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: 29 (1972)

Heft: 4

Artikel: Der Entwurf zur Fassadenmalerei am Haus "Zum Tanz" in Basel : ein Beitrag zu Holbeins Zeichnungsoeuvre

Autor: Klemm, Christian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-165817

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

Der Entwurf zur Fassadenmalerei am Haus «Zum Tanz» in Basel

Ein Beitrag zu Holbeins Zeichnungsœuvre

von Christian Klemm

Die folgenden Bemerkungen[1] bringen kaum Neues; ihr Zweck ist vielmehr, durch eine gewisse Ausführlichkeit der Argumentation das Verständnis für die formalen Eigenarten ihres Gegenstandes zu vertiefen. Dabei sollen die in ihren Verschiedenheiten zu versöhnenden Meinungen der wissenschaftlichen Literatur als Ausgangspunkt und Vehikel unserer Überlegungen dienen[2].

Die Fassadenmalerei, die das Haus des reichen Basler Goldschmieds Balthasar Angelroth zierte, ist leider – ebenso wie alle anderen Monumentalwerke Holbeins – zugrundegegangen[3]. Über ihr Aussehen unterrichten uns nur noch ein paar Kopien, über ihre Entstehung ein sehr schöner Arbeitsentwurf[4]: einer der ganz seltenen Momente, die uns Einblick in das Vorgehen Holbeins beim Entwerfen gewähren. Dieses Blatt nun ist vielleicht seine umstrittenste Zeichnung; die vorgeschlagenen Datierungen sind so widersprüchlich wie möglich, sie schwanken zwischen 1520 und 1538; ja, es herrscht nicht einmal Klarheit darüber, ob es sich um einen Vorentwurf oder einen nachträglichen Verbesserungsvorschlag handelt. Da die erste Frage von der zweiten abhängt, wenden wir uns zuerst dieser zu.

Entsprechend dem skizzenhaften Charakter des Basler Entwurfes zum Haus «Zum Tanz», galt diese Zeichnung bis zur Holbein-Monographie Reinhardts fraglos als Vorstufe zur ausgeführten Fassung, die uns am besten in einer Zeichnung in Berlin überliefert ist. Dort aber lesen wir:

> «Auf seiner [d. i. Holbeins] Durchreise im Jahre 1538 hat einzig die kühne Jugendarbeit des Hauses ‹Zum Tanz› Gnade vor seinen Augen gefunden. Jedenfalls hat er auch da Manches zu tadeln gehabt. Es scheint in der Tat, daß er einmal versucht hat, die Komposition, so wie sie auf der Berliner Zeichnung erscheint, zu verbessern. Es ist offensichtlich – Dr. Koegler hat mit Recht darauf hingewiesen –, daß die Basler Zeichnung keine erste, dem Berliner Riß voraufgehende Skizze ist. Ihr Stil ist reifer und breiter. Sie ist rasch mit der Feder hingeworfen, vielleicht unter Benützung einer älteren Bleistiftstudie. Die Säulen ragen nicht mehr vor der Bogenhalle empor, eine schlagende, aber etwas gewaltsame Wirkung erzeugend, sondern ordnen sich logischer der Flucht der Halle ein, die ihrerseits genau über die Fensterreihe des ersten Stocks zu stehen kommt.[5]»

In der Tat scheint dieser Meinung eine gewisse Offensichtlichkeit zu eignen; sie wurde mehrfach übernommen[6], und nie wurde ihr begründet widersprochen. Näherliegend ist freilich die ältere Ansicht; denn Entwurfsblätter, die mehrere, übereinanderliegende Fassungen zeigen, pflegen der Ausführung vorauszugehen. Für das zu beweisende Gegenteil bringen nun Koegler und Reinhardt drei Argumente: ein historisches, ein motivisches und ein stilistisches.

Auf das Historische braucht kaum eingegangen zu werden. Wie Iselin überliefert, habe Holbein 1538 gesagt, er fände seine Basler Arbeiten nicht gut und würde sie, so er Zeit hätte, auf eigene Kosten wiederholen, nur «das Haus zum tantz... wär ein wenig gutt[7]». Mit dieser Notiz ließe sich die These einer späteren Verbesserung für irgendein anderes in Basel entstandenes Werk begründen, gerade für die Malereien am Haus «Zum Tanz» aber nicht.

Ein fundiertes Urteil über das motivische Argument bedarf eines eingehenderen Vergleiches. Der Hauptunterschied der beiden Konzeptionen liegt, so meint man auf den ersten Blick, im verschiedenen Verhältnis des Bogens zur Säulenstellung. Dieses Verhältnis ist in der Skizze durch den direkten baulichen Zusammenhang eindeutiger als in der ausgeführten Fassung mit der von Koegler gerügten Überschneidung. Allein, bei eingehenderer Betrachtung erkennt man als zentrales, die Gestaltung weitgehend bestimmendes Problem die Schwierigkeit, die Scheinarchitektur angemessen mit den vorgegebenen Fenstern zu verbinden. Und hier zeigt sich denn auch die ganze Überlegenheit der ausgeführten Variante: in ihr ist das Kunststück fertiggebracht, die tatsächliche Unregelmäßigkeit der Fensterverteilung durch die Scheinperspektive zu einer scheinbaren, durch die tatsächliche Perspektive bedingten zu machen[8]. Dabei mußte das auch an sich recht ungeschickte Verhältnis von Fenster und Tonnenwölbung geändert werden, und so rückte der Bogen hinter die durch die Fensterverteilung festgelegte Säulenstellung. Auf dieses Hauptelement der Fassadengliederung aber konnte Holbein nicht verzichten, ohne die angestrebte Großartigkeit und Ausgewogenheit von Horizontaler und Vertikaler preiszugeben. Gleichzeitig wurde eine Systematisierung und Klärung der ganzen Fassade erreicht: die durch eine Flachtonne verbundene Pilaster- und Säulenordnung bildet ein vom Sockel mit dem Bauerntanz bis zum Dach reichendes vertikales Hauptmotiv, dem die Balustrade und der breit gelagerte Triumphbogen, der an die Stelle der unausgewogenen und unklaren Vielfalt der Skizze getreten ist, in raffinierter Durchdringung antwortet. Alles, was diesem in der Tat genialen Konzept nicht einzufügen ist, wird nach Möglichkeit überspielt[9].

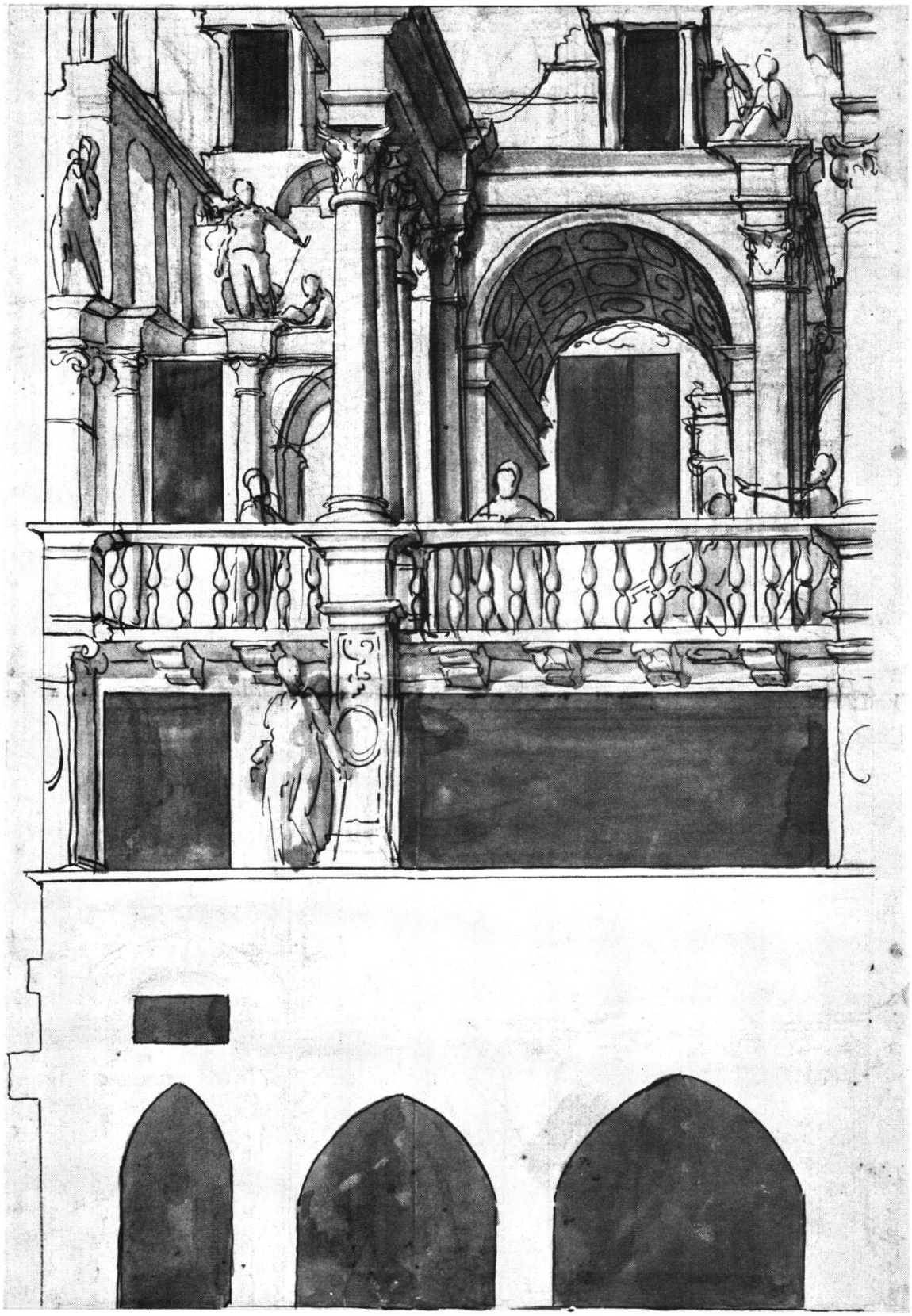

Abb. 1 Hans Holbein d.J.: Entwurf für die Malerei an der Hauptfassade des Hauses «Zum Tanz». (53,7 : 36,5 cm; Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1662.151)

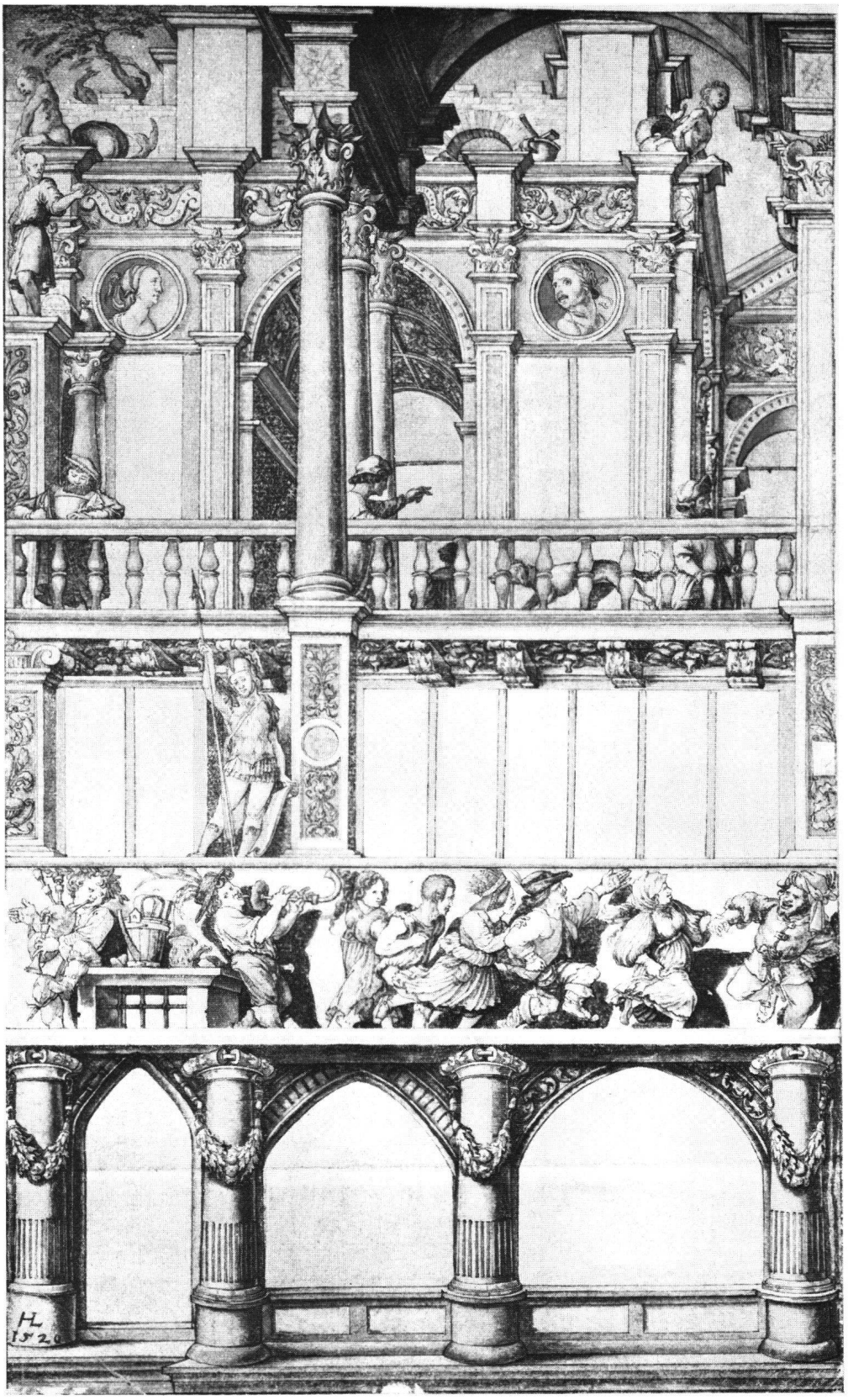

Abb. 2 Kopie nach Hans Holbein d. J.: Vorzeichnung für die Malerei an der Hauptfassade des Hauses «Zum Tanz». (57,1 : 33,9 cm; Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1901.10)

Aber auch insofern als jetzt die größte Ferne mit einer möglichsten Nähe in spannungsvollen Ausgleich gesetzt wird, ist die ausgeführte Version klassischer zu nennen als die andere mit ihrer ungehemmten und einseitigen Tiefenentwicklung: man vergleiche unter diesem Gesichtspunkt auch das monumentale Wandgemälde Heinrichs VIII. und seiner Verwandten von 1537, das einzige vergleichbare Spätwerk Holbeins, und man wird dort das gleiche Prinzip wirksam finden[10].

Ein Vergleich der Durchführung im Detail führt zum selben Resultat, es sei nur auf das unklare Verhältnis von Balustrade und Säulensockel und die an der Ecke unmöglich wirkende Säule aufmerksam gemacht. Was als großzügiger erscheint, erklärt sich durch die Skizzenhaftigkeit; daß auch hier Ornamentfüllungen vorgesehen waren, zeigt der mittlere Sockel im ersten Stock.

Ein Vergleich der beiden Varianten mit der Seitenfassade zeigt erstaunlicherweise, daß – abgesehen von den durch die andere Fensterverteilung bedingten Unregelmäßigkeiten – die Anlage der Basler Skizze symmetrisch zur entsprechenden Partie der Seitenfassade ist: beidemal hinter dem Eckpfeiler der giebelbekrönte Torbogen am Ende einer Gasse, anschließend der einachsige, pilasterflankierte Triumphbogen, dann ein starker Vorsprung – in einem Fall die Kolonnade, im anderen das Fenstergehäuse –, ein weiterer Rücksprung und als Abschluß das charakteristische Motiv einer von zwei glatt eingeschnittenen, gleich großen Bogen gegliederten Wand: man greift ein Stadium des Entwerfens, in dem die beiden Seiten noch symmetrisch konzipiert waren, was sich dann aus den oben dargelegten Gründen als nicht durchführbar erwies.

Haben wir bis jetzt die beiden späteren Zustände verglichen, wollen wir nun den Arbeitsprozeß anhand der Kreidestudien des Basler Entwurfes einen Schritt weiter zurückverfolgen. Im Erdgeschoß ist die Kreide noch am besten sichtbar, da sie hier nicht überarbeitet wurde, vermutlich weil Holbein hiefür auf einer Detailstudie bereits die Lösung gefunden hatte. Der Bauerntanz fehlt entsprechend auch in der Kreidezeichnung, hingegen ist die Türe durch ein reiches Portal mit Balustersäulen, klassischem Architrav und Bogen eingefaßt. Dabei entstand ein Konflikt mit dem rechteckigen Fensterchen, der verschiedene Varianten der oberen Partie veranlaßte. Die ausgeführte Lösung zeigt sich im Vergleich mit diesen Versuchen, sowohl was die Eingliederung des Fensters als auch was die Einheitlichkeit der Fassade betrifft, überlegen.

Die Beurteilung des oberen Teils ist durch die darüberliegende Tuschskizze erschwert; die Gesamtkonzeption der Kreidezeichnung läßt sich nicht mehr feststellen. Der Pilaster gegen das Nachbarhaus scheint nur bei der Balustrade und dem Architrav über dem zweiten Geschoß gegliedert, im übrigen aber vom ersten Stock bis unters Dach gerade durchgelaufen zu sein. Bei der Überarbeitung wurde er in mehrere einzelne aufgelöst, deren räumliches Hintereinander die ausgeführte Version – vor allem durch die linke Figur auf der Terrasse und die Fortsetzung der Baluster bis fast an die Hauskante – klar zum Ausdruck gebracht hat. Eine eindeutigere und tiefergreifende Änderung erfuhr die Ecke zur Seitenfassade. Anstelle der Säule sehen wir einen Halbbogen, dessen andere Hälfte wohl gegen das Tanzgäßlein gebrochen war, wo er auf dem ersten kleinen Fenster ein Widerlager gefunden hätte. Auf der Hauptfassade teilt er den Kämpfer mit dem großen Bogen, der anfänglich etwas kleiner war und somit den gleichen Radius wie der Halbbogen hatte; das Fenster lag dann genau in seiner Mitte. Eine Anzahl verschiedenartiger Linien, deren Zusammenhang durch die Lavierung verwischt wurde, deuten darauf hin, daß schon in diesem Stadium die Eingliederung des Fensters ein Hauptproblem gewesen ist. Ob in dieser Phase Tonnengewölbe vorhanden waren, ist fraglich, die diesbezüglichen Linien des Halbbogens nehmen bereits auf den Eckpfeiler Rücksicht. Sicher war der Torbogen in der Distanz schon vorgesehen, Gebälk und Bogen sind hinter der Säule durchgezeichnet. Vergleichen wir diesen Befund mit der ausgeführten Fassung, erscheint die Tuschskizze halbwegs zwischen dieser und der Kreidezeichnung: sie verzichtet bereits auf den im Vordergrund um die Ecke gebrochenen Bogen, findet aber anderseits für den linken Bogen noch keine angemessene Situation: es sei an den Konflikt mit dem Fenster und die perspektivische Schwierigkeit, die sich zwischen seiner rechten Innen- und Außenseite ergeben, erinnert. Ebenso ist die Ecklösung zwar im Prinzip schon gefunden, aber noch ist statt des Pilasters die wegen ihrer Rundheit an dieser Stelle ungeeignete Säule gegeben, zudem ist sie viel zu nahe beim Triumphbogen – ihr Kapitell berührt fast dessen Gesims und läßt so nicht genügend Platz für die nach hinten führende Gasse.

Die Partie links der Kolonnade ist sowohl in der Kreide- als auch in der Tuschskizze unklar. In der ersteren fällt insbesondere eine Gruppe von Strichen auf, die neben dem linken Fenster ansetzen und im Halbbogen über die Kolonnade hinweg bis zum Falz laufen; die kleine lavierte Halbtonne scheint noch ein Rudiment dieser in ihrem Zusammenhang nicht mehr zu erfassenden Form zu sein. Die Idee, als vertikales Hauptmotiv eine durch drei Stockwerke reichende Kolossalordnung zu verwenden, ist also Holbein auch hier erst im Verlaufe des Entwerfens gekommen. Ähnliches gilt für die zahlreichen Linien des obersten Teiles. Die Absicht, diese Zone als unvollendet oder ruinös darzustellen, ist erst in der Tuschskizze zu erkennen. Die linke obere Ecke erscheint mir vollends undeutbar: waren über den Bogen noch Säulen vorgesehen oder vielmehr Kamine wie an der entsprechenden Stelle der Seitenfassade? Oder aber eine hinter die Dachkante aufragende Mauer, die einen Teil der Rahmung des obersten Fensters überdeckt? In der ausgeführten Fassung

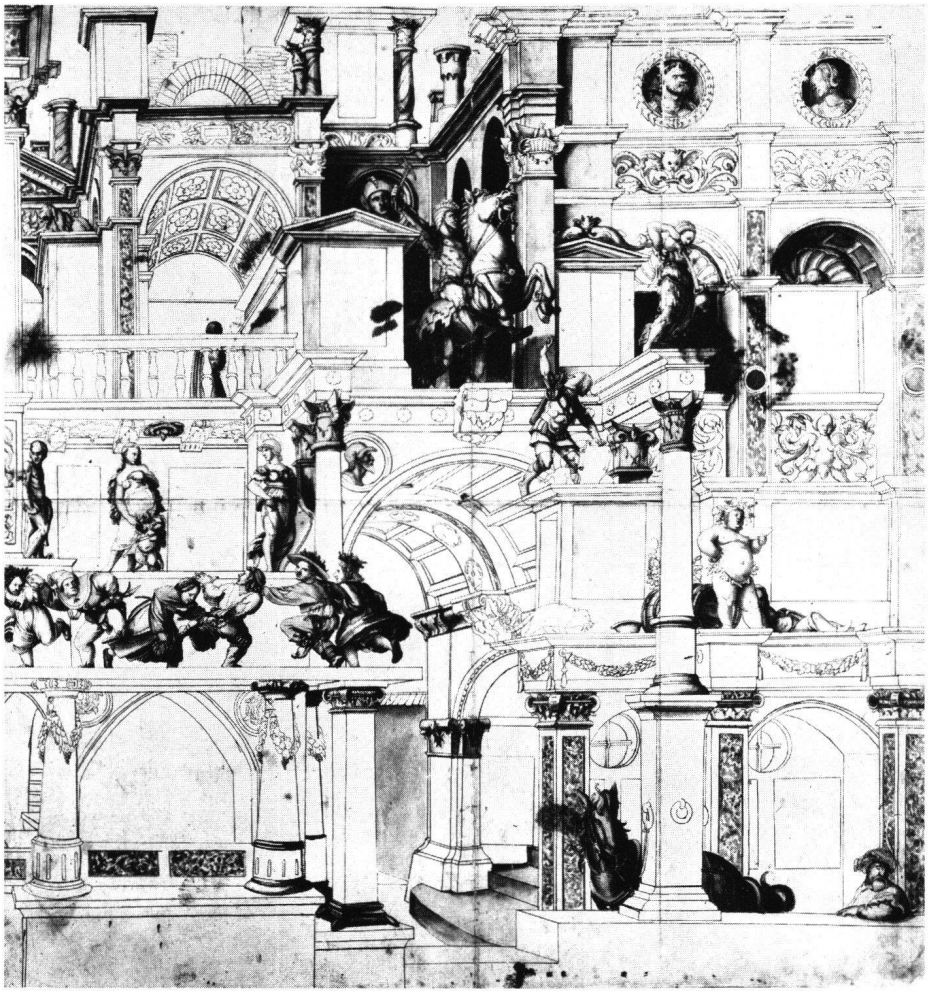

Abb. 3 Kopie nach Hans Holbein d.J.: Vorzeichnung für die Malerei an der Seitenfassade des Hauses «Zum Tanz». (62,1 : 58,5 cm; Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1955.144.2)

ist diese Partie in klare Leichtigkeit aufgelöst, und allein die Verkröpfung am hinteren Ende des großen Gebälks und die kleine Säule links am Triumphbogen, die zwar künstlerisch motiviert, aber kaum für diesen Zusammenhang entwickelt worden sind, wurden von Holbein aus der Tuschskizze übernommen.

Als Resultat dieses motivischen Vergleiches erscheint deutlich eine Entwicklungslinie, die von der Kreidestudie über die Tuschskizze zur ausgeführten Version führt und eine Überlegenheit der letzteren gegenüber ihren Vorstufen in der Lösung der künstlerischen Probleme, die bei einem so formsicheren und stetigen Künstler wie Holbein die Möglichkeit, daß das Basler Blatt eine nachträgliche Verbesserung wäre, mit großer Wahrscheinlichkeit ausschließt.

In Ergänzung zu diesen motivischen Überlegungen wollen wir noch einen Seitenblick auf Holbeins Fassadenentwurf mit dem thronenden Kaiser[11] werfen. Ob er je ausgeführt wurde und für welches Haus[12] er bestimmt war, wissen wir leider nicht, hingegen ist das Vorbild für sein Hauptmotiv genau zu bestimmen. Es ist der große, 1481 von Prevedari nach Bramantes Entwurf gestochene Kupferstich[13], von dem schon Burckhardt an Geymüller schrieb: «Ich möchte fast wetten, daß Holbein den großen Stich besessen und danach studiert hat[14].» Aus diesem Blatt hat Holbein für das Mittelstück seines Fassadenentwurfs die Gebälk- und Kapitellzone oben links im Maßstab 1:2 kopiert: den komplizierten Architrav übernimmt er Strich für Strich und in den Kapitellen sogar die Feinheit, daß am vordersten die Voluten einwärts, bei den hinteren aber auswärts gedreht sind; auch der Gewölbeansatz, der Kentaur und die Figur zwischen den Pilastern weisen auf den Stich. Abgesehen von der durch die Fensterverteilung bedingten, etwas steileren Perspek-

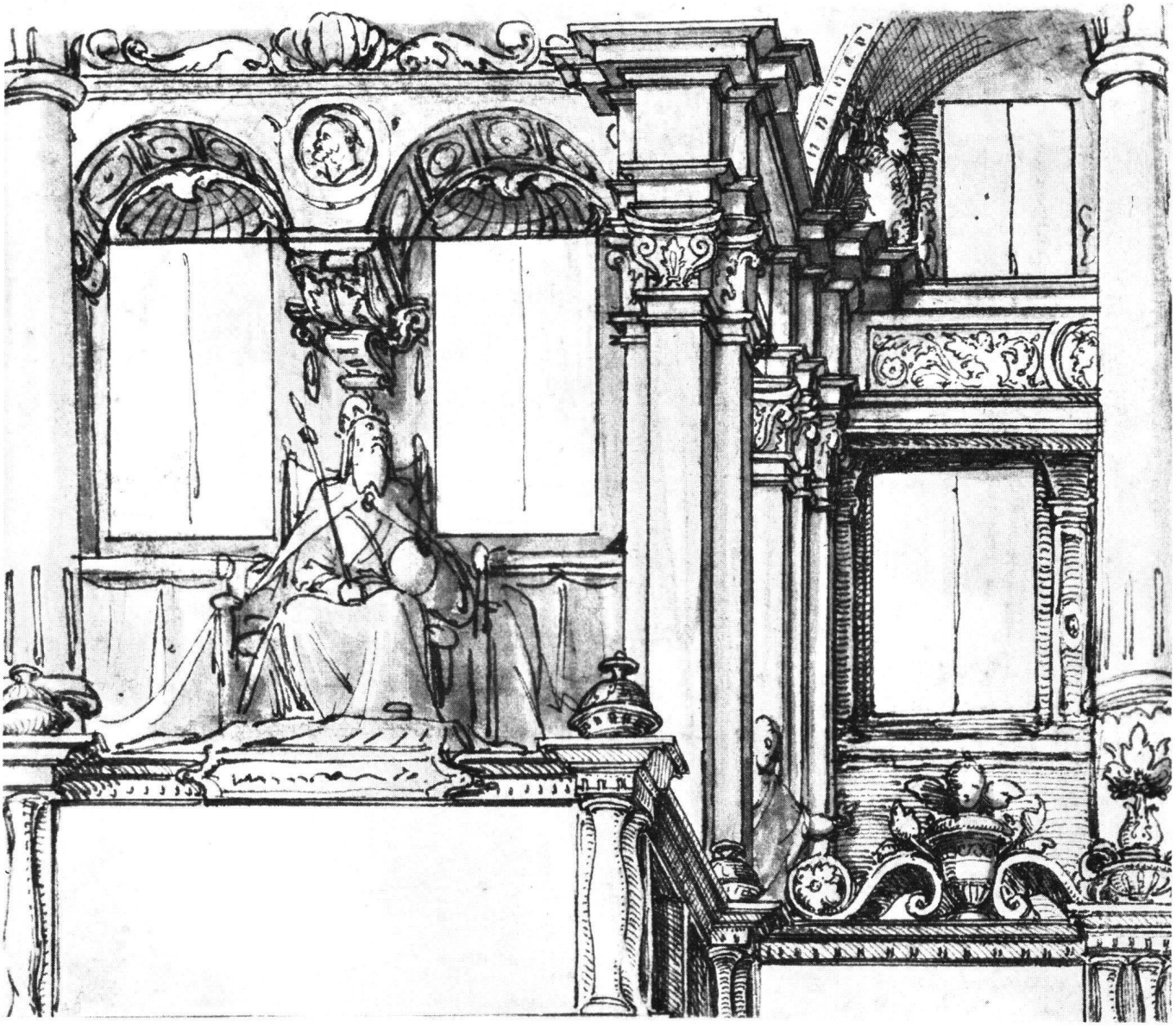

Abb. 4 Hans Holbein d.J.: Entwurf zu einer Fassadenmalerei mit thronendem Kaiser. (17,3 : 19,9 cm; Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1662.128)

tive ist als einzige Änderung eine weitere Verkröpfung beim hinteren Pilaster zu erwähnen[15]. Diese Übernahme ist nicht nur genauer als irgendeine andere im Werke Holbeins[16], sondern auch insofern von besonderem Interesse, als es sich hier nicht um ein beliebiges Motiv handelt, sondern wohl um das im klassischen Sinne architektonisch am richtigsten gedachte im ganzen Œuvre Holbeins: also gerade dort, wo am ehesten gebaute italienische Architektur vorauszusetzen wäre, finden wir als absolut eindeutige Vorlage einen Stich. Solches spricht aber ebensowenig für die alte These von einer Italienreise Holbeins wie die Beobachtung Reinhardts, daß sich die maßgebliche Vorstufe für die Konzeption der Fassadenmalereien Holbeins nicht in Italien, sondern im Damenhof des Fuggerhauses zu Augsburg befindet[17].

Kehren wir jetzt zu den Malereien am Haus «Zum Tanz» zurück, finden wir auch hier das in die Tiefe führende Gebälk. Ein engerer Zusammenhang[18] ist aber nur mit dem Basler Entwurf als Zwischenstufe greifbar: er zeigt vorn bereits das Kolonnadenmotiv, bei der Verbindung mit der Wand aber noch Pilaster mit einer Verkröpfung, die dann auch in der endgültigen Version als Relikt stehen bleiben wird. Die rechts anschließende Partie mit der durchgeführten Hierarchie der Ordnungen, der Überschneidung des Gebälks durch den Bogen und den in Kreide angedeuteten Gewölbeansätzen darüber

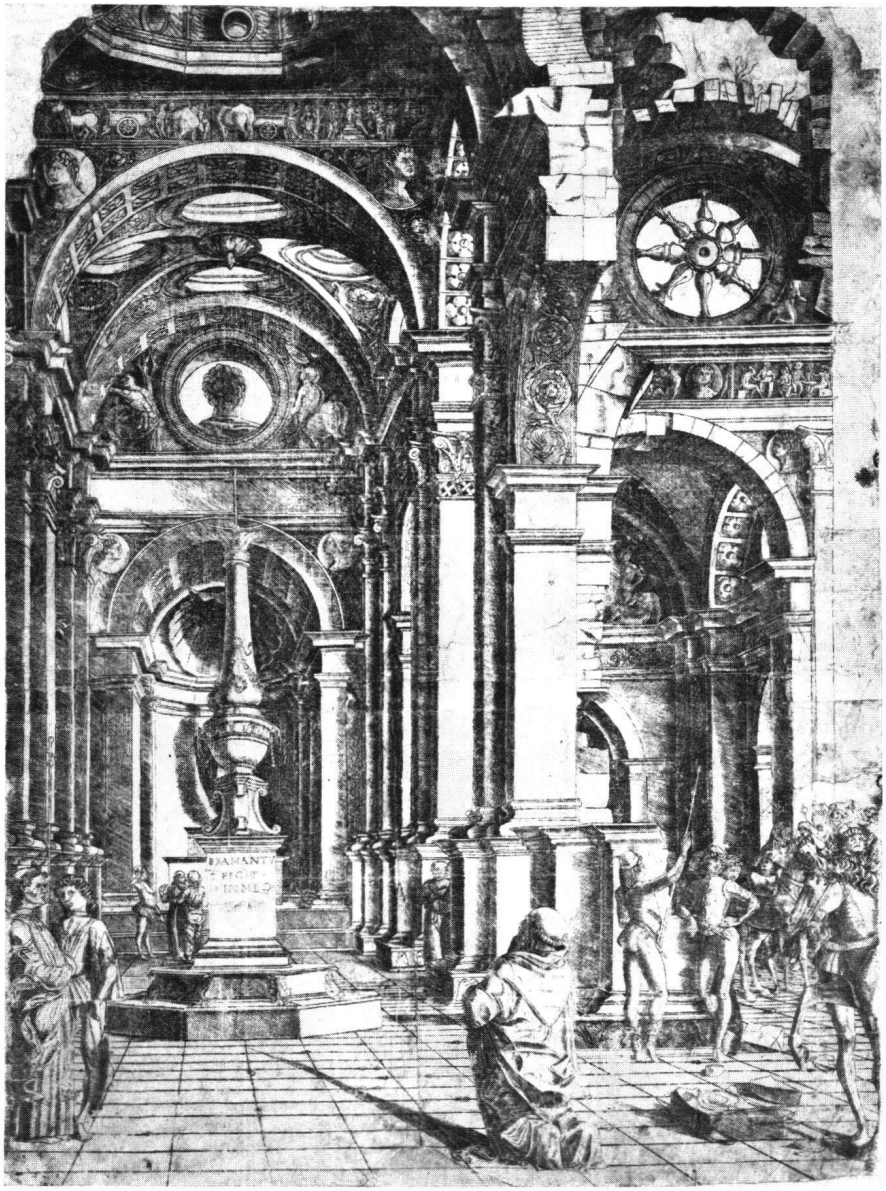

Abb. 5 Bernardo de Prevedari nach Bramante: Architekturphantasie. (Kupferstich, 70,5 : 51,3 cm; British Museum London)

wären direkt aus dem Stich abzuleiten; die Detailformen entsprechen, soweit sie in ihrer Flüchtigkeit bestimmbar sind, dieser Beurteilung.

Bleibt uns noch die Behandlung des stilistischen Argumentes. Reinhardt bemerkt, daß die Strichführung «reifer und breiter» ist als diejenige des Berliner Risses. Da wir aber dieses Blatt für eine Kopie[19] halten, erscheint es uns nicht erlaubt, aus dem Zeichnungsstil Schlüsse für die relative Chronologie der beiden Konzeptionen zu ziehen. So verschiebt sich die Frage dahin, ob diese Großzügigkeit und Reife die Basler Zeichnung einer bestimmten Schaffensperiode Holbeins zuweist oder ob sie nur Ausdruck der Unbekümmertheit eines Arbeitsentwurfes sind. Sucht man im Zeichnungswerk Holbeins Vergleichsbeispiele zur Beantwortung dieser Frage, wird man den wahren Grund für die Unsicherheit gegenüber dieser Zeichnung entdecken: abgesehen von der etwas merkwürdigen Gruppe des sogenannten «Englischen Skizzenbuchs[20]» haben sich fast nur vollendet ausgeführte Zeichnungen erhalten. Ganz versucht dies auf die Arbeitsweise Holbeins zurückzuführen: «Die künstlerische Schöpfung stand bereits fertig vor seinem geistigen Auge, bevor er zu zeichnen begann[21].» Da man aber bei genauer Betrachtung nicht nur bei vielen Federzeichnungen Reste von Kreideentwürfen findet, sondern sogar in den Gemälden zahlreiche Pentimenti nachweisen kann[22], erscheint es richti-

ger, die Überlieferung der Holbein-Zeichnungen für diese Einseitigkeit verantwortlich zu machen. Sie entstammen im wesentlichen drei Werkstattsammlungen[23]; es handelt sich also um Blätter, die als Vorlage zu dienen hatten. Flüchtige Skizzen, Vorentwürfe und dergleichen waren in dieser Hinsicht unbrauchbar. Daß unser Blatt erhalten blieb, verdankt es vermutlich Holbeins Zunftgenossen Angelroth, der an der Entstehung des Schmuckes für sein Haus wohl lebhafter Anteil nahm als sonst ein Auftraggeber.

Sucht man also trotz der Gattungsunterschiede Vergleichbares zur Basler Skizze unter den erhaltenen Zeichnungen Holbeins, wird man für die Frühzeit vor allem Scheibenrisse beiziehen. Zu einer um 1520 datierbaren Gruppe gehört der Entwurf für eine Doppelscheibe mit der Anna selbdritt und der heiligen Barbara[24]. Hier haben wir zwei Dekorationsfigürlein, auf Säulen stehend, die man mit Vorsicht mit den entsprechenden Gestalten des Entwurfs für das Haus «Zum Tanz» vergleichen kann. Aber während uns die Figürchen der Scheibenrisse eher vom Umriß her konzipiert scheinen, so steht bei den anderen das Funktionelle im Vordergrund, zum Teil auf Kosten des Umrisses. Auch die Architektur ist mit diesen Rissen schwerlich zu verbinden. Hingegen finden wir in den gezeichneten Passionsszenen[25] eng Verwandtes, etwa die Putten über dem Türsturz im Hintergrund der Dornenkrönung, oder auf der Annagelung ans Kreuz die Figur in der Ferne links von Pilatus, welche dieselben Abbreviaturen wie die Gestalt im ersten Geschoß zeigt. Selbst für die summarische Darstellung von Architekturteilen gibt es Vergleichbares, z.B. das Kapitell am Throne der Handwaschung. Diese Zeichnungen sind frühestens um 1525 anzusetzen. Dieses Jahr ist auch ein Terminus ad quem für den Riß mit dem Emblem des Erasmus[26], der uns im Wechsel von raschen, sicheren Strichen und zögernd zitternden der Fassadenskizze nicht unähnlich scheint. Die Zusammengehörigkeit dieser Zeichnungen wird durch die Gleichheit des Papiers, das sonst nur noch für das kaum vor 1525 entstandene Birnenwappen[27] verwendet wurde, bestätigt. Die Beurteilung der Basler Skizze als Zeichnung legt uns also eine Datierung um 1525 nahe, die noch durch andere Erwägungen gestützt werden soll.

Für die Datierung der Malereien am Haus «Zum Tanz» gibt uns nur die Biographie Holbeins sichere Anhaltspunkte. Seine Basler Aufenthalte fallen in die Jahre 1519 bis 1526 und 1528 bis 1532. Da wir aus den oben dargelegten Gründen die Basler Skizze für eine Vorstudie und nicht für eine nachträgliche Verbesserung halten, fällt 1538 – Holbein weilte damals kurz zu Besuch in Basel – als Entstehungsjahr außer Betracht. Eine nähere Präzisierung erlaubt vielleicht die Diskussion der vorgeschlagenen Datierungen.

Ganz[28] bringt als Kriterien für seine Frühdatierung die genrehaften Züge und die Kühnheit der Lösung, die ihm als besonders charakteristisch für ein Jugendwerk vorkommen. Beides ist aber weitgehend durch Gattung und Programm bedingt; mehr als einen groben Hinweis liefert es ohnehin nicht. Daß aber Holbein die Renaissanceformen hier noch jugendlich-unverstanden verwandte, glauben wir nach den obigen Erörterungen nicht mehr. Immerhin wird man nicht mit Schmid[29] erst um 1531/32 datieren wollen. Das eine seiner Argumente ist wenig überzeugend: er vergleicht den Bauerntanz mit der Initiale B des Bauernalphabetes von 1525[30] und glaubt dazwischen eine längere Entwicklung annehmen zu müssen. Uns erscheinen die Differenzen aber hinreichend durch die Gattungsunterschiede erklärbar – einerseits ein winziger Holzschnitt, anderseits ein annähernd lebensgroßes Wandbild –, die Ähnlichkeiten aber so stark, daß dieser Vergleich eher für Gleichzeitigkeit spricht. Das andere Argument Schmids – der Vergleich der Balustersäulen der Kreidezeichnung mit denjenigen der späten Ratssaalbilder – ist insofern nicht stichhaltig, als das Motiv, auf das es sich stützt, schon wesentlich früher von Holbein verwendet wird. Treffender sind Schmids Argumente gegen eine Frühdatierung: die Metallschnittleiste von 1523 ist eindeutig weniger reif in ihrer Auffassung des Bauerntanzes, und die außerordentlich reiche Produktion zu Beginn des dritten Jahrzehnts läßt kaum Zeit für ein solch umfangreiches Werk übrig. Einleuchtend ist bis zu einem gewissen Grade der Vergleich Cohns[31] mit Titelblättern, doch gibt sein Datum 1523/24 eigentlich nur den frühest möglichen Zeitpunkt, da später die Architektur in der Druckgraphik nur noch eine untergeordnete Rolle spielt[32].

Aus allen diesen Erwägungen heraus erscheint uns die Datierung um 1525 recht wahrscheinlich, und wir hoffen, daß die Beobachtungen und Verknüpfungen, die dieser Entwurf ermöglichte, darauf hindeuten, daß ein gründlicher wissenschaftlicher Katalog unsere Vorstellungen vom Zeichnungswerk Holbeins wesentlich klären könnte.

ANMERKUNGEN

[1] Die folgenden Bemerkungen sind weitgehend dem Anhang einer Lizentiatsarbeit über «Die Fassadenmalerei Hans Holbeins und ihre Vorbilder» entnommen, die ich vorletzten Winter auf Vorschlag von Prof. Landolt schrieb. Ihm und Prof. Reinhardt bin ich für mancherlei Anregungen, Hilfen und Ermutigungen sehr zu Dank verpflichtet.

[2] Die grundlegende wissenschaftliche Monographie ist: Heinrich Alfred Schmid: *Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil.* (3 Bde., Basel 1945–1948). Die Veröffentlichungen von Paul Ganz sind ihrer Abbildungen wegen wichtig: *Die Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren* (in fünfzig Lieferungen und kritischer Katalog.

Berlin 1911–1937 [= Denkmäler deutscher Kunst]) und: *Hans Holbein der Jüngere, Gesamtausgabe der Gemälde* (Phaidon, Basel 1950). GROSSMANN *(Holbein studies,* in: Burlington Magazine XCIII, 1951, S. 39–44 und 111–114) hat den beiden zuletzt erschienenen dieser Werke eine eingehende Besprechung gewidmet; seine Bemerkungen zur Forschungslage sind jetzt noch gültig.

An neueren Einzeluntersuchungen sind vor allem diejenigen REINHARDTS zu nennen (Einleitungen zu HANS REINHARDT: *Holbein* (Paris 1938) und zu: *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (Ausstellungskatalog Basel 1960, S. 17–37); *Die Madonna des Bürgermeisters Meyer...* (in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. XV, 1954/5, S. 244–254); *Beiträge zum Werke Hans Holbeins aus dem Historischen Museum Basel* (in: Jahresbericht des Historischen Museums Basel, 1965, S. 27–39); *Holbeins Venus und Laïs in der Basler öffentlichen Kunstsammlung* (in: Festschrift Werner Hager. Recklinghausen 1966, S. 66–70), ferner das schöne Buch von *Roy Strong: Holbein and Henry VIII* (London 1967); der wichtige Artikel von LUCAS HEINRICH WÜTHRICH: *Der «Holbeintisch», ein signiertes Werk von Hans Herbst* (in: Neue Zürcher Zeitung, 24. Juli 1966) sowie von GERT KREYTENBERG: *Hans Holbein d. J. – Die Wandgemälde im Basler Rathaus* (in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. XXIV, 1970, S. 77–100) und HEINZ KLOTZ: *Holbeins «Leichnam Christi im Grabe»* (in: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte 1964–66. Basel 1971, S. 110–132). Zu den beiden letzten Arbeiten vergleiche die Nachträge 1971 von FRANÇOIS MAURER in: C. H. BAER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Band I* (Basel ²1971 [= Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Bd. III]), S. 757 und S. 765–776.

An neueren wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Katalogen liegt nur vor: KARL THEODOR PARKER: *The drawings of Hans Holbein in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle* (Oxford/London 1945). Der Katalog der Ausstellung *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (Basel 1960) enthält eine ziemlich vollständige Bibliographie (S. 43–55). So interessant er in vielen Partien ist, die Behandlung der Zeichnungen Hans Holbeins d. J. vermag nicht ganz zu befriedigen und die Abteilung mit seiner Druckgraphik ist z. T. kaum mehr als eine Aufzählung.

[3] Hiezu der Kat. Basel 1960, Nr. 159.

Entgegen der in der Literatur (z. B. GANZ, 1950 [vgl. Anm. 2], S. 250; Kat. Basel 1960, S. 188) üblichen Angabe wurde das Haus 1907 abgebrochen, am 20.3.1909 konnte man bereits anläßlich der Einweihung des jetzt bestehenden Neubaus im «Basler Anzeiger» lesen: Architekt A. Romang «ist es gelungen, die Phantasie Hans Holbeins in Wirklichkeit umzusetzen», während der Bildhauer Heer den Bauerntanz in Relief skulpierte. Bauaufnahmen von 1888 machen es sogar recht wahrscheinlich, daß 1907 nicht das spätmittelalterliche Haus «Zum Tanz», sondern ein klassizistischer Neubau abgerissen wurde. (Nach den Akten des Basler Staatsarchivs.)

[4] Für die schmale Hauptfassade an der Eisengasse ist eine Kopie in Berlin (unten, Nr. 266), für die Seitenfassade am Tanzgäßlein das Blatt in Basel, Inv. 1955.144.2 (unten, Nr. 270), die wichtigste Quelle; im Mittelpunkt unserer Arbeit steht die Originalstudie in Basel (unten, Nr. 269).

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit (etwa für die fast durchweg fehlenden Nachweise der Zitierungen) geben wir die wichtigsten Ergänzungen zu den entsprechenden Nummern des Basler Ausstellungskataloges von 1960 (Anm. 2):

266 KOPIE IN BERLIN. *Neuere Lit.: Dürer und seine Zeit* (Ausstellungskatalog Berlin 1967/8, Nr. 109 [F. ANZELEWSKY]). Der Umstand, daß bei der Anlage der Zeichnung nicht von der Fensterverteilung als dem Gegebenen (vgl. unten und Nr. 267) ausgegangen wurde, die Strichqualität und gewisse Mißverständnisse (z. B. die beiden hinteren Kapitelle der großen Kolonnade; das Fehlen der rechten Grenzlinie des linken Fensters im Erdgeschoß) qualifizieren diese Zeichnung als sorgfältige Kopie; worin sich die «Aufsicht» Holbeins äußert, ist mir nicht ersichtlich.

267 KOPIE IN BASEL INV. 1901.10. Das Blatt ist aufgezogen und leicht abgerieben. Das ligierte Monogramm HL mit dem Datum 1520 ist eindeutig apokryph: es ist nicht nur im Gegensatz zur übrigen Zeichnung in breiter Feder und brauner Tinte, sein gleichzeitig sorgfältig wie unsicher-flauer Charakter lassen es sogar als Fälschung erkennen: es ist das Monogramm des erst 1522 in Basel ansässigen Formschneiders Hans Lützelburger, das noch in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts auf Holbein gedeutet wurde (vgl. G. K. NAGLER: *Die Monogrammisten...* [München 1863], Vol. III, Nr. 1209). Mit dem Monogramm fällt aber auch die Jahreszahl als Argument für die Datierung. Im Gegensatz zur nur fleißigen Berliner Zeichnung zeugt diese Kopie von einer eigenständigeren, wenn auch etwas derberen Hand, sie wirkt deshalb im vegetabilen Ornament und in den Figuren lebendiger. Vermutlich wurde dieses Blatt nach dem Berliner kopiert – daß der Bogen im linken Fenster des Erdgeschosses zuerst bis an die Säule gezogen wurde, spricht dafür – und dann nach der Fassade verbessert – an der genannten Stelle und wohl auch in den Kapitellen – und ergänzt: die Fensterunterteilung ist nachträglich sorgfältig und richtig eingemessen. Denn das große Fenster im 1. Stock war sicher sechs- und nicht siebenteilig: das Verhältnis zu den darüber gemalten Konsolen, der Fenstertyp und die anzunehmende einheitliche Breite aller Fensteröffnungen im ersten Obergeschoß (freundlicher Hinweis von Dr. F. Maurer) beweisen dies. So erhält dieses Blatt als quasi autorisierte Fassung einen besonderen Quellenwert, was auch für die Farbigkeit wichtig ist.

268 KOPIE MIT DEM MONOGRAMM MM, BASEL INV. 1955.144.1. Das Datum lautet eindeutig 1610. Die Provenienzangabe sollte heißen: 1955 aus englischem Privatbesitz als Geschenk von H. Sarasin-Koechlin erworben. Das Monogramm kann mit ziemlicher Sicherheit als Matthäus Merian aufgelöst werden (Nachweis bei LUCAS HEINRICH WÜTHRICH: *Die Handzeichnungen von Matthäus Merian dem Älteren* [Basel 1963], Nr. 1, S. 96). Die Abweichungen von Nr. 266f. erklären sich vermutlich durch die minderwertige Vorlage dieser Kopie.

269 ORIGINALZEICHNUNG HOLBEINS IN BASEL INV. 1662.151. Die technische Beschreibung sollte lauten: Kreide, darüber im oberen Teil Feder laviert. Bei der Provenienzangabe ist die Bemerkung «Die beiden anderen (im Inventar F des Amerbachkabinetts erwähnten) Stücke sind nicht nachweisbar» zu streichen (vgl. unten). Die «leider nicht schriftlich fixierte Meinung» Hans Koeglers wurde schon 1938 gedruckt (siehe unten, Anm. 5). Der hier gegebenen Interpretation dieser Zeichnung können wir aus den im Haupttext angegebenen Gründen nicht zustimmen.

270 BASEL INV. 1955.144.2. Es handelt sich um eine – die wichtigste – Kopie der Seitenfassade. Die Provenienzangabe ist wie bei Nr. 268 zu verbessern. Die Zuschreibung an den «Monogrammisten MM von 1610 oder 1619» ist unhaltbar, die mit Nr. 268 gemeinsame Provenienz ist für einen solchen Schluß ebenso ungenügend wie die Gründe WÜTHRICHS (vgl. oben, Nr. 268). Die Analyse des Zeichnungsstils – man vergleiche etwa die Kapitelle im Erdgeschoß oder die Kassettierungen –, zahlreiche Abweichungen bei der gemeinsamen Kante,

die unterschiedliche Farbigkeit und das andere Papier beweisen das Gegenteil.

271 TEILKOPIE RIPPELS, BASEL INV. 1910.29. Die Beschreibung der Beschriftungen sollte heißen: Von einer ersten Hand links unten über der Arkade datiert 1590, an der Wand hinter dem Reiter nochmals datiert und N. Rip(pe)ll (NRligiert) signiert, ebenso in der Tonne unten, dort teilweise abgeschnitten. Von einer zweiten flüchtigen Hand auf dem Fenster links «Hans/Holbain/Basileae/ in Frontispicio/domus». Der technischen Beschreibung ist beizufügen: links und oben einlinige Einfassung, rechts und unten beschnitten. Das Blatt zeigt ein Detail mit dem sprengenden Reiter von der Seitenfassade. Es handelt sich ebenfalls um eine Kopie (vgl. unten).

272 TEILKOPIE MIT DEM BAUERNTANZ, BASEL INV. 1847.40. Die Darstellung ist zusammengesetzt und stammt aus der Birmann-Sammlung. Am Seitengewände des Musikantensitzes unleserliche Inschrift, laut einem anonymen Artikel (in: «The Universal Review» [Vol. V, Nr. 19, S. 377–392]: *L'affaire Holbein-Rippel)* konnte man 1889 noch lesen: «Joh:Holb:/... Nic. Rippel/(fecit oder pinxit) aetatis/.../(Jahreszahl.)» Darauf stützt sich die Zuschreibung an Rippel. Diese Zeichnung ist malerisch bereichert und deshalb ohne Quellenwert.

Auch die Gesamtbeurteilung ist in einigen Punkten zu berichtigen: Die Seitenfassade war in ihrem linken Teil sehr gut sichtbar, da das Haus in einer Biegung in die Straße vorsprang; Holbein hat deshalb die Perspektive für den Blick auf die Ecke konstruiert. Von hier gibt es also keine Bedenken, ob die Fassade wirklich ausgeführt wurde, ihre große Berühmtheit und die oben genannten Indizien lassen es als recht wahrscheinlich erscheinen. Den sprengenden Reiter als Marcus Curtius zu bezeichnen, ist des darunter befindlichen Schildhalters wegen unangebracht.

Außer den im Katalog aufgeführten Kopien verwahrt das Basler Kupferstichkabinett noch je eine sehr dürftige Kopie nach der Hauptfassade (Inv.U.II.6a. Eindeutig nach der Berliner Zeichnung kopiert. Nach dem Wasserzeichen ca. 3. Viertel 16.Jh.), der Seitenfassade (Inv.U.II.6b) und der Partie unten rechts mit dem wartenden Stallknecht (Inv.U.II.5), alle drei aus dem Amerbachkabinett.

Alle diese Kopien (außer Nr. 272) sind nahezu deckungsgleich und sämtlich Pausen, teils wohl direkt nach dem verlorenen Originalentwurf, teils nach der Berliner Kopie, zum Teil vielleicht auch von weiteren verlorenen Kopien. Denn solche muß es gegeben haben, da sich mit den vorhandenen Blättern kein einziges stimmiges Paar von Haupt- und Seitenfassade bilden läßt.

5 HANS REINHARDT: *Holbein.* (Paris 1938; dt. Ausgabe), S. 23.

6 Z.B. Kat. Basel 1960, Nr. 269; BALDASS (in: Zs.f.Kunstwiss. XV, 1961, S. 95), ANZELEWSKY (vgl. Anm. 4, Nr. 266), alle ohne neue Argumente.

7 ALFRED WOLTMANN: *Holbein und seine Zeit.* Leipzig² 1876, Bd. II, S. 43.

8 Wie SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 66, bemerkt, ist die Bemalung am Haus «Zum Tanz» das einzige Werk, bei dem Holbein die Perspektive mathematisch genau konstruiert hat. In diesem Zusammenhang verdient der Scheibenriß mit zwei Landsknechten in Berlin (GANZ 1911–1937 [vgl. Anm. 2], Nr. 189; Kat. Basel 1960, Nr. 263) besondere Aufmerksamkeit.

9 Man beachte etwa, wie diskret beim linken Fenster im 1. Stockwerk die perspektivischen Probleme überspielt wurden oder wie leicht jetzt die Einfassungen der Fenster im obersten Geschoß sind. SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 113, beobachtete, daß Holbein in den zwanziger Jahren «die lange Fläche (des Pilasters) mit den stark ausgeprägten Geraden in der ganzen Ausdehnung» vermeidet. Entsprechend führt er hier gänzlich unorthodox das Kämpfergesims der kleineren Ordnung über die Pilaster der größeren hinweg. Ebenso wie die beiden der räumlichen Klärung dienenden Zugstangen im Hintergrund unterstreicht dies gleichzeitig das Horizontale im Triumphbogen.

10 Wir denken an das in der Wandebene belassene Fenster, das vor der tiefsten Nische der Hintergrundsarchitektur steht. (Dazu: ROY STRONG [vgl. Anm. 2], S. 49–54).

11 Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.128. GANZ 1911–1937 (vgl. Anm. 2), Nr. 115; Kat. Basel 1960, Nr. 273.
In den Veröffentlichungen des Basler Museums läuft dieses Blatt unter dem Titel «Karl der Große auf dem Thron». Eine Begründung hiefür existiert anscheinend nicht, auf jeden Fall ist sie in der genannten Publikation nicht nachgewiesen – alle andern Veröffentlichungen dieses Institutes, in denen dieses Blatt verzeichnet ist, sind bloße Aufzählungen und auch auf mündliche Anfrage hin ist nichts zu erfahren. Aus der Karls-Ikonographie ist es auf jeden Fall nicht zu schließen. (Vgl. dazu: *Karl der Große*, Ausstellungskatalog Aachen 1965.)

12 Die von GANZ *(Handzeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren in Auswahl.* Berlin 1908, S. 26) aufgestellte und oft übernommene These, es handle sich um das Amerbachsche Haus «Zum Kaiserstuhl» (Rheingasse 23) läßt sich leider nicht halten. Der Fensterverteilung des Entwurfes nach muß es sich um zwei zusammengewachsene Häuser handeln, und dies ist – gemäß der Hausgeschichte von HANS EPPENS (1970) (Exemplar auf der Denkmalpflege Basel) – ausgeschlossen. Auch Dr. François Maurer hält es aus verschiedenen Gründen nicht für möglich. Wie mir Dr. H. Gasser freundlicherweise mitteilt, scheint das Haus Nadelberg 18 «Zum Kaiser», das die genannte Bedingung ideal erfüllt, am ehesten in Frage zu kommen. Es gehörte in der fraglichen Zeit Morand von Brunn, seiner Gemahlin Maria Zschagkabürlin und später deren Erben – also einer Familie, die zur geistigen Elite ihrer Zeit gehörte und auch mit den Amerbach und der «Offenburgerin» verwandt war – und wechselte eben damals den Namen von «Zum Kaiser» zu «Zum Kaiser Sigismund». Die Inschrifttafel unter dem Kaiser spricht dafür, daß es sich um einen bestimmten Herrscher handelt, hieße das Haus nur «Zum Kaiser» oder «Zum Kaiserstuhl», wäre eine solche unnötig, das Bild wäre als Hauszeichen selbstredend genug. (Nach den Akten des historischen Grundbuches im Staatsarchiv Basel.)

13 ARTHUR MAYGER HIND: *Early Italian Engraving* (London 1938) Vol. V, S. 102–104. Neuerdings: ARNALDO BRUSCHI: *Bramante architetto* (Bari 1969), S. 150–170 und 745–750; FRANZ GRAF WOLFF METTERNICH: *Der Kupferstich Bernardos de Prevedari aus Mailand 1481* (in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Vol. XI, 1967/8, S. 10–108).
SCHMID (vgl. Anm. 2), S. 104 u. 348, erwähnt diesen Stich im Zusammenhang mit dem Fassadenentwurf mit dem Kaiser, bestreitet aber eine direkte Beziehung. GROSSMANN (vgl. Anm. 2), S. 39, Anm. 8, übernimmt diese Bemerkung ohne die Verbindung enger zu sehen, zusätzlich aber postuliert er einen Einfluß auf den ersten Entwurf zum Haus «Zum Tanz».

14 JACOB BURCKHARDT, *Briefwechsel mit Geymüller.* (München 1944), S. 66 und Anm. Auch PETER HALM: *Ein Entwurf A. Altdorfers zu den Wandmalereien im Kaiserbad zu Regensburg.* (In: Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen 1932, S. 207–230, S. 225) erwähnt diese Stelle bei der Würdigung dieses Stiches im Hinblick auf die deutsche Renaissancemalerei.

15 Auf dem Stich fehlt ebendort die zweite Leiste unter dem Kapitell; daß dieser Irrtum bei Holbein behoben ist, weist

vielleicht auf einen weiteren Zustand des Stichs hin, METTERNICH (vgl. Anm. 13), S. 11, bemerkt, daß die beiden bekannten Exemplare den Charakter von Probedrucken haben.

[16] Vgl. z. B. Kat. Basel 1960, Nr. 340; 261, 263; 156, 141.

[17] Kat. Basel 1960, S. 28, wo Reinhardt auch noch andere Bedenken, die gegen eine Italienreise sprechen, anführt. Daß die Forschung dazu neigt, mit ungenügenden Argumenten Reisen zu postulieren, zeigen auch die neueren Arbeiten von F. GROSSMANN (vgl. Anm. 2) (S. 40 mit Anm. 12), FRITZ ZINK: *Holbein der Jüngere an der Mont-Cenis-Straße*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. F., Bd. II, 1951, S. 124–126, oder INGVAR BERGSTRÖM: *Revival of antique illusionistic wallpainting in renaissance art.* (Göteborg 1957. [= Acta Universitatis Gothoburgensis, Vol. LXIII.1.1957]), bes. S. 7–24. Den beiden letzteren Untersuchungen können wir auch in ihren anderen Ergebnissen nicht zustimmen.
Die Malerei im Damenhof des Fuggerhauses ist überliefert von JULIUS GROESCHEL: *Die ersten Renaissancebauten in Deutschland*, in: Repertorium für Kunstwissenschaft. XI.1888, S. 239–255. Hiezu vgl. TILMAN FALK: *Hans Burgkmair* (München 1968), S. 78.

[18] Ein solcher Zusammenhang wird in der Literatur allgemein angenommen, vgl. z. B. WERNER COHN: *Der Wandel der Architekturgestaltung in den Werken Hans Holbeins d. J. Ein Beitrag zur Holbein-Chronologie.* (Straßburg 1930 [= Studien zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 278], S. 43 und 71).

[19] Vgl. Anm. 4, Nr. 266.

[20] Diese aus dem Amerbachkabinett stammende Gruppe von zum Teil eher dürftigen Zeichnungen ist noch nie systematisch behandelt worden (vgl. Kat. Basel 1960, Nr. 338).
Es scheint, daß eine Zeichnung mit einem Krieger (GANZ Nr. 155) eine Detailstudie zur Hauptfassade des Hauses «Zum Tanz» ist. Abgesehen davon, daß Kopf und Arm ins Profil gerückt sind, ist die Stellung identisch mit derjenigen des Kriegers über dem Bauerntanz, ebenso stimmt die ungewöhnliche Untersicht genau überein. Praktisch sicher wird der direkte Zusammenhang aber durch ein Detail der Bewaffnung: auf der Skizze sehen wir Lanze, Bogen und Köcher, auf dem Fresko statt des Bogens einen Schild. Dadurch wird der Köcher überflüssig, und Holbein ersetzt ihn durch ein Schwertband, dieses läuft nun fälschlich – aber gleich dem Köcherband – von der linken Schulter zur rechten Hüfte: Schwerter werden aber stets links getragen.

[21] GANZ (vgl. Anm. 2, 1911–1937), S. XXIII.

[22] Vgl. dazu GROSSMANN (vgl. Anm. 2), S. 44.

[23] Einen Überblick über die Sammlungsgeschichte der Holbein-Zeichnungen gibt GANZ (vgl. Anm. 2, 1911–1937), S. XI–XVII, für die Windsor-Sammlung im speziellen: PARKER (vgl. Anm. 2), S. 7ss.

[24] Kat. Basel 1960, Nr. 223f., GANZ, Nr. 162f.

[25] Kat. Basel 1960, Nr. 286–295, GANZ, Nr. 169–178.
Bei unserer Datierung stützen wir uns auf die größere Reife der Auffassung im Vergleich zu der gemalten Passion. Diese aber kann ihrer Malweise entsprechend nicht vor 1524 entstanden sein (vgl. REINHARDT [vgl. Anm. 2] 1960, S. 32 u. 1966).

[26] Kat. Basel 1960, Nr. 285; GANZ, Nr. 201.

[27] Kat. Basel 1960, Nr. 300; GANZ, Nr. 193. Die Datierung erfolgt aus stilistischen Gründen: es erscheint bereits ein Rollwerkmotiv.

[28] GANZ 1950 (vgl. Anm. 2), S. 250. Ganz' ebendort geäußerte und auch sonst weitverbreitete Meinung, daß der Reiter der Seitenfassade auf Leonardos Entwürfe zu Reiterdenkmälern zurückgehe, entbehrt jeder hinreichenden Begründung; das sog. «Vierreiterblatt» in Windsor ist sogar mit Sicherheit als Vorlage auszuschließen. (Vgl. KENNETH CLARK: *The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* [London [2]1968], S. IX.)

[29] Schmid (vgl. Anm. 2), S. 345–353.

[30] Nach H. A. SCHMID: *Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger*, in: Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen. XX., 1899, S. 258, Z. 9, wurde dieses Alphabet erstmals 1526 verwendet, im Basler Katalog 1960 aber wird ohne Nachweis einmal 1525 (S. 254) und ein andermal 1524 (bei Kat. Nr. 409) als Datum angegeben.

[31] COHN (vgl. Anm. 18), S. 41s, 70s.

[32] REINHARDT (Kat. Basel 1960, S. 29) bringt noch ein paar druckgraphische Vergleichsstücke zur Architektur: Nr. 363, 366 und 382 des Kat. Basel 1960 (dort auch Abb.). Einen engeren Zusammenhang können wir aber nicht sehen. Ebensowenig stichhaltig ist das Datum 1520 auf der besten der Basler Kopien (vgl. oben, Anm. 4, Nr. 267).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4: Kupferstichkabinett Basel
Abb. 5: British Museum, London

Schlußvignette: Hans Holbein, *Bauerntanz*
(Metallschnitt von Jacob Faber; Kat. Basel 1960, Nr. 387)