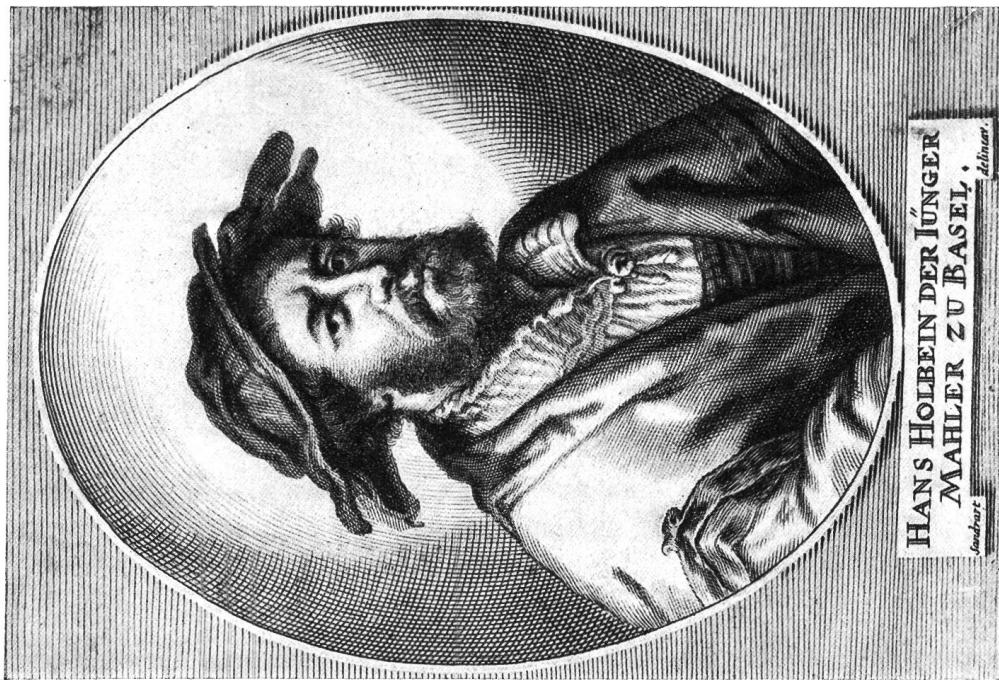
Alte Wiederholung eines heute nicht mehr vorhandenen Portraits
Windsor Castle

DAS BILDNIS HANS HOLBEINS D. J.

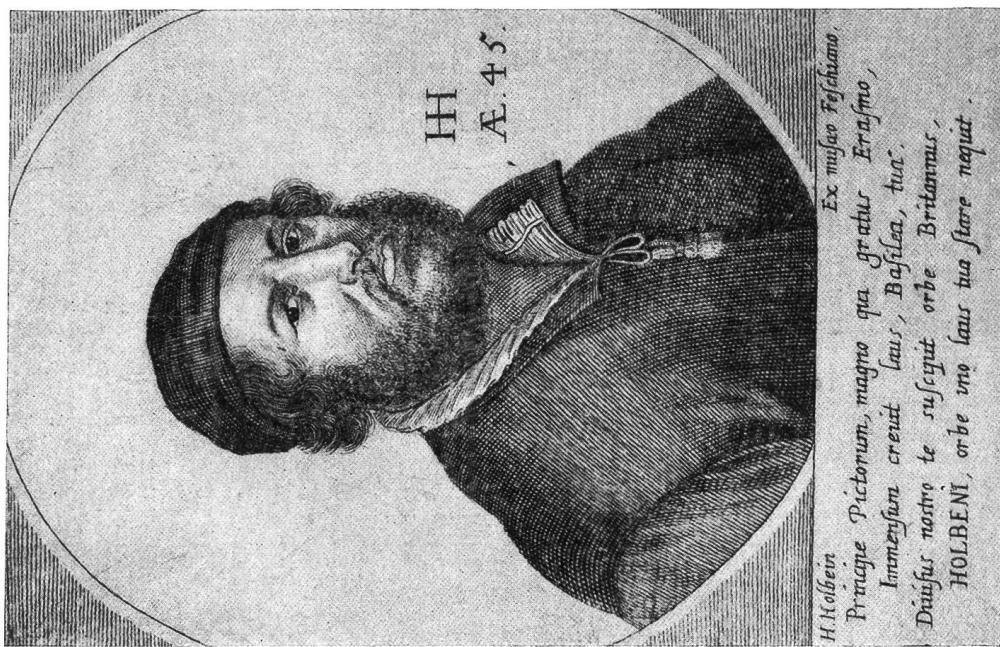


Selbstbildnis in der Sammlung der Uffizien in Florenz

DAS BILDNIS HANS HOLBEINS D. J.

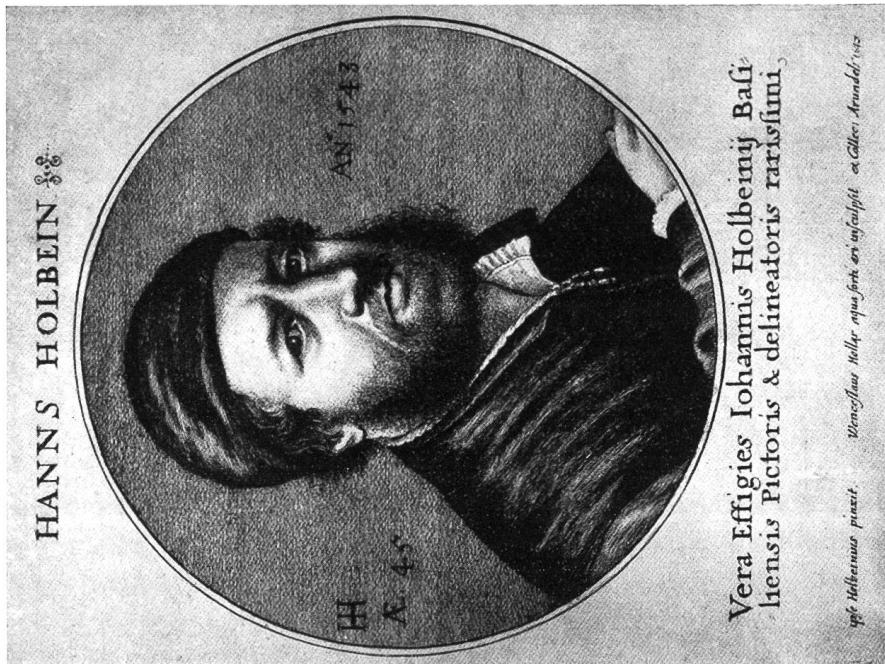


Stich aus Joachim von Sandrart's „Academia Teudesca“,
Nürnberg 1675



Stich aus Carl Patin's „Vita Joannis Holbenii“
Basel 1676

DAS BILDNIS HANS HOLBEINS D. J.



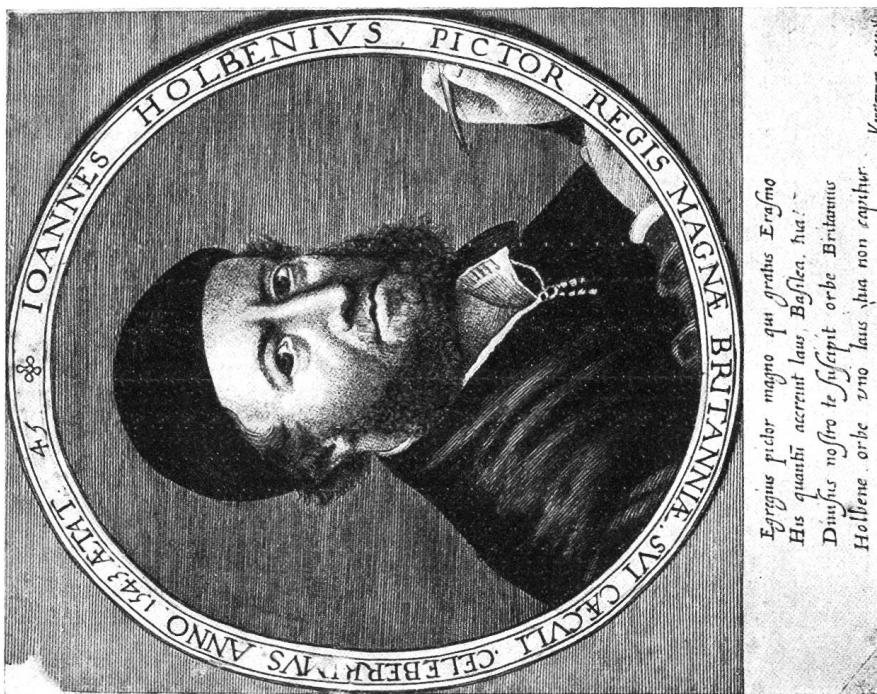
Vera Effigies Iohannis Holbeini Basiliensis Pictoris & delineatoris rarissimi,

q[ui]d Holbeinus p[ro]ducet.

Wenzel Hollar imp[ress]it ex originali ac Colle[ct]o Arundel 1646

Stich von Wenzel Hollar 1646

DAS BILDNIS HANS HOLBEINS D. J.



Stich von Lucas Vorsterman c. 1610