

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 18 (1958)

Heft: 4: Probleme der nordischen Renaissance

Artikel: Das Abendmahl nach Leonardo da Vinci in der Basler Kunstsammlung,
ein Werk Hans Holbeins des Älteren

Autor: Reinhardt, Hans

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164373>

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: 08.02.2026

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

Das Abendmahl nach Leonardo da Vinci in der Basler Kunstsammlung, ein Werk Hans Holbeins des Älteren

Von HANS REINHARDT

(TAFELN 71-73)

Wenn vom alten Holbein die Rede ist und von der Altertümlichkeit seines Stils, so gibt man sich zumeist nicht Rechenschaft darüber, dass man eigentlich stets nur zwei Drittel seiner Schaffenszeit in Betracht zieht. Die Werke, von denen man spricht, gehören alle den früheren Jahren an. Sie stammen alle aus der Zeit vor des Meisters Weggang aus Augsburg im Jahre 1515. Es ist, als ob Hans Holbein der Ältere von diesem Zeitpunkt ab ins Unbekannte verschwände. Zwar kannte man noch ein einziges Gemälde mit dem Datum 1519, den Lebensbrunnen in Lissabon, aber den Photographien nach zu urteilen ist die Inschrift mit der Signatur und der Jahreszahl zweimal übereinander gemalt; sie erfordert daher noch eine genauere Nachforschung. Indessen hat der alte Holbein noch bis 1524, also noch beinahe ein Jahrzehnt gelebt, und es ist nicht anzunehmen, dass der offenbar dem Leben zugewandte Mann untätig geblieben sei.

Diese seltsame Ungewissheit über die letzten Jahre des älteren Holbein veranlasste uns, im Werke des jüngeren Holbein Umschau zu halten, gibt es doch darin einige Arbeiten, die eine abweichende «Handschrift» tragen und sich auch sonst nicht recht mit seinem bestimmten Wesen vereinigen lassen. Die vorläufigen Ergebnisse unserer Nachforschungen haben wir in Band 15 der Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 1954/1955, zusammengestellt¹.

Es ergab sich dabei, dass der in den Akten genannte «meyster Holbein» zweifellos nicht der junge, damals erst 19jährige Geselle sein konnte, sondern dass es sein Vater war, der den Auftrag zur Ausschmückung des Hertensteinhauses in Luzern übernahm, und zwar besorgte der ältere Holbein, wie sein Skizzenbuch ausweist, das Innere, während der Sohn die Bemalung der Fassade ausführte. Ebenfalls dem alten Holbein zuzuschreiben sind die beiden Tafeln mit St. Georg und St. Ursula in der Karlsruher Kunsthalle: mit ihrem schwebenden Gang, ihrer gotischen Schwingung, ihren Heiligenscheinen und in der schwereren Farbgebung unterscheiden sie sich deutlich vom Stil, den der jüngere Holbein vertrat. Schon damals äusserten wir in einer Anmerkung die Vermutung, dass auch die Tafel mit dem Abendmahl (Tafel 71), das eine freie Wiederholung des Abendmahls von Leonardo da Vinci in Mailand darstellt, nicht von der Hand des jüngeren Holbein stammen dürfte, wie man bisher stets glaubte, sondern von der seines Vaters². Dieser Argwohn ist uns nun zur Gewissheit geworden.

¹ Hans Reinhardt, Bemerkungen zum Spätwerk Hans Holbeins des Älteren, Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 15, 1954/1955, S. 11-19.

² Ibidem, S. 17, Anm. 32.

In neuerer Zeit hat sich die Meinung als fast allgemein anerkannte Tatsache durchgesetzt, das Abendmahl sei das Mittelbild eines Altars gewesen, an dem die gemalten Passionstafeln, die einst im Rathaus verwahrt und gezeigt wurden, die Flügel gebildet hätten. Boissérée hatte unseres Wissens diese Behauptung aufgebracht³, Heinrich Alfred Schmid suchte sogar mit einer Rekonstruktion ihre Richtigkeit zu erweisen⁴. In der Tat muss die Abendmahlstafel ungefähr auf die Gesamtbreite der vier schmalen Passionsflügel ergänzt werden: sie ist beidseits stark gekürzt. Die zur Hälfte abgeschnittenen Apostel mussten einst ganz und ausserdem die drei fehlenden zu sehen sein. Wie man deutlich erkennt und wie Basilius Amerbach, dem die Tafel gehörte, in seinem Inventar von 1586 schreibt, war sie «zerhöwen vnd wider zusammen geleimbt aber vnftig»⁵. Dagegen bietet die Höhe Schwierigkeiten. Die von Schmid vorgeschlagene Einpassung des rechteckigen, oben durch ein gerades Gebälk abgeschlossenen Fragments in einen Bogen, der seitlich tiefer herabreicht als dieses Abdeckgesims, ist zwar sehr gewandt, aber doch recht gewaltsam und willkürlich. Seine Zeichnung entbehrt samt dem frei erfundenen Rahmen einer sicheren Grundlage und, anstelle des schlüssigen Beweises, wenigstens jener bestimmten Logik, wie sie dem jüngeren Holbein eigen war.

Vor allem aber ist es verwunderlich, dass Schmid die grossen Unterschiede des Stils, der Auffassung und der Technik, wie sie zwischen dem Abendmahl und der Passion bestehen, nicht aufgefallen sind. Im Gegensatz zum Auftrag dünner, abtönender und modellierender Lasuren, wie sie der jüngere Holbein anwendet, zeigt das Abendmahl noch den typisch gotischen Klang der in grossen Flächen nebeneinander angeordneten Lokalfarben.

Am handgreiflichsten kommt wohl die Verschiedenheit zum Ausdruck in der Auffassung der Architektur. Wie wuchtig und bei aller Überladenheit wirklich gebaut ist die Architektur schon in den frühen Glasgemäldeentwürfen des jungen Hans. Ihre Kraft und Strenge steigert sich immer mehr. Auf der Kaiphasszene der Passionstafeln (Tafel 72, 4) erscheint sogar die Ecke eines machtvollen Monumentalgebäudes reinster Hochrenaissance: man möchte wissen, wo Holbein diese damals auch in Italien noch seltenen, nüchternen Formen, wie sie später Serlio in seinem Handbuche bekannt machte, hat antreffen können. Flach, der Art des jüngeren Holbein völlig fremd, sind dagegen die Fensterrahmen und die sie trennenden Pilaster auf dem Abendmahlsbild. Sie nehmen sich aus, nicht wie Architektur, sondern wie eine Schreinerarbeit, ein Gefässer ohne Tiefe und Volumen. Genau die gleiche Körperlosigkeit zeigen aber auch die Bogen, welche die ebenfalls noch gotisch lieblichen heiligen Frauengestalten auf den Flügeln des Sebastiansaltars des alten Holbein von 1515 in der Münchner Pinakothek umgeben. Ganz an diese Tafeln gemahnt überdies das Hereinragen des Gebäudes im Hintergrund.

Nicht minder auffällig ist die Verschiedenheit der Figuren. Beim jüngeren Holbein sind sie energisch gerundet und mit einer solchen Kunst angeordnet, dass sie sich trotz der Schmalheit der Tafeln der Passion frei bewegen können und in ihrer Aktion übersichtlich bleiben (Tafel 72, 4). Im Abendmahlsbild dagegen, dessen grosse Dimension mehr Freiheit bot, sind sie unplastisch so ineinandergeschoben, dass ihre Körper und Gebärden gar keinen Raum zur Entfaltung finden. Die Gestalten entbehren durchaus der Kraft, die ihnen der jüngere Holbein zu geben wusste. Das Haar ist beim jüngeren Holbein stets fein und locker behandelt, so wie er später auch die edlen Pelze meisterhaft zu schildern wusste (Tafel 72, 3). Die schweren Massen und die dicken Strähnen mit den aufgesetzten hellen Strichen, wie man sie im Abendmahlsbild antrifft (Tafel 72, 2), sind aber geradezu charakteristisch für den alten Holbein: man braucht nur zu seinem Marienod im selben Museum hinüberzugehen, um genau die gleichen Merkmale zu finden (Tafel 72, 1). Der Apostel mit der rötlichen Haarkappe, der sich auf der rechten Seite des Abendmahls über seine Gefährten beugt, erinnert übrigens unmittelbar an den heiligen Georg der Karlsruher Kunsthalle.

³ Zitiert in: Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Basel-Stadt, I, 1932, S. 414.

⁴ Heinrich Alfred Schmid, Die Gemälde Hans Holbeins in Basel, Basel 1930, S. 50 und Tafel 7.

⁵ Paul Ganz und Emil Major, Die Amerbachischen Inventare, Beilage zum Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, 1907, S. 42.

Besonders lehrreich ist schliesslich die Schilderung der Gegenstände. Auf dem Abendmahlstisch sind sie gewiss mit anscheinlicher Sorgfalt und Liebe wiedergegeben, aber doch allzu ordentlich und korrekt ausgebreitet und nebeneinander aufgereiht. Ganz überraschend gleicht dieses Gedeck dem des säuberlich bereiteten Tisches auf dem Fischwunder des heiligen Ulrich vom Altar des älteren Holbein von 1512 in der Galerie zu Augsburg (Tafel 73). Wie völlig anders sinnlich geschaut und geradezu zum Greifen gemalt sind die leicht hingestreuten Gegenstände des jüngeren Hans, schon auf dem Baer-Tisch von 1515 im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich und dann vor allem auf den Bildnissen der englischen Aufenthalte, dem Niklaus Kratzer von 1527 im Louvre, dem Gisze von 1532 in Berlin, den Gesandten von 1533 in London.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen: in das eigenhändige Werk Hans Holbeins des Jüngeren passt das Abendmahlsbild nicht hinein. Wie kraftvoll und frei stehen die Figuren im nur angedeuteten, aber energisch nach der Tiefe sich erstreckenden architektonischen Rahmen der Solothurner Madonna von 1522 und der Madonna des Basler Bürgermeisters Meyer von 1526. Dagegen vermag sich das Abendmahl sehr wohl einer späteren Entwicklung des alten Holbein vom Sebastiansaltar von 1515 in München über die Karlsruher Tafeln, die wohl eher 1523/1524 als 1522 entstanden sind (die Einerstriche des in römischen Zahlen aufgemalten Datums stehen auf einer Kittstelle), anzureihen.

Manche Bewunderer der Gemälde Holbeins des Jüngeren im Basler Kunstmuseum, die mit dem etwas schwächlichen Abendmahlsbilde nicht viel anfangen konnten, werden wohl unsere Ausführungen mit einiger Erleichterung aufnehmen. Andererseits bedeutet es gewiss keine geringe Überraschung, dass ausgerechnet jenes Werk, das immer einen besonderen Beweis für eine Reise des jungen Holbein nach Italien zu erbringen schien, nicht von ihm, sondern von seinem Vater stammt. Heinrich Alfred Schmid hat freilich bereits mit Recht – im Gegensatz zu Paul Ganz – das Abendmahlsbild nicht in die Zeit unmittelbar nach dem Luzerner Aufenthalt (1517–1519), sondern ins Jahr 1524 gesetzt. Von Luzern aus hätte der junge Holbein allenfalls eine Fahrt nach der Lombardei unternehmen können, aber Schmid hat im Grunde selbst gezeigt, welchen zeitlichen Schwierigkeiten diese Annahme begegnet⁶. Wir glauben nicht an diese Reise und sind der festen Überzeugung, dass Karel van Mander recht berichtet war, wenn er, zweifellos gestützt auf Erkundigungen, in seinem Schilderboek 1617 sagt, Holbein sei nie in Italien gewesen⁷. Im Gegensatz zur Italienreise, für die man keine Spur eines Beleges besitzt – die Italianismen konnte Holbein schon in Augsburg übernehmen, wo sie durch die Vermittlung des Handels der Fugger und vor allem des Malers Burgkmair durchaus geläufig waren – ist eine Reise nach Frankreich in den Jahren 1523 oder 1524 einlässlich bezeugt. Erasmus schreibt davon aus Basel an Pirkheimer in Nürnberg am 3. Juni, vermutlich des Jahres 1524 (das Jahresdatum hat er nicht angegeben). Wir kennen auch die Etappen der Fahrt. Während eines Aufenthaltes in Bourges zeichnete Holbein in farbigen Kreiden die «Bildnisse» des Herzogs Jean de Berry († 1406) und seiner Frau, der Herzogin Ursine, nach den knienden Votivstatuen, die damals noch in der Sainte-Chapelle standen, die der Herzog in Bourges erbaut hatte, und die sich heute in der Kathedrale befinden. Leider hat die Revolution nicht nur die Sainte-Chapelle von Bourges zerstört, sondern auch den herrlichen Figuren die Köpfe abgeschlagen. Die heutigen Ergänzungen sind dürftig: die Zeichnungen Holbeins in Basel führen allein noch vor Augen, von welcher hoher Qualität nicht nur die Figuren, sondern auch die Porträtköpfe dieser Meisterwerke der realistischen Kunst des frühen 15. Jahrhunderts gewesen sein müssen. Eine andere Skizze noch als die Kreidestudie hat Holbein als Vorlage für die Tracht der Herzogin in der Holzschnittfolge seiner Todesbilder benutzt. Von französischen Eindrücken berichtet ausserdem der Laubenhof auf der Ecce-Homo-Szene der gezeichneten Passion, ebenfalls in Basel: die hohen

⁶ Die Malereien H. Holbeins d. J. am Hertensteinhause in Luzern, wieder abgedruckt in: *Gesammelte kunsthistorische Schriften*, Leipzig, Strassburg und Zürich 1933, S. 132–165.

⁷ Karel van Mander, *Het Schilderboek*, Amsterdam 1617, fol. 143.

Lukarnen erinnern an manche Schlossanlagen des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankreich. Besonders interessant ist aber die Szene der Kaiserin in den Todesbildern: sie zeigt unverkennbar die Stadtseite des Schlosses von Blois mit den ursprünglich geplanten und wohl auch einst bestehenden Lukarnen, die heute nicht mehr vorhanden sind. Ein mächtiges, monotones Dach, das unmöglich so gedacht gewesen sein kann, zieht sich heute über das gewaltige Gebäude hin. Von Blois ist es nur noch ein Tagesmarsch bis nach Amboise. Dort war 1519, also nur wenige Jahre zuvor, Leonardo gestorben. Es wäre deshalb nicht ausgeschlossen, dass Holbein dort noch dessen Nachlass hätte sehen können⁸, vielleicht auch die Kopie nach dem Abendmahl in Mailand, die noch heute im Louvre aufbewahrt wird. Allerdings macht uns Joseph Gantner darauf aufmerksam, dass schon seit 1503 Stiche nach der berühmten Komposition in Umlauf waren. Wie dem auch sei, jedenfalls hat der alte Holbein in den späteren Jahren mehrfach in der nächsten Nähe des Sohnes gearbeitet.

Heinrich Alfred Schmid hat seinerzeit festgestellt, dass es der alte Holbein war, der die Stifterbildnisse auf den Flügeln des Oberriedaltars von 1521/1522, die seit der Reformation im Freiburger Münster stehen, aber für den Ratsherrn Hans Oberried in Basel gemalt worden waren, hinzugefügt hat⁹. Auch die Karlsruher Tafeln stammen aus Basel: sie sind im Inventar des Markgräflichen Hofes in Basel aus dem Jahre 1773 aufgeführt und erst später nach Karlsruhe übertragen worden. Das Abendmahlsbild hat Basel gewiss nie verlassen: es ist beim Bildersturm des Jahres 1529 zer schlagen und vielleicht schon von Bonifacius Amerbach gerettet oder von seinem Sohne Basilius irgendwo in Trümmern aufgestöbert worden. All das führte uns zur Vermutung, der ältere Holbein habe seine letzten Jahre in Basel verbracht.

Noch immer liest man aber in Büchern und auf Bildetiketten, Hans Holbein der Ältere sei in Isenheim gestorben. Diese Angabe, die einer dem anderen abschreibt, kehrte sogar allerneuestens im Katalog der Basler Kunstsammlung und auf der Beschriftung des Frauenbildnisses wieder, das als grossartiges Geschenk der Firma Geigy AG in Basel zu ihrem 200jährigen Bestehen seit kurzem dort hängt. Wir hatten jedoch in unserer genannten Studie über das Spätwerk des alten Holbein bereits darauf hingewiesen, dass diese «Tradition» unzutreffend ist. Wohl war der Meister von Augsburg nach Isenheim verzogen, aber das lag schon viele Jahre vor 1524 zurück. In dem Schreiben, das der Basler Rat im Jahre 1526 im Namen und Auftrag seines Mitbürgers Hans Holbein (des Jüngeren) an den Präzeptor des Antoniterklosters in Isenheim richtete und in dem er das vom alten Holbein dort zurückgelassene und wegen des Bauernkriegs von 1525 liegengeliebene Malzeug zurückverlangte, heisst es nämlich, der Sohn habe nicht erst nach des Vaters «absterben als ein erb», sondern schon «by leben seins vatters vnnd vsz desselbigen befelch» Schritte zum Erhalt der Geräte unternommen. Der alte Holbein war also schon etliche Zeit vor seinem Tode nicht mehr dort; der Sohn aber handelte in seinem Auftrage von Basel aus.

Bekanntlich fehlen jegliche Nachrichten über die letzten Jahre Hans Holbeins des Älteren. Einzig die Verbindung und sogar eine Arbeitsgemeinschaft mit dem Sohne lässt sich feststellen. Sollte er sich bei ihm in Basel niedergelassen haben? Dass er in den Basler Akten nicht erscheint, würde sich leichtlich daraus erklären, dass der Sohn als Bürger für ihn gutstand und ihn wie andere Mitarbeiter oder Gesellen nicht zu melden brauchte. Von der Zunft der Maler, der Himmelzunft, aus erliess man ihm vielleicht auch den Zunftzwang, weil man den Freibrief des Kaisers Maximilian anerkannte, der sich 1549 in der Hinterlassenschaft der Witwe Hans Holbeins des Jüngeren noch vorfand¹⁰.

Damit kommen wir auf Probleme der Holbein-Werkstatt. Mit denen der früheren Zeit des alten Holbein beschäftigt sich gegenwärtig Dr. Hanspeter Landolt auf Grund des grossen Materials,

⁸ Vgl. auch Heinrich Alfred Schmid, *Die Gemälde Hans Holbeins in Basel*, S. 23.

⁹ Heinrich Alfred Schmid, *Erasmi Roterodami Encomium Moriae*, Text zur Faksimile-Ausgabe, Basel 1931, S. 44. – *Idem*, *Hans Holbein der Jüngere*, Textband I, Basel 1948, S. 163.

¹⁰ Eduard His, *Die Basler Archive über Hans Holbein den Jüngeren und seine Familie*. Separatabdruck aus *Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft*, Basel 1870, S. 32–33.

welches wahrscheinlich aus dem Besitz der Familie Holbein in die Sammlung des Basilius Amerbach und mit dieser ins Basler Kupferstichkabinett gelangt ist. Der Vater Holbein hatte mit einem stattlichen Kreis von Hilfskräften gearbeitet. Es ist anzunehmen, dass auch der jüngere Holbein, abgesehen von den Holz- und Metallschneidern oder den Glasmalern, nicht ganz allein am Werk gewesen. Jedenfalls ist ihm der Vater zuweilen an die Hand gegangen. Nachweisen lässt sich dies am Oberriedaltar; die Karlsruher Tafeln und das Abendmahl stehen der Kunst des Sohnes ausserordentlich nahe. Nur war jetzt das Verhältnis umgekehrt: Meister war der Sohn, bei dem der Vater Betätigung und Vertretung seiner Interessen fand.

BILDNACHWEIS

Tafel 71: Öffentliche Kunstsammlung Basel.

Tafel 72: 1, 2, 3, 4 Öffentliche Kunstsammlung Basel.

Tafel 73: Bayrische Staatsgemäldesammlungen München.



Hans Holbein der Jüngere, Das Abendmahl, um 1524. H. 115,5 cm, Br. 97,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

DAS ABENDMAHL NACH LEONARDO DA VINCI



1



2



3



4

1 Hans Holbein der Ältere, Der Tod Mariä, um 1501. H. 165 cm, Br. 152 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Ausschnitt: Kopf des Johannes. – 2 Hans Holbein der Ältere, Das Abendmahl, um 1525. H. 115,5 cm, Br. 97,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Ausschnitt: Kopf des Johannes. – 3, 4 Hans Holbein der Jüngere, Altartafel mit acht Bildern aus der Passion Christi, um 1525. Basel, Öffentliche Kunstsammlung: 3 Ausschnitt aus der Grablegung: Kopf des Johannes. – 4 Teilbild: Christus vor dem Hohenpriester

DAS ABENDMAHL NACH LEONARDO DA VINCI



Hans Holbein der Ältere, Das Fischwunder der hl. Bischöfe Ulrich und Wolfgang. Flügel eines Altarwerkes aus dem Katharinenkloster in Augsburg. H. 105 cm, Br. 78 cm. Augsburg, Staatliche Gemäldegalerie

DAS ABENDMAHL NACH LEONARDO DA VINCI