

Bemerkungen zum Spätwerk Hans Holbeins des Älteren

Autor(en): **Reinhardt, Hans**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **15 (1954-1955)**

Heft 1

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164054>

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.

Bemerkungen zum Spätwerk Hans Holbeins des Älteren

Von HANS REINHARDT

(TAFELN 1-4)

Kunstfreunde und Forscher haben in neuerer Zeit merkwürdig wenig Interesse für die Kunst Hans Holbeins des Älteren aufgebracht¹. Und doch ist er neben seinem berühmteren Sohne eine achtbare Persönlichkeit und als Vater desselben besonders anziehend. Immer wieder hat man zwar seine feinen Zeichnungen bewundert, zumal seine in Silberstift ausgeführten Bildnis-köpfe. Er ist aber auch ein bedeutender Maler gewesen, dessen schön abgetönten, in leuchtenden Farben gehaltenen Tafeln sich in ihren koloristischen Qualitäten beachtlich über die meisten Werke der deutschen Meister an der Wende zum 16. Jahrhundert hinausheben. Dieser Umstand ist die Ursache gewesen, dass man ihn schon für den Lehrer Grünewalds gehalten hat.

Der Basler besitzt die Möglichkeit, zwei Tafeln aus der frühen Zeit Hans Holbeins des Älteren und namentlich eine reiche Sammlung von Zeichnungen seiner Hand aus der Nähe zu studieren. Der schweizerische Kunstfreund hatte seinerseits die Gelegenheit, Gemälden des älteren Holbein auf den Ausstellungen der Münchener Pinakothek in Schaffhausen, Basel und Bern zu begegnen. Vielleicht ist ihm die Grazie der Frauengestalten, die Lebendigkeit der portraithaften Köpfe und zumal das edle Schimmern der Farben dieses Künstlers aufgefallen. Vielleicht hat ihn auch die Verehrung für die Persönlichkeit Albrecht Dürers nicht verhindert, festzustellen, wie weit der alte Holbein als Kolorist dem grossen Nürnberger Meister überlegen ist, der seine zweifellos mächtigere und kraftvollere Zeichnung beim Malen eigentlich nur mit meist grellen, oft sogar unangenehm bunten Farben ausfüllte.

Die Zeitgenossen haben den älteren Holbein sehr hoch geschätzt. Schon 1493 bestellte die alte, berühmte Abtei Weingarten in der Nähe des Bodensees beim Augsburger Meister einen Altar, dessen Flügel sich jetzt im Augsburger Dom befinden. Gewiss nicht ohne Grund hat man ihn 1501 nach Frankfurt berufen, damit er den Hochaltar für die Dominikanerkirche schaffe, jene Stätte, für die einige Jahre später auch Dürer und Grünewald gearbeitet haben. Kurze Zeit darauf hat man ihn schon ein erstes Mal nach dem Oberelsass kommen lassen, wie aus den Eintragungen in dem einen, noch intakt erhaltenen Skizzenbuch im Basler Kupferstichkabinett hervorgeht, welches das Datum 1502 trägt und offenbar in jenem Jahre begonnen worden ist. Darnach hatte er Arbeiten im Chore der ehrwürdigen Klosterkirche zu Murbach auszuführen, einen Altar für das mit der Abtei Murbach verbundene Kloster Luders oder Lure bei Belfort zu malen und Fenster für das ebenfalls Murbach zugehörige Schloss St. Amarin bei Thann, aber auch für das Kloster Lützel im Jura anzufertigen, zweifellos Glasgemälde, wie er deren soeben im Jahre

¹ Alfred Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, 2. Aufl., Leipzig 1894. – Curt Glaser, *Hans Holbein der Ältere*, Leipzig 1908. – Id., in Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, XVII, S. 333–335. – Ernst Buchner, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*, Augsburg 1928, Bd. II, S. 156 ff. – Heinrich Alfred Schmid, *Holbeinstudien*, *Z. f. Kstgesch.* X, 1941/42, S. 1–39.

1502 für Eichstedt in Mittelfranken geliefert hatte. Endlich scheint er einen Auftrag in Thann in Aussicht gehabt zu haben². Um den Meister zu ehren und wohl auch um ihm die Ausführung auswärtiger Aufgaben zu erleichtern, hatte ihm Kaiser Maximilian einen Freiheitsbrief verliehen, der sich 1549 noch im Nachlass der Witwe Hans Holbeins des Jüngeren vorfand³.

Bei den späteren hat dann aber Hans Holbein der Ältere das Unglück gehabt, ganz in den Schatten seines grossen Sohnes zu geraten. Man pflegte ihn oft nur als Vorstufe desselben zu beachten. In seinen entzückenden Bildnisstudien glaubte man die Portraitkunst des Sohnes vorweggenommen. Hans Holbein der Ältere hat diese Zeichnungen allerdings nur ausnahmsweise, soweit wenigstens unsere Kenntnisse reichen, zu selbständigen Bildnissen verarbeitet und sie vornehmlich zur Belebung der Begleitfiguren in den heiligen Handlungen seiner Altäre benutzt. In diesen Altären zeigte er sich als reiner Spätgotiker, und so hielt man ihn für unfähig der Entwicklung auf die neue Auffassung der Renaissance zu, wie sie die grossen Künstler der Zeit, zumal ein Albrecht Dürer und Hans Burgkmair, erstrebten. Wenn bei ihm Renaissanceelemente und Gestalten im Sinne der neuen Kunst auftraten, so glaubte man früher annehmen zu müssen, sein noch blutjunger Sohn habe dieselben hinzugefügt. Deshalb hat man eine Zeitlang die Flügel des Sebastianaltars der Münchener Pinakothek von 1515 mit den lieblichen Figuren der Heiligen Barbara und Elisabeth dem jungen Hans zugeschrieben, bis man sich davon überzeugete, dass dies unmöglich war. Am Altar aus der Katharinenkirche in Augsburg aus dem Jahre 1512, in dem sich schon zuvor die Renaissance recht beachtlich kundgibt, besagte eine Inschrift auf der Darstellung der heiligen Anna, dass Hans Holbein der Jüngere das Bild im Alter von 17 Jahren gemalt habe. Sie ist schon von Woltmann als eine Fälschung Eigners erkannt worden und bei einer Restauration 1871 verschwunden⁴. Heute denkt niemand mehr an den Anteil des jüngeren Hans.

Demgegenüber meinte schon 1896 Franz Stoedtner in seiner Dissertation über Hans Holbein den Älteren, dass im Gegenteil aus dem Werke des Sohnes noch Bilder für den Vater auszuscheiden seien⁵. Stoedtners Arbeit ist damals von Heinrich Alfred Schmid sehr scharf kritisiert worden⁶. Zweifellos hat sich Stoedtner von seiner Begeisterung zu weit hinreissen lassen, wenn er den älteren Holbein als einen Künstler allererster Potenz, als ein bahnbrechendes Genie feierte. Es ist aber nicht zu übersehen, dass das Urteil über Hans Holbein den Älteren bis auf den heutigen Tag nur auf die Werke der ersten beiden Jahrzehnte seiner Tätigkeit abstellt, dass aber der Maler nach der Vollendung des Sebastianaltars noch nahezu ein ganzes weiteres Jahrzehnt gelebt hat. Stoedtner verfolgte den Künstler nur bis 1504, aber auch die Arbeiten Curt Glasers und selbst der neuere, eingehende Aufsatz von Heinrich Alfred Schmid führen das Oeuvre des alten Holbein kaum über dessen Wegzug aus Augsburg hinaus. Aus der späteren Zeit ist nur ein einziges Bild bekannt: der Lebensbrunnen von 1519 in Lissabon. Es ist aber kaum denkbar, dass ein so lebendiger und, wie es scheint, auch so lebenslustiger Künstler in jenen Jahren sonst nichts mehr gearbeitet habe. Was hat er noch unternommen und wo hat er sich aufgehalten? Im folgenden soll versucht werden, darüber wenigstens einige Andeutungen zu machen.

* *

² Kupferstichkabinett Basel, U XX 19a, fol. 19 verso: «Das kor zu murbach verdingen. Ein stube zü lud (durchgestrichen) vnser frauwen kirch zu murbach / Ein stuben gros zu luder vff dem glaten duch (?) / die mit schorzworlen (?) gemacht ist molen / Ein altar gon luder machen Item venster / zu Sant Amerin im schlos werken / Item venster zu lützel werken / Item denen heren zu than mit Ir / kilch zu Sant Himeri erfrogen.»

³ Eduard His, Die Basler Archive über Hans Holbein den Jüngeren und seine Familie. Separatdruck aus Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Basel 1870, S. 32-33.

⁴ Woltmann, S. 3.

⁵ Franz Stoedtner, Hans Holbein der Ältere, 1. Teil, 1473-1504

⁶ H. A. Schmid, Über objektive Kriterien in der Kunstgeschichte, Rep. Kunstwiss. XIX, 1896, wieder abgedruckt in den Gesammelten kunsthistorischen Schriften, Strassburg 1933.

Die Nachrichten über die letzte Periode des Lebens Hans Holbeins des Älteren sind überaus spärlich. 1515, nach der Fertigstellung des Sebastiansaltars, verschwindet der Künstler aus Augsburg. Seit Woltmann hat sich die Auffassung festgesetzt, der Wegzug des Malers sei aus drückender Not erfolgt, Holbein sei als Spätgotiker gegen die neue Renaissancekunst nicht mehr aufgekommen und habe in der so sehr dem Neuen aufgeschlossenen Stadt wie Augsburg die Aufträge schwinden sehen⁷. Demgegenüber ist zu sagen, dass Hans Holbein der Ältere schon im Altar für das Katharinenkloster und dann im Sebastiansaltar mit dem Zeitgeist so gut Schritt gehalten hatte, dass er sich deshalb der Rückständigkeit wegen nicht unbedingt zu fürchten gebraucht hätte. Andererseits sind die Schulden, derethalben er eingeklagt wurde, nicht so erheblich. Zinsen verfielen, weil er eben abwesend war, kleine Zahlungen blieben offen, weil der Künstler vergass, sie beim Weggang zu begleichen. Ähnliches ist dem Sohne zu Basel, nach seiner Rückkehr aus Luzern, wo er zweifellos auch nach den Aufträgen für die Franziskanerkirche einen hübschen Verdienst gefunden hatte, im Jahre 1519 passiert⁸.

Eine andere Bewandnis hatte es vermutlich mit der Klage, die Sigmund Holbein, der jüngere Bruder Hans Holbeins des Älteren, im Jahre 1517 dem Gerichte von Augsburg vortrug⁹. Auch er liess ihn schuldenhalber pfänden, was aber auch in Familienstreitigkeiten und Teilungsansprüchen seine Ursache haben mochte. Bei diesem Anlass berichtete er, dass sein Bruder «als er furhielt nit begert hat mit im gen Eysznen zu tziehen». Mit «Eisznen» ist unbestreitbar das Antoniterkloster von Isenheim im Elsass gemeint. Leider sind die Eintragungen im Augsburger Gerichtsbuch, die Woltmann nach den Forschungen des Stadtarchivars Dr. Meyer mitgeteilt hat, so verworren, dass es nicht deutlich wird, ob Sigmund Holbein sich weigerte, seinem Bruder nach Isenheim zu folgen, oder ob er sich darüber beschwerte, dass dieser sein Versprechen nicht hielt und ihn nicht mitnahm. Es könnte indessen auch möglich sein, dass der Konflikt deshalb entstand, weil Hans Holbein der Ältere sein Vorhaben geändert hatte.

Auf Grund der Aussage Sigmunds hat man nämlich stets angenommen, dass sich Hans Holbein der Ältere nach seinem Weggang aus Augsburg nach Isenheim zurückgezogen habe und dort 1524 gestorben sei. In diesem Jahre wird er im Augsburger Handwerksbuch unter den verstorbenen Meistern aufgeführt¹⁰. Andererseits berief man sich auf das Schreiben des Rates der Stadt Basel vom 4. Juli 1526, in dem dieser den Präzeptor des Antoniterklosters ersuchte, Hans Holbein dem Jüngeren das Malerwerkzeug seines Vaters herauszugeben, das «Er, Hans Holbein, zum offer mol by lebenn seins vatters vnnd vsz desselbigen befelch, ouch noch seim absterben als ein erb an üch Im denn ze behendigenn erfordertt, aber nit gedihen mögen»; es war nun über den Bauernkrieg liegengeblieben¹¹. Noch zu Lebzeiten hatte Hans Holbein der Ältere sein Werkzeug in Isenheim zurückgelassen und von auswärts durch seinen Sohn herausverlangt. Er weilte also zur Zeit seines Todes, ja schon etwas zuvor, nicht mehr dort. Man weiss daher nicht, wo er gestorben ist.

Aus dem gleichen Briefe des Basler Rates erfährt man, dass in Isenheim «verruckter Jarenn seynem vatter seligenn ein altar tafell zu malen und zu vassenn verdingt» worden sei. Wie viele Jahre dieses Ereignis zurücklag, ist leider nicht gesagt. War es dieser Auftrag, der ihn aus Augsburg wegrief? Das ist sehr wahrscheinlich, denn es ist gewiss nicht zufällig, dass gerade in jenen Gemälden seines Sohnen, die Basilius Amerbach im Inventar seiner Kunstkammer von 1586 als dessen «erste Arbeiten» bezeichnet, einige allerdings nur äusserliche Entlehnungen aus dem erst kürzlich entstandenen Isenheimer Altar Grünewalds festzustellen sind¹². Hans Holbein der Jüngere war

⁷ Woltmann, S. 96 und 99.

⁸ His, S. 5, – Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen Kunstgeschichte, III, Oberrhein II, S. 59.

⁹ Woltmann, S. 96–97. – Dr. Meyer, Gerichtsakten über Hans Holbein d. Ä., Jb. f. Kunstwiss. IV, S. 267.

¹⁰ Woltmann, S. 98.

¹¹ Woltmann, S. 97. – His, S. 7. – Rott, S. 60.

¹² Der Kopf des jugendlichen Heiligen in der Basler Kunstsammlung, den das Inventar des Basilius Amerbach von 1586 als «H. Holbein erste arbeit» bezeichnet, ist offensichtlich eine freie Nachbildung des Kopfes des hl. Sebastian am Isenheimer

ja gerade im gleichen Jahre 1515 an den Oberrhein gekommen. Sollte der Vater seinen damals 17- bis 18jährigen Sohn mitgenommen und nach Basel gebracht haben, wo er vielleicht noch von früher her Bekannte hatte? Zu diesen gehörte jedenfalls der gleich ihm aus Augsburg zugewanderte Goldschmied und Siegelstecher Jörg Schweiger. Nicht bloss aus guter Landsmannschaft, sondern gewiss aus persönlicher Freundschaft zur Familie Holbein hat sich dieser als Bürge zur Verfügung gestellt, als sich Ambrosius Holbein 1518 ins Basler Bürgerrecht aufnehmen liess¹³. Ambrosius, der ältere Sohn, ist seinerseits im Dezember 1515 in Basel nachweisbar, nachdem er 1514 in der Gegend von Konstanz geweltet hatte, wie seine Madonna im Basler Museum ausweist¹⁴. Die Anwesenheit des Ambrosius in Basel zu Ende des Jahres 1515 ist durch seine Beiträge in den Randzeichnungen des Mykoniusschen Exemplars des «Lobes der Torheit» des Erasmus bezeugt¹⁵. Vermutlich folgten die beiden Söhne den Spuren des Vaters, da durch dessen Wegzug aus Augsburg das Elternhaus verwaist stand. Die Mutter war, wie es scheint, schon verstorben: es ist nie die Rede von ihr.

Merkwürdig ist, dass Sigmund Holbein in Augsburg erst 1517 gegen seinen Bruder Klage erhebt und als dessen Reiseziel Isenheim namhaft macht. Er mochte des Glaubens sein, dass sich dieser noch dort befinde. Mit seiner Aussage stehen jedoch zwei weitere Dokumente in Widerspruch: eine archivalische Notiz und eine Zeichnung des älteren Holbein. Beiden ist bisher nicht die Aufmerksamkeit gewidmet worden, die ihnen gebührt.

Die erwähnte Notiz stammt weder aus Augsburg noch aus dem Elsass, sondern aus Luzern. Es ist die bekannte, leider nicht auf das genaue Jahr datierbare Eintragung im Gesellschaftsbuch der Luzerner Lucasbrüderschaft: «Meister Hanns Holbein hat j gulden gen»¹⁶.

Man hat die Stelle stets auf den jüngeren Hans Holbein bezogen, der 1517 bis 1519 in Luzern war und dort das Hertensteinhaus mit Wandmalereien schmückte¹⁷. Dabei hat man übersehen, wie seltsam es wäre, wenn der junge Hans Holbein als Meister bezeichnet würde. Dieser Titel kam jedenfalls dem erst etwa 20jährigen Maler noch nicht zu. Er stand damals im Alter eines Gesellen, der dem Brauche der Zeit entsprechend bei einem Meister in Arbeit stehen musste. Er hatte in dessen Werkstatt zu stehen und durfte vielleicht daneben Gelegenheitsarbeiten ausführen, möglicherweise mit der Bewilligung seines Brotherren und in Ansehung seines Könnens auf besondere Bitte eines einflussreichen Bestellers einen ausserordentlichen Auftrag annehmen. Anderes als solches ist auch vom jungen Hans Holbein aus dieser Zeit nicht bekannt. Dass er das Bildnis des Bürgermeisters Meyer und dessen Gattin Dorothea Kannengiesser malen dürfen, das verdankte er wohl der Güte seines Basler Meisters, Hans Herbst, und dem Wunsche des kunstverständigen Magistraten. Ein so grosses Unternehmen, das die Mitwirkung einer ganzen Werkstatt erforderte, wie die Innen- und Aussendekoration des Hertensteinhauses in Luzern, konnte kaum mit ihm verdingt werden.

Dieser Umstand ist übrigens schon von dem bedeutenden Luzerner Archivar Theodor von Liebenau beobachtet worden¹⁸. Seine Begründung, zu der er nur noch ein offensichtlich apokryphes Bildnis des Schultheissen Jacob Hertenstein beibrachte, das mit der Kunst des alten Holbein gar nichts zu tun hat, war freilich so dürftig, dass es Daniel Burckhardt ein leichtes war, Liebenaus These abzulehnen¹⁹.

Altar. Am grossen Abendmahl, welches das amerbachsche Inventar ebenfalls als der «ersten arbeiten eine» nennt, hat der hl. Antonius aus der Besuchsszene beim hl. Paulus unter den Aposteln Platz genommen.

¹³ Schweiz. Künstlerlexikon III, S. 96 (Daniel Burckhardt), IV, S. 399 (Emil Major). – Rott, S. 59.

¹⁴ H. Koegler, Ambrosius Holbein, Die Ernte, Basel 1924, S. 49 ff. – Id., in Thieme-Becker, Künstlerlexikon, XVII, S. 327 ff.

¹⁵ Erasmi Roterodami Encomium Moriae. Facsimile mit Text von H. A. Schmid, Basel 1931.

¹⁶ Woltmann, S. 137. – Rott, S. 193.

¹⁷ H. A. Schmid, Die Malereien H. Holbeins d. J. am Hertensteinhause in Luzern. Jb. preuss. Kunstslgen., XXXIV, 1913, S. 173 ff. – Ges. kunsthist. Schriften, S. 132–165.

¹⁸ Theodor von Liebenau, Hans Holbeins d. J. Fresken am Hertensteinhause in Luzern. Luzern 1888, S. 127–129 und S. 145.

¹⁹ Schweiz. Künstlerlexikon II, S. 74.

Es gibt aber einen weiteren gewichtigen Beleg dafür, dass der alte Holbein tatsächlich mit dem Hertensteinhaus in Luzern zu tun gehabt hat: die bereits erwähnte Zeichnung, einen Entwurf für ein Gemälde im Innern des Hertensteinhauses, der nicht vom jüngeren Holbein, sondern vom Vater herrührt. Das Blatt befand sich einst in dem einen der beiden Skizzenbücher des alten Holbein, die, aus dem Amerbachkabinett stammend, im Kupferstichkabinett der Basler Öffentlichen Kunstsammlung verwahrt werden. Der Zusammenhang der Zeichnung mit dem Hertensteinhaus ist schon 1886 von E. La Roche entdeckt worden²⁰. Das Skizzenbuch war damals bereits zerlegt. Die Blätter sind später einzeln und nur einseitig sichtbar montiert worden. Die Darstellung blieb daraufhin lange hinter einem ausdrucksvollen Jünglingskopf mit Barett und eigenartig schief gedrückter Nase verborgen²¹. In flüchtigen, stark verblassten Silberstiftstrichen ist die rechte Hälfte der Komposition der 14 Nothelfer wiedergegeben, wie sie in der Kapelle des Hertensteinhauses gemalt war. Die Figuren stimmen mit der Ausführung, die uns durch die Kopien von Jakob Schwegler überliefert ist, fast bis in jedes Detail genau überein²² (Abb. 2). Wir bilden die nur den älteren Basler Forschern bekannte, heute beinahe vergessene Zeichnung dank dem freundlichen Entgegenkommen der Leitung des Basler Kupferstichkabinetts zum erstenmal in einer Ultraviolettaufnahme ab, welche die Striche deutlicher hervorhebt (Abb. 1).

Der Entdecker La Roche sowie ihm folgend Daniel Burckhardt und Heinrich Alfred Schmid, der die Zeichnung im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen vom Jahre 1913 auf Seite 196 zwar in einer ungenügenden, vielleicht damals schon älteren, vor der Montierung aufgenommenen Photographie abgebildet und in der Unterschrift dem jüngeren Holbein zugeteilt hat, im Text auf Seite 198 aber nur noch beiläufig erwähnt²³, glaubten die Übereinstimmung der Zeichnung mit dem ausgeführten Wandgemälde einfach damit erklären zu können, dass eben der junge Holbein das Skizzenbuch seines Vaters besessen habe. Das ist aber recht unwahrscheinlich. Hans Holbein der Ältere, der damals etwa 50 Jahre oder etwas darüber zählte und noch in der Vollkraft eigenen Schaffens stand, dachte wohl kaum daran, das Büchlein aus der Hand zu geben. Zu welchem Zeitpunkt hätte er es auch dem Sohne abtreten sollen? Etwa schon 1515, als sie sich trennten, mit der Vorahnung, der Junge könne die Vorlage später einmal in Luzern brauchen? Oder sollte sich dieser an seinen im Elsass weilenden Vater gewandt haben, dass er ihm das Büchlein mit der winzigen und noch völlig unfertigen Skizze zusende? Ist das nicht fast gänzlich unglaublich? Hans Holbein der Jüngere hätte gewiss dieser Hilfe nicht bedurft. Sieht man die Sachlage unbefangen und vorurteilslos an, so drängt sich der Schluss auf, dass sich der alte Holbein die Komposition nicht nur ausdachte, sondern dass er es auch war, der sie in Luzern, zusammen mit den anderen Gemälden im Innern des Hertensteinhauses, ausführte. Das würde auch den ganz anderen, mit der Kunst des jüngeren Hans Holbein so schwer zu vereinbarenden Stil dieser Bilder erklären.

Im Innern des Hertensteinhauses fand sich noch beim Abbruch das Datum 1517²⁴. Darnach muss der alte Holbein schon in jenem Jahre in Luzern gewesen sein. Der Vermerk in den Luzerner Stadtrechnungen, dass dem «meyster Holbein von zweien fenlinen zu malen gen Münster», also für Beromünster, Zahlungen gemacht worden sind, belegt offenbar seine Anwesenheit als Werkstattinhaber daselbst noch im Februar 1519²⁵.

Nur wenige zwar, aber, wie uns scheint, sehr schwerwiegende Gründe sprechen dafür, dass Hans Holbein der Ältere gleichzeitig mit Hans Holbein dem Jüngeren in Luzern tätig gewesen

²⁰ E. La Roche, Zu den Wandmalereien des ehemaligen Hauses Hertenstein in Luzern, Anz. schweiz. Altertumskd. 1886, S. 270–272.

²¹ Inv. 1662. 197.

²² Bürgerbibliothek Luzern, gr. fol. 160. – Die Vorlage zur Abbildung, ebenfalls eine Neuaufnahme, verdanke ich Herrn Dr. Adolf Reinle, dem Bearbeiter der Kunstdenkmäler von Luzern.

²³ Wieder abgedruckt, jedoch ohne diese Abbildung bei H. A. Schmid, Ges. Schriften, S. 156.

²⁴ Ibid., S. 133.

²⁵ Rott, S. 193.

ist. Gemeinsam haben sie am Hertensteinhause gearbeitet: während der Sohn die Fassade bemalte, besorgte der Vater die innere Ausstattung. Der Vertrag für diese Dekorationen konnte nur mit einem Meister abgeschlossen werden, und das war damals nur der Vater. Wenn in den Luzerner Eintragungen von einem «meyster Holbein» die Rede ist, so konnte damit nicht der junge Hans, sondern nur der Vater gemeint sein. Dieser war es zweifellos, der den begabten Sohn zur Mithilfe herangezogen hat²⁶.

* *

Die Tatsache der Anwesenheit Hans Holbeins des Älteren in Luzern wirft vielleicht auch ein neues Licht auf ein weiteres Problem. Paul Ganz hat seinerzeit ein Bildnis als dasjenige des Bauherrn des Hertensteinhauses, Jakob Hertenstein, veröffentlicht und es dem jungen Holbein zugeschrieben²⁷. Diese Attribution hat sich als unmöglich erwiesen: für Hans Holbein den Jüngeren ist das Bild viel zu unbedeutend, nach dem Portrait des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer von 1516 erscheint es unbestimmt und plastisch ungenügend. Dagegen hat schon Ernst Buchner darauf aufmerksam gemacht, dass es dem Vater Holbein viel näher steht und wahrscheinlich von diesem stamme²⁸, und auch Paul Ganz hat sich dieser Meinung angeschlossen²⁹. Der Luzerner Schultheiss, der als Söldnerführer weit herumkam, hätte sich wohl auch irgendwo auswärts vom älteren Holbein malen lassen können, aber die Entstehung des Bildes erklärt sich doch viel leichter, wenn der Meister selbst in Luzern war. Das Bild, das leider stark verputzt und wieder zurechtgemacht ist, trägt das Monogramm HH, das auch auf den Vater zutrifft, und die Reste des Datums 1517, also das gleiche, das auch im Innern des Hertensteinhauses zu lesen war. Im gleichen Jahre, während der Vater den Vertreter der älteren Generation portraitierte, hat der jüngere Holbein den der jüngeren Generation gemalt, den Sohn Jakobs, Benedikt Hertenstein.

* *

Sollte das späteste bisher bekannte Gemälde des alten Holbein, der Lebensbrunnen in Lissabon, ebenfalls noch in Luzern entstanden sein? Das Bild trägt den vollen Namen IOANNES HOLBEIN und das Datum 1519. Die Seelandschaft im Hintergrunde könnte dafür sprechen. Die ganze Art des Bildes lässt jedoch eher die Vermutung aufkommen, Hans Holbein der Ältere sei im Laufe dieses Jahres in einen erneuten Kontakt mit niederländischer Kunst getreten, mit der er wahrscheinlich schon früher, um den Beginn des Jahrhunderts, bekannt geworden war. Die Gewänder, welche die zierlichen weiblichen Heiligen tragen, die Hauben, die reichen, schimmernden Stoffe, sind von rein niederländischem Schnitt. Die Komposition erinnert an Gerard David, Quinten Massys und Adrian Isenbrandt, die Landschaft mit den Gebäuden und der Palme an Joachim Patinir. Das Renaissance-Architekturstück des Triumphbogens geht dagegen auf eine augsburgische Vorlage zurück, eine Zeichnung nach dem Grabmal des Dogen Andrea Vendramin in San Giovanni e Paolo zu Venedig, die wahrscheinlich Hans Burgkmair von dort mitgebracht hatte. Das Motiv ist auch vom Augsburger Bildhauer Hans Daucher mehrfach benutzt worden: als Rahmen für zwei Reliefs mit Maria im Kreise von Engeln, in Wien und Sigmaringen, und als «Freundschaftstempel» auf Schloss Neuenstein bei Oehringen, in dem die drei Wittelsbacher in Bayern, in der Oberpfalz und in der Pfalz bei Rhein als Karl der Grosse, König Artus und Gottfried von Bouillon dargestellt sind³⁰. Das Motiv ist auch insofern bedeutsam, als es zeigt,

²⁶ Rief der Vater Holbein den Sohn herbei, weil sich sein Bruder Sigismund geweigert hatte, ihn von Augsburg weg zur Mithilfe nach auswärts zu begleiten, oder sagte er Sigismund ab, weil er in seinem genialen Sohne einen weit geschickteren Mitarbeiter erkannt hatte?

²⁷ Paul Ganz im Burlington Magazine, XXXVIII, 1921, S. 210 ff.

²⁸ Buchner, S. 156 ff.

²⁹ Paul Ganz, Hans Holbein, Phaidon-Ausgabe, 1950, S. 209 ff.

³⁰ E. F. Bange, Die Kleinplastik der deutschen Renaissance, Florenz und München 1928, Taf. 4, 5 und 14.

welche Kenntnisse italienischer Architektur dem jüngeren Holbein schon durch seinen Vater und insbesondere durch Hans Burgkmair aus Augsburg vermittelt werden konnten (Abb. 5).

* *

Zu Beginn der 1520er Jahre hat sich der alte Holbein wahrscheinlich nochmals in Isenheim, jedenfalls in nächster Nähe Basels, wenn nicht gar auch in Basel selbst aufgehalten.

Im Jahre 1521 muss er zufällig Erasmus von Rotterdam begegnet sein, und zwar unter den ungewöhnlichsten Umständen. Er hat die Züge des grossen Gelehrten in einer feinen Silberstiftzeichnung festgehalten, ehe der Sohn selbst Gelegenheit hatte, dieselben zu malen. Das Blatt, das zweifellos dem zweiten Skizzenbuch aus dem Amerbachschen Kabinett im Basler Kupferstichkabinett entstammt, ist von Hans Koegler entdeckt und identifiziert worden. Denn Erasmus zeigt sich da verwunderlich genug in der Aufmachung eines bewaffneten Reitersmannes, in dem man den feinen Humanisten kaum wiedererkennen würde. Erasmus hatte sich aber damals fluchtartig aus Löwen, wo er sich bedrängt fühlte, fortgemacht und suchte Basel heimlich zu erreichen. Deshalb mochte er diese Vermummung gewählt haben. Die Studie kann nicht in Isenheim entstanden sein, das Erasmus auf seiner raschen Reise nicht berührte, und auch kaum in Basel, wo er sich dieses Aufzuges gewiss sogleich entledigte, wenn nicht schon ehe er sich am Tore präsentierte. Der alte Holbein muss sie irgendwo auf einer Etappe im Elsass, Koegler vermutete in Colmar, angefertigt haben³¹.

Der Aufenthalt Hans Holbeins des Älteren in der nächsten Nachbarschaft Basels führte offenbar dazu, dass der Vater dem Sohne zuweilen bei dessen Aufträgen aushalf. Heinrich Alfred Schmid hat die sehr einleuchtende Vermutung geäussert, dass die Stifterbildnisse auf den Flügeln des Oberrietalars, die von ihrem, dem alten Glauben ergebenden Stifter Hans Oberriet bei der Einführung der Reformation in Basel in seine katholisch gebliebene Vaterstadt Freiburg im Breisgau gerettet wurden, wahrscheinlich vom älteren Holbein in das Bild des Sohnes hineingemalt worden sind³².

Endlich können zwei Tafeln mit Sicherheit dem älteren Holbein zugewiesen werden, die bisher fast stets, wenn auch nicht unbestritten, als Werke des Sohnes gegolten haben. Es sind die beiden Gemälde mit den Gestalten der hl. Ursula und des hl. Georg in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Abb. 3 und 4). Das Bild der hl. Ursula trägt in der rechten unteren Ecke die volle Signatur HANS HOLBEIN und das Datum MDXXII.

Es ist kaum vorstellbar, dass diese Tafeln aus dem gleichen Jahre stammen sollten wie das Solothurner Altarbild, das mit den Initialen HH und der in arabischen Ziffern geschriebenen Jahreszahl 1522 bezeichnet ist. Wie elegant und weichlich erscheint der hl. Georg neben dem kraftvollen, männlichen hl. Ursus im blinkenden, starren Eisenharnisch. Es gibt zwar Arbeiten des jüngeren Holbein, die den Karlsruher Tafeln weit näher stehen. Schon Jacob Burckhardt hat in seinen Notizen zur Karlsruher Galerie im Jahre 1880 bemerkt, dass «S. Georg deutlich gleichzeitig mit den Kriegern der Passion gemalt» sei³³. Es ist merkwürdig, dass Heinrich Alfred Schmid nicht die gleiche Beobachtung gemacht hat und dass er die Karlsruher Tafeln sogar als Seitenteile des Solothurner Altarbildes erklärte³⁴. Die Zusammenstellung der drei Gemälde auf zwei unmittelbar benachbarten Seiten im neuen Phaidonbande von Paul Ganz zeigt, wie unmöglich dies ist.

³¹ Hans Koegler, Eine Porträtskizze des Erasmus Roterodamus von Hans Holbein dem Älteren, Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1950, S. 193–202. – Vgl. dazu J. Huizinga, Erasmus, deutsch von Werner Kaegi, Basel 1928, S. 159.

³² H. A. Schmid, Encomium Moriae, S. 44. – Id. in den Holbeinstudien, Z. f. Kstwiss. 1941, S. 22 ff. und S. 290. – Id., Hans Holbein der Jüngere, Textband I, Basel 1948, S. 163. Meines Erachtens besteht sogar die Möglichkeit, die Mitarbeit des Vaters am Gemälde des aus dem Amerbachkabinett stammenden Abendmahles in Rechnung zu stellen.

³³ Kurt Martin, Jacob Burckhardt und die Karlsruher Galerie, Karlsruhe 1914, S. 145.

³⁴ H. A. Schmid, Hans Holbein der Jüngere, Textband I, Basel 1948, S. 178 ff. Tafelband, Basel 1945, S. 24.

Die gemalte Passion des Basler Museums, auf die Jacob Burckhardt anspielte, hat Heinrich Alfred Schmid ins Jahr 1524 gesetzt. Das Datum 1522 auf der hl. Ursula in Karlsruhe hätte ihm daher schon verdächtig vorkommen müssen. In der Tat kann etwas an dieser Jahreszahl nicht stimmen: die beiden Einerstriche sind seltsam zitterig und reichen unter die Linie der übrigen Lettern hinab. Eine Untersuchung der Stelle hat erwiesen, dass jene Partie auf einer Kittstelle ergänzt und dass ausser dem oberen Ansatz des ersten I keine Spur eines originalen Strichs mehr vorhanden ist³⁵.

Aber auch mit der gemalten Passion lassen sich die Karlsruher Tafeln schwerlich vereinen. Wie bestimmt und klar ist in der Passion jede Gestalt, ganz im Gegensatz zu den Karlsruher Figuren. Woltmann notierte schon eine «noch gothische Schwingung in der Haltung»; er hielt die Bilder zwar für «ächt, aber in der Durchführung kaum auf Holbeins (des Jüngeren) voller Höhe», ja er meinte, «in den Unterpärtien der Ursula könnte man sogar die Hülfe anderer Hand vermuten»³⁶. Auch Paul Ganz sind neuerdings Zweifel an der Autorschaft des jüngeren Holbein gekommen: beim hl. Georg stört auch ihn die «überbetonte Kontrapoststellung», bei beiden Figuren tadelt er «die altertümlichen Heiligenscheine sowie die unorganisch in die Komposition hineinwachsenden Zweige», die «mit Holbeins Leistungen von 1522 nicht gut vereinbar sind»³⁷.

Die weiche S-Kurve des Karlsruher St. Georg ist in der Tat dem jüngeren Holbein gänzlich fremd. Man vergleiche dafür, abgesehen vom hl. Ursus in Solothurn, den mächtig dahinschreitenden hl. Georg aus dem «Hortulus Animae» von 1522/23 oder den Entwurf zu einem hl. Adrian in Paris. Das direkte, aber echt holbeinische Gegenstück zum Karlsruher Georg ist die Zeichnung des hl. Michael in Basel³⁸. Der unsichere Stand, der die Karlsruher Figuren von den Gestalten des jüngeren Holbein so gründlich unterscheidet, ist dagegen ein charakteristisches Kennzeichen des Vaters, eine Schwäche, die diesem stets anhaftet und die ihn, nach dem Urteil Schmidts, hinter die grossen Meister der Renaissance in den zweiten Rang versetzt. Das fast Schwebende der Karlsruher Figuren erinnert unmittelbar an die beiden weiblichen Heiligen Barbara und Elisabeth auf den Flügeln des Sebastianaltars in der Münchener Pinakothek.

Einige bezeichnende Einzelheiten machen es endlich völlig gewiss, dass die Karlsruher Gemälde nicht vom jüngeren, sondern vom älteren Holbein herrühren. Auf die Signatur mit dem ganzen Namen sei kein besonderes Gewicht gelegt: immerhin begegnet uns diese Gewohnheit beim älteren Holbein häufiger als beim jüngeren. Es sei nur auf den soeben erwähnten Lebensbrunnen von Lissabon hingewiesen. Dagegen beachte man, wie der untere Rand der Krone der hl. Ursula eine S-Linie beschreibt. Dies kommt beim älteren Holbein öfter, beim jungen dagegen nie vor. Dessen Wirklichkeitssinn hätte dergleichen nicht zugelassen. Seine Kronen sind als metallische Reife stets rund und passen sich auch in dieser Form dem Kopfe auf das vollkommenste an. Von entscheidender Bedeutung ist aber die Farbe des Gewandes der hl. Ursula, das «röthliche, grün-schillernde Seidenkleid», dessen Eigenschaft Woltmann hervorhebt, ohne diesem Umstande jedoch besondere Beachtung zu schenken³⁹. Solche Changeant-Töne kennt der jüngere Holbein nicht. Dagegen hat sie gerade der ältere Holbein mit besonderer Vorliebe angewendet. Er hat sie schon früh, offenbar von einer Studienreise nach den Niederlanden, mitgebracht. Der grosse Marienbild in Basel ist ein treffliches Beispiel dafür.

Dass die beiden Tafeln von Karlsruhe aus Basel stammen, spricht nicht unbedingt gegen die Autorschaft des älteren Holbein. Sie sind im Inventar des markgräflichen Hofes in Basel von 1773

³⁵ Herrn Dr. Jan Lauts und der Restauratorin der Karlsruher Kunsthalle sei für die Untersuchung der Stelle bestens gedankt.

³⁶ Woltmann, S. 178 f.

³⁷ Paul Ganz, Phaidon-Ausgabe, S. 206.

³⁸ Hans Koegler, Hans Holbein d. J., Die Bilder zum Gebetbuch «Hortulus Animae», Basel 1943, Nr. LX. – P. Ganz, Handzeichnungen Hans Holbeins, 108 und 109. – Curt Glaser, Hans Holbein d. J., Zeichnungen, Basel 1924, Taf. 18 u. 34.

³⁹ Woltmann, S. 179.

aufgeführt und später von Basel nach Karlsruhe verbracht worden, während wertlos scheinende Bilder, darunter die Gemälde vom Heilsspiegelaltar des Konrad Witz, versteigert wurden⁴⁰. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der Vater Holbein in der letzten Zeit sogar bei seinem Sohne gewohnt hätte. Es konnte ja gezeigt werden, dass er schon vor seinem Tode nicht mehr in Isenheim war. Sein Sohn hatte seine Forderungen gegenüber dem Antoniterpräzeptor vertreten, und wenn der Vater im Hause eines Basler Bürgers lebte, so brauchte seiner in den Basler Akten nicht Erwähnung zu geschehen. Die Kirchenbücher, die seinen Tod vermerken könnten, sind leider nicht mehr vorhanden. Die Tätigkeit, nun umgekehrt in der Werkstatt des Sohnes, blieb ihm wohl unverwehrt; möglicherweise respektierte man auch seinen maximilianischen Freiheitsbrief. So erklärt es sich vielleicht auch, weshalb ein so ansehnlicher Nachlass des Künstlers in Basel verblieb. Genaueres wird freilich nie mehr in Erfahrung zu bringen sein.

* *

Die kritische Sichtung der Frühzeit Hans Holbeins des Jüngeren ist jedenfalls geeignet, nicht nur ein klareres und richtigeres Bild von dessen Entwicklung zu geben. Namentlich lässt sie auch den alten Holbein in einem ganz anderen Lichte erscheinen, als dies unter der bisher geltenden Vorstellung von seiner Kunst der Fall war. Holbein der Ältere blieb keineswegs so stationär, wie man auf Grund jener Werke meinte, die man allein zur Richtschnur seiner Beurteilung nahm. Im Gegenteil, es ist bewundernswert, welch weiten Weg er zurücklegte, so dass er, wenn er auch den grossen Stil seines Sohnes nicht erreichte, sich ihm doch in solchem Masse näherte, dass man zwei seiner späten Werke für Arbeiten des jungen Holbein hielt. Diese Aufgeschlossenheit des alten Meisters dem Neuen gegenüber, dieses Gelingen sind beachtenswert. Neben der feinen Zeichenkunst und seinen malerischen Qualitäten, die ihn beide auch neben den grössten Zeitgenossen auszeichnen, dürfte seine erstaunliche Wandlungsfähigkeit Grund genug sein, das Interesse für diesen auch in seinem Wesen so sympathischen Künstler, den Vater des grössten Malers der Renaissance im Norden, neu zu wecken.

⁴⁰ Neben diesen beiden Tafeln ist im Inventar des Markgräfler Hofes auch die Kreuztragung mit dem Monogramm HH und der Jahreszahl 1515 aufgeführt, die sich heute ebenfalls in Karlsruhe befindet. Jacob Burckhardt, dem der Unterschied gegenüber den Gemälden des jüngeren Holbein auffiel, bemerkte: «Sehr bedeutende Kreuztragung, kann ein späterer Holbein Vater sein! ja muss es sein, eins von seinen im Elsass gemalten Bildern!» (Kurt Martin, S. 36); H. A. Schmid und P. Ganz erblickten dagegen darin ein sicheres Werk Hans Holbeins des Jüngeren. Ein kürzlicher Besuch in Karlsruhe erlaubte dem Verfasser erneut festzustellen, wie sehr der dicke, breite Farbauftrag und namentlich auch das fahlere Kolorit von der Art beider Holbein, Vater und Sohn, abweicht. Er schliesst sich deshalb völlig dem Urteil Hans Koeglers an, der in dem Bilde ein Werk des Lehrers Hans Holbeins des Jüngeren in Basel, Hans Herbst, erkannte, auf den die Initialen HH ebenfalls zutreffen (Thieme-Becker, Künstlerlexikon, XVII, S. 450 ff).



1



2

BEMERKUNGEN ZUM SPÄTWERK HANS HOLBEINS D. Ä.

1 Hans Holbein der Ältere. Skizze zum Wandbild im Hertensteinhaus zu Luzern. Silberstiftzeichnung im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Ultravioletttaufnahme des Kunstmuseums Basel. – 2 Kopie von Jacob Schwegler dem Älteren nach dem Wandbild der 14 Nothelfer im Hertensteinhaus zu Luzern. Bleistiftzeichnung von 1825 in der Bürgerbibliothek Luzern. Aufnahme aus «Kunstdenkmäler Luzern»



3

BEMERKUNGEN ZUM SPÄTWERK HANS HOLBEINS D. Ä.

Hans Holbein der Ältere: St. Ursula. Kunsthalle Karlsruhe. Aufnahme der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.



4

BEMERKUNGEN ZUM SPÄTWERK HANS HOLBEINS D. Ä.

Hans Holbein der Ältere: St. Georg. Kunsthalle Karlsruhe. Aufnahme der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe.



BEMERKUNGEN ZUM SPÄTWERK HANS HOLBEINS D. Ä.

Hans Holbein der Ältere. Der Lebensbrunnen. Am Brunnenrand vorne rechts bezeichnet: IOANNES HOLBEIN FECIT 1519. Nationalmuseum Lissabon. Aufnahme des Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.