

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:	46 (1989)
Heft:	2
Artikel:	Hans Holbein d.J. : Überlegungen zu seinen frühen Zeichnungen
Autor:	Müller, Christian
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-168989

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: 13.01.2026

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

Hans Holbein d.J. Überlegungen zu seinen frühen Zeichnungen

von CHRISTIAN MÜLLER

Mit der Wirkung, die die am Oberrhein tätigen oder bis nach Basel ausstrahlenden Künstler Albrecht Dürer, Matthias Grünewald und Hans Baldung auf den jungen Hans Holbein ausübten, hat sich besonders Hans Reinhardt in mehreren Aufsätzen beschäftigt.¹ Die dort aufgezeigten, auch Druckgraphik und Gemälde berücksichtigenden Vergleiche sollen hier nicht im einzelnen wiederholt werden. Statt einer Vermehrung der Bildbelege, die leicht möglich wäre – niederländische und italienische Druckgraphik könnte das Blickfeld erweitern –, steht die Überlegung im Vordergrund, ob der Charakter von Holbeins Zeichnungen besonders deutlich werden könnte, wenn neben den Gemeinsamkeiten die Unterschiede zu seinen Vorbildern stärker ins Bewusstsein treten. So lassen sich Charakteristika erarbeiten, die bis zu einem gewissen Grad zum Verständnis seiner Zeichnungen beitragen können.

Anders als Dürer, der sich in seiner Frühzeit und während seiner Wanderjahre stark von Martin Schongauer beeindrucken liess und sich an dessen Zeichnungen schulte², scheint Holbein seine künstlerische und handwerkliche Prägung vor allem in der Werkstatt seines Vaters in Augsburg erhalten zu haben. Jedenfalls tritt er in Basel im Spätjahr 1515 schon als souveräner Künstler auf, der seinen Stil gefunden hatte. Seine grosse Begabung brachte ihm bald Aufträge ein, ohne dass er schon Mitglied der Zunft oder Bürger der Stadt gewesen wäre.³

Der Künstlerbiograph und Maler Karel van Mander (1548–1606) urteilte in seinem «Schilder-Boeck» ähnlich über Holbein, dessen Herkunft aus Augsburg er allerdings verkannte: «Aber so viel steht fest, dass man öfter eine in unserer Kunst bedeutende und vortreffliche Persönlichkeit irgendwo in einem Lande auftreten sieht, wo vor ihr nichts ähnliches entstanden ist, was beweist, dass Geist und Scharfsinn nicht an Ort und Rasse gebunden sind. Der berühmte Hans Holbein z.B., der sich zum Erstaunen der Welt in unserer Kunst einen so grossen und berühmten Namen gemacht hat, ist – nach allem, was ich zu erkunden vermag – im Jahre 1498 zu Basel in dem felsigen wüsten Schweizerlande geboren.»⁴

Selten ist Holbein einem Vorbild so treu geblieben, wie in seiner gezeichneten Kopie nach dem «Ecce homo», einem Kupferstich Lucas van Leydens von 1510 (Abb. 1). Die Zeichnung ist um 1515, vermutlich schon in Basel entstanden.⁵ Sie gehört zu den frühesten überhaupt, die sich heute noch nachweisen lassen (Abb. 2). Was mag ihn bewogen haben, diese Kopie anzufertigen? Die Inszenierung des

Geschehens auf einer bühnenartigen Terrasse vor einer weiten Architekturkulisse? Die wild gestikulierenden, zu Gruppen zusammengefassten Zuschauer? Die fein abgestufte Tonigkeit des Kupferstiches? Eine Gegenüberstellung lässt erkennen, dass es Holbein nicht um das genaue Kopieren des Stiches in allen Einzelheiten ging. Ein Unterschied ist schon in dem grösseren Format der Zeichnung festzustellen, denn wie leicht hätte Holbein den Stich einfach durchzeichnen können. Auch bemühte er sich in keiner Weise, der Schraffurtechnik des Stiches und dessen graphischer Präzision nahezukommen. Statt dessen zeichnete er mit der Feder und lavierte souverän mit dem Pinsel, ersetzte die Härte des Grabstichels durch malerische Effekte. Dennoch legt er stärker als Lucas van Leyden Wert auf die genaue Wiedergabe von Materialien. So versieht er nicht nur die Wand der bühnenartig erhobenen Terrasse mit detailliert gezeichnetem Mauerwerk, sondern auch die Brüstung davor mit einer Holzmaserung. Die im Stich fast spätgotisch anmutenden Ornamente am Gebäude auf der linken Seite ersetzt er durch Renaissanceornamente, zeichnet Girlanden, Putten, Delphine und Palmetten. Am Himmel lässt er der Feder freien Lauf und zeichnet links und rechts des Turmes dichte, kugelige Wolken mit bewegten Umrissen. Die deutlichsten motivischen Abweichungen sind jedoch bei der grossen Gruppe der Diskutierenden im Vordergrund zu beobachten. Hier verringert Holbein die Zahl der Personen, rückt sie näher in den Vordergrund und verzichtet auf die mit Gras bewachsene Bodenerhebung ganz unten. Deutlicher sind nun einzelne Personen mit ihrer ausgeprägten Mimik und Gestik hervorgehoben. Bei Lucas van Leyden scheinen sie aneinander vorbeizureden, sich nicht anzuschauen. Nun ist ein Disput unter ihnen entstanden; Christus wird beinahe Nebensache. War die grossartige Kulisse des Stiches mit ihren Akteuren Holbein vorbildlich erschienen, so reizte es ihn doch, diese Korrekturen vorzunehmen. Bei den Figuren lassen sich noch weitere Unterschiede beobachten. Nur auf den ersten Blick wirkt die veränderte Beinstellung bei einigen Figuren unwesentlich. Während Beine und Füsse im Stich zumeist diagonal ausgerichtet sind und schräg in die Bildtiefe führen, stellt Holbein häufig ein Bein bildparallel, dreht es, ohne die Figur völlig zu verändern, in die Zeichenfläche, so etwa bei dem Mann mit dem Stock in der linken unteren Ecke und den beiden nach rechts Schreitenden mit dem Kind an der Hand. Unter der Gruppe der Diskutierenden seien nur die grossen Rückenfiguren in der Mitte und ganz



Abb. 1 «Ecce homo», 1510. Kupferstich von Lucas van Leyden (B. 71). Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

rechts genannt. Manche weisen dadurch nun eine merkwürdig gespreizte Schrittstellung auf oder stehen mit einem weit seitlich abgestellten Bein da, wie etwa auch die Begleiter von Christus auf der Bühne.

Eine Bewertung dieser Phänomene, die durch den Vergleich mit dem Stich bewusst geworden sind, ist ohne weitere Belege nicht möglich. Doch zufällig sind sie wohl nicht. Aus den Randzeichnungen zum «Lob der Torheit», die Hans mit seinem Bruder Ambrosius im Spätjahr 1515 ausgeführt hat, soll nur eine Darstellung exemplarisch hervorgehoben werden, die «Geburt der Pallas Athene aus dem Haupt Jupiters».⁶

Die beiden Akteure, Jupiter und dicht hinter ihm Vulkan, der die Axt emporhält, mit der er das Haupt Jupiters gespalten hat, sind als Planetengottheiten aufgefasst und deshalb mit einem Stern versehen (Abb. 3). Sie agieren auf einer schmalen Bildbühne, die rechts durch ein abgestuftes Postament mit darauf ansetzenden Säulenfragmenten begrenzt wird. Im Hintergrund fällt der Blick auf eine weite Landschaft. In unserem Zusammenhang interessiert besonders, wie Holbein den Körper Jupiters zeichnet. Sein Oberkörper ist frontal zum Betrachter gewendet, und die beiden Arme bleiben beinahe in derselben Ebene. Die Beine sind dagegen wie in einer Schrittstellung nach rechts gerichtet, sie knicken in den Knien ein. Eine dünne Binnenzzeichnung, die aus Linien und kurzen Schraffuren besteht, markiert die Brust, die hervortretenden Muskeln im Bereich der Rippen

und modelliert auch die Beine. Parallele Schraffuren unterscheiden zwischen Licht- und Schattenzonen; sie setzen an den Konturen an oder verlaufen über die ganze Breite der Beine.

Die Figur Vulcans emanzipiert sich in merkwürdiger Weise unmittelbar aus den Konturen des Körpers von Jupiter: die Schultern liegen beinahe in der gleichen Ebene, jedenfalls so dicht hintereinander, dass die Silhouetten sich tangieren und beide auseinander hervorzuwachsen scheinen, allein getrennt durch ihre unterschiedliche Helligkeit. In ähnlicher Weise entspricht der Oberschenkel Vulcans unmittelbar der Kontur der rechten Hüfte und des Oberschenkels von Jupiter. Beide entwickeln sich dadurch nicht räumlich, sondern scheinen der Fläche verhaftet zu sein. Ihre Körper wirken wie in der Bildebene, der Zeichenfläche, gebogen. Das Interesse Holbeins richtet sich auf die Bewegung des Körpers und dessen Umriss. Darin scheint eine Gemeinsamkeit mit den gedehnten Körpern auf Holbeins Kopie nach Lucas van Leyden zu bestehen. Diese Körperauffassung entspricht kaum einer natürlichen Bewegung, auch keinem antikisierenden, kontrapostischen Stehen, das in dieser Zeit der neu einsetzenden Antikenrezeption vorstellbar ist. Es wäre sicherlich eine unzulässige Vereinfachung, dieses Phänomen allein mit kunstimmamen-ten Gesetzmässigkeiten erklären zu wollen. Doch die berechtigt erscheinende Forderung nach einer Einordnung dieser Beobachtungen in eine Geschichte des Körpers⁷

kann nicht von den künstlerischen Problemen abstrahieren, die sich in den Zeichnungen stellen.

Holbein interessiert der Grenzbereich zwischen Fläche und Raum. Mit dieser Grenze scheint er zu spielen, dreidimensionale Körper in betonte Beziehung zur Zeichenfläche zu bringen. Ab wann wirken die in der Fläche gezeichneten Linien räumlich? Wie gegenständlich sind diese Linien aufzufassen? Wie bewusst Holbein solche Überlegungen angestellt hat, wissen wir nicht. Schriftliche Aufzeichnungen und kunsttheoretische Äußerungen sind von ihm nicht überliefert. Doch muss er gespürt haben, welche Möglichkeiten ihm dieses Wechselspiel eröffnete. Aus ihm resultiert die Lebendigkeit und die Ausdrucksstärke vieler Figuren unter den Randzeichnungen zum «Lob der Torheit». Auch in seinen späteren Zeichnungen bleibt dies spürbar. Die Wirkung der «Steinwerferin», dieser konstruierten Figur⁸, beruht zu einem grossen Teil auf ihrer Flächenbezogenheit, aus der sie auszubrechen strebt (Abb. 4). Zugleich lässt sich beobachten, dass die mit dünner Feder hervorgehobenen Konturen nicht auf den äussersten, plastischen Erhebungen des Körpers liegen, sondern häufig unmittelbar dahinter, wo sie Bereiche des gerade noch Sichtbaren markieren. Damit

werden diese Linien aber auch in ihrer Gegenständlichkeit reduziert. Die Frage nach der Bedeutung der Konturierungen auf Holbeins späten Bildniszeichnungen wäre von hier aus neu zu stellen.⁹ Doch Fläche und Raum sind bei Holbein keine abstrakten Größen, ebensowenig wie seine Figuren lediglich Formgelegenheit sind. Deutlich wird dies auch bei Holbeins Scheibenriss, den er 1517 für Hans Flenkenstein in Luzern zeichnete (Abb. 5). Die beiden Schildhalter erinnern in ihren überdehnt wirkenden Proportionen an einzelne Figuren auf Holbeins Kopie nach Lucas van Leyden.¹⁰ Die Rückenfigur mit dem Krummschwert am rechten Rand der zentralen Zuschauergruppe könnte beinahe als Gegenstück des frontal gegebenen Kriegers auf der linken Seite des Scheibenrisses angesehen werden. Ihre gespannten, in der Hüfte einknickenden Haltungen korrespondieren. Der Illustration mit der «Geburt der Athene» im «Lob der Torheit» verwandt ist auch die schmale Standfläche, auf der die beiden Schildhalter stehen; die Heiligen Barbara und Rochus über ihnen wiederholen und variieren diese Motive. Der Raum, den sie zur Verfügung haben, wirkt durch die Untersicht, die keinen Blick auf den Boden ermöglicht, noch schmäler. Und doch bemüht sich Holbein



Abb. 2 «Ecce homo». Zeichnung von Hans Holbein d.J. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

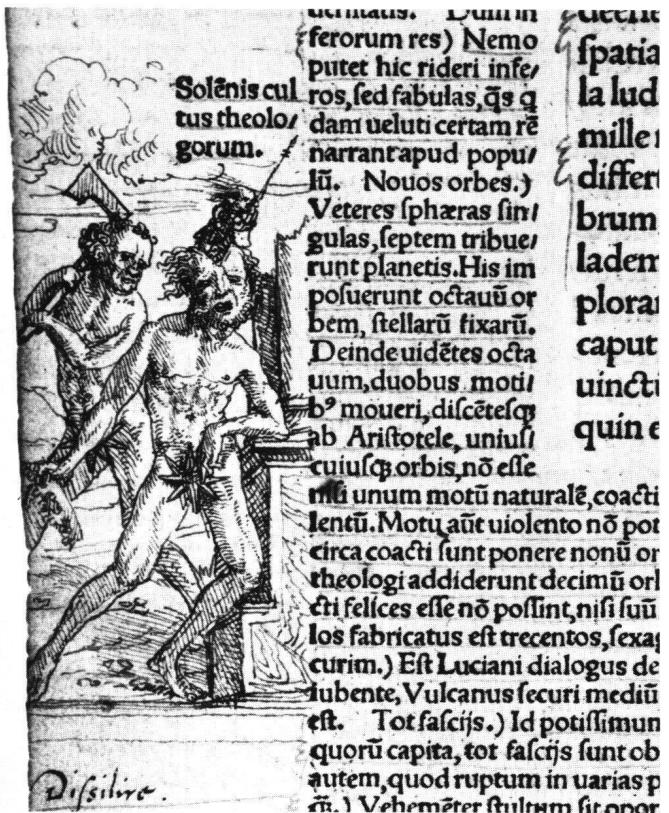


Abb. 3 «Die Geburt der Athene aus dem Haupt Jupiters», Zeichnung von Hans Holbein d. J. im «Lob der Torheit» auf folio P2 verso. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

um die Illusion von Räumlichkeit und Tiefe. Denn sie stehen nahe an der Stelle, wo sich die Architektur am weitesten in die Tiefe öffnet. Allerdings wird der Blick schon durch den völlig flächig aufgefassten Schild aufgehalten. Die Figuren bleiben in ihrer Flächigkeit ganz auf den Vordergrund bezogen. Die Untersicht steigert zwar Schildhalter und Architektur, führt die fluchtenden Elemente jedoch wieder in die Fläche zurück. So fällt der Blick in die Innenseite eines sich zwar räumlich rundenden, jedoch letztlich den Blick in den Himmel verstellenden, etwas überdimensionierten Bogens; die waagerechten Verstrebungen darunter haben eine ähnliche Funktion.

Auf diesem Riss treten die Figuren zum erstenmal in ein spannungsvolles Wechselspiel mit der Architektur. Dies könnte mit den Erfahrungen zusammenhängen, die Holbein bei der Ausmalung des Hertensteinhauses in Luzern um 1517/18 gemacht hat.¹¹ Hier setzte er z.B. auf Wunsch des Auftraggebers Jakob von Hertenstein Kupferstiche nach Mantegnas «Triumphzug Caesars» in grossformatige Wandmalereien um. Die Untersicht war in diesen Stichen zwar vorgegeben, stellte sich aber als Aufgabe in den nur von unten sichtbaren Wandbildern von selbst. In dem einzigen erhaltenen Entwurf für eines der Wandbilder im obersten Geschoss (Abb. 6) kommt Holbein zu einer Raumlösung, die ihn nicht nur in seiner Frühzeit, sondern auch weiterhin

beschäftigte, besonders ausgeprägt z.B. in der Scheibenrissfolge zur Passion Christi.¹² Es sind diagonal fluchtende Architekturkulissen, die ein neues Bezugssystem für die vor ihnen agierenden Figuren bilden, während im Scheibenriss für Hans Fleckenstein die Frontalität der Kulisse über die schräg in die Tiefe führenden Architekturelemente dominierte.

Dargestellt ist Leaina, eine Hetäre aus Athen, die sich vor den Richtern die Zunge abbeisst, um nicht gegen den Tyrannenmörder Aristogeiton aussagen zu müssen.¹³ Das diagonale, in die Tiefe führende Motiv ist hier eine Bank, die sich, durch die Untersicht noch gesteigert, jäh in die Tiefe verkürzt. Die Szene spielt in einem Raum, der sich im Hintergrund in bildparallelen Arkaden öffnet. Darunter setzt eine Wand an, die Holbein als dunkel lavierte Fläche charakterisiert. Sie bildet zugleich eine Folie für die auf der

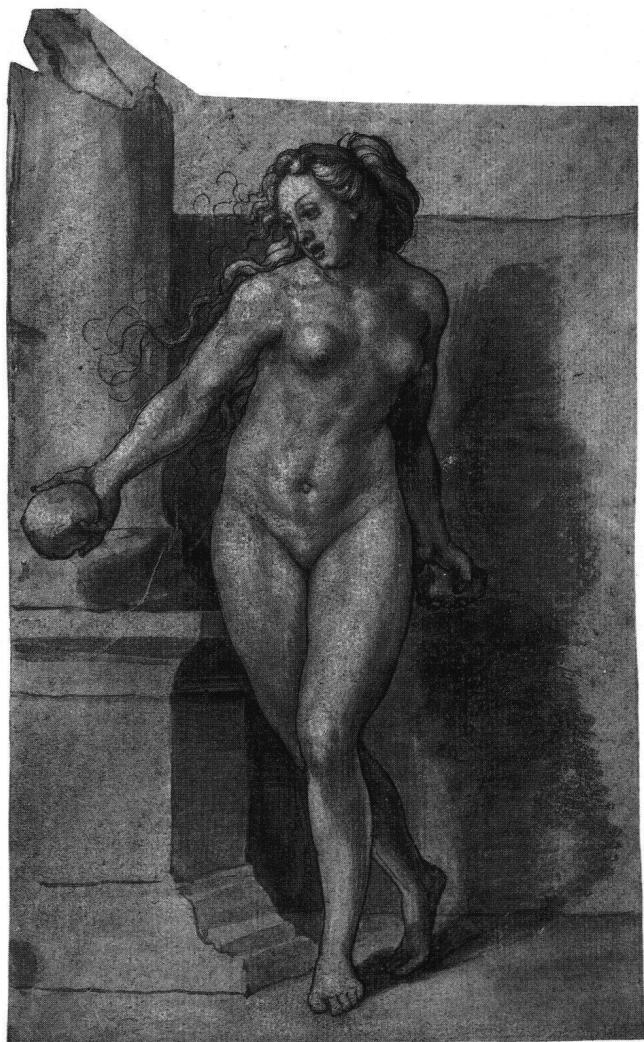


Abb. 4 «Die Steinwerferin». Zeichnung auf rot getöntem Papier von Hans Holbein d. J. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.



Abb. 5 Scheibenriss für Hans Fleckenstein, 1517. Zeichnung von Hans Holbein d.J. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

Bank Sitzenden. Seitlich begrenzen zwei Säulen das Bild. Imponierend wirkt die wuchtige Gestalt des Beisitzers links vorne, dessen markante Gesichtszüge im Profil hervortreten. Der neben ihm sitzende Richter erscheint durch seine grössere Entfernung zum Betrachter kleiner, doch beansprucht er ebenso viel Raum, dreht sich, dem diagonalen Tiefensog entgegenwirkend, dem Betrachter zu und wendet seinen Körper zur Bildebene zurück. Er könnte so, wie auch der Richter neben ihm, gar nicht auf der Bank sitzen. Leaina und der sie begleitende Scherge verstehen auf der gegenüberliegenden Seite die am tiefsten liegenden Bereiche des Raumes. Auch hier entsteht aus den nicht konsequent durchgeföhrten perspektivischen Verhältnissen der Szene eine Spannung, die sich auf die Handlung überträgt und eine dramatische Steigerung erzeugt. Die von Holbein intuitiv so gesehene Szene erscheint weder missverständlich noch im Sinne einer konstruierten Perspektive fehlerhaft. Sie wirkt deshalb so überzeugend, weil sie dem Betrachter keinen Schlüssel anbietet, der sofort den Bau des Bildes erkennbar werden lässt. Je intensiver er nach einer kon-

struktiven Lösung sucht, um so mehr scheint sich die Szene zu entziehen, werden einzelne Elemente in ihrer Gegenständlichkeit plötzlich mehrdeutig. Was bedeutet eigentlich die grau lavierte Fläche unter den Arkaden, wie ist ihre Anordnung im Raum zu denken? Missverstanden hat auch H.A. Schmid den affirmativen Charakter von Holbeins Zeichnungen, als er versuchte dessen Hell-Dunkel-Zeichnung mit der «Hl. Familie» durch Konstruktionslinien erklärbar zu machen, die er über das Blatt legte (Abb. 7). Er kam zu dem Schluss, Holbein habe die Zeichnung schliesslich unfertig gelassen, als er sich ihrer Fehlerhaftigkeit bewusst wurde.¹⁴

Die Architektur dient auf dieser um 1518/19 entstandenen Zeichnung nun wirklich als Kulisse und zugleich Bühne für die zentrale Figurengruppe.¹⁵ Die von venezianischen Grabmälern angeregte Architektur wirkt durch die Überschneidungen mit dem Papierrand links und oben besonders monumental. Dem Tiefensog nach rechts wirken das vorspringende Gebälk und die Säule auf der rechten Seite entgegen. Dadurch, dass die Architektur über das ganze Bildfeld bis zum rechten Rand reicht, weist sie selbst auf die Zeichenfläche zurück, öffnet nicht den Blick in die Tiefe, etwa auf eine ferne Landschaft. Schliesslich ist auch gar nicht zu entscheiden, ob die Szene im Innenraum spielt



Abb. 6 «Leaina vor den Richtern». Zeichnung von Hans Holbein d.J. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.



Abb. 7 «Die Heilige Familie». Zeichnung auf rot grundiertem Papier von Hans Holbein d.J. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

oder im Freien. Die nicht einheitlich, d.h. auf einen Fluchtpunkt hin orientierte Architektur beginnt sich von links nach rechts zunehmend zu drehen und zu dehnen. Oben ist dies an der Verbreiterung der Innenseite des Bogens zu spüren und an dem «unrichtigen» Einspringen der Nische darunter. Die deutlichste Dehnung erfährt schliesslich die Steinbank, auf der Anna und Maria sitzen. Sie dreht sich dem Betrachter und der Bildebene zu. Anna, vor allem aber Maria, folgt dieser Bewegung. Ihr rechtes Bein scheint sich, den Eindruck einer Drehung verstärkend, in die Sitzbank zu drücken. Das linke Bein ist zwar am weitesten entfernt, erscheint jedoch viel zu gross, wenn das Ganze wirklich konstruiert wäre. Auch hier sind die auf den ersten Blick missglückt wirkenden Körperhaltungen durch den Widerstreit zwischen Fläche und Raum bedingt, in dessen Grenzbereich Holbein seine Figuren und Architekturen stellt. Auf dieses Spannungsverhältnis reagieren sie und nehmen sie aktiv Bezug.

Noch eine Stufe weiter geht Holbein in seiner Zeichnung der «Maria zwischen Säulen» von 1520/21.¹⁶ Die Architektur besteht hier fast nur noch aus einem abstrakten Liniengerüst (Abb. 8). Auch sind ihre einzelnen Bestandteile nicht organisch miteinander verbunden. Unklar bleibt, wo die beiden Säulen eigentlich aufsetzen und in welcher Raumebene sie zu denken sind. Jedenfalls korrespondieren sie nicht mit den beiden vorspringenden Vorlagen links und rechts darunter. Sind die Linien unter der Bank Stufen, sind sie räumlich oder flächig zu deuten, lediglich eine flächige Zierform? Nach rechts hin bewegen sich diese Linien aufeinander zu, scheinen sich, wenn sie als räumliche Architektur gedeutet werden, wie die Bank in derselben Richtung zu verkürzen. Auf der Zeichnung mit der Hl. Familie ist deutlicher zu erkennen, dass die Bank, auf der Anna und Maria sitzen, diagonal in die Tiefe führt. Das könnte auch hier gemeint sein, doch müsste dann die rechte Säule in einer tieferen Raumschicht liegen als die linke. Doch Holbein unternimmt alles, um diesen räumlichen Beziehungen entgegenzuarbeiten. Er lässt uns im Unklaren über die Grösse und den Standort der beiden Säulen, zeichnet auch die Wandvorlage unter der rechten Säule völlig bildparallel, hebt damit die Illusion einer perspektivischen Verkürzung auf. Ausserdem verzichtet er fast völlig auf eine Oberflächencharakterisierung der Architekturelemente, schraffiert lediglich etwas auf der linken Seite der Bank. Auch der weitgehende Verzicht auf Licht- und Schattenangaben erschwert eine klare Bestimmung der architektonischen Verhältnisse. Bei Maria bleibt diese Unentschiedenheit ebenso spürbar: Ober- und Unterkörper sind, auf die assoziierten räumlichen Bedingungen reagierend, wie in einem Parallelogramm seitlich gegeneinander verschoben.

Zur extremsten Ausformulierung kommt Holbein schliesslich in seiner Fassadenmalerei am Haus zum Tanz in Basel, die er zu Beginn der 20er Jahre ausführte.¹⁷ Holbein versuchte die vorgegebene Architektur zu überspielen und die Fassaden illusionistisch gerade dort zu öffnen, wo sie durch Wandflächen geschlossen sind, die Fensteröffnungen dagegen als geschlossenes Mauerwerk seiner Scheinarchi-



Abb. 8 «Maria zwischen Säulen». Zeichnung auf grau grundiertem Papier von Hans Holbein d.J. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

tekturen wirken zu lassen (Abb. 16). Die grösste Öffnung in die Tiefe erhält seine Malerei dort, wo die beiden Fassaden in spitzem Winkel aufeinanderstoßen, an der Ecke des Hauses. Holbein überspielt nicht allein dadurch die Hausecke, indem er sie quasi entmaterialisiert, nicht nur durch übergreifende Motive, etwa mit dem Fries der tanzenden Bauern, sondern auch durch Architekturmotive, die sich zweidimensional entfalten, wie der Giebel im obersten Geschoss. So sollte im Blick auf die Ecke des Hauses der Eindruck einer durchgehenden, die Ecke im Grunde aufhebenden Fassade entstehen, die sich über die tatsächliche Räumlichkeit des gebauten Hauses hinwegsetzt. Auch in dieser Architekturphantasie – wir kommen noch einmal darauf zurück – spielt die Konkurrenz von Fläche und Raum eine entscheidende Rolle, die Holbein besonders herausgefordert zu haben scheint.

Dieses Phänomen ist vor allem in seinem Frühwerk so ausgeprägt zu beobachten. Denn auch dort, wo sich möglicherweise Vorbilder benennen lassen, sind für Holbein charakteristische Umformungen festzustellen. Hans Rein-



Abb. 9 «Adam und Eva», 1517. Gemälde von Hans Holbein d. J. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

hardt u.a. haben darauf hingewiesen, dass Holbeins 1517 datiertes Gemälde «Adam und Eva»¹⁸ im Kunstmuseum Basel von Baldungs Holzschnitt mit dem «Sündenfall» angeregt ist (Abb. 9 und 10). Stärker als in Baldungs 1511 datiertem Holzschnitt¹⁹ ist das eng beieinanderstehende und sich umfassende Paar in Holbeins Bild in der Fläche fixiert. Der Arm von Adam umfasst Eva wie ein geknicktes Band um Schultern und Hals. Die linke Schulter Adams ist zugleich weit herabgezogen, der Kopf in pathetischem Ausdruck geneigt, so dass aus Adam beinahe ein Laokoon zu werden scheint. Evas Hand ist ebenfalls in die Fläche gedreht und offeriert dem Betrachter an zentraler Stelle den Apfel. Holbein findet zu einer völlig eigenständigen Formulierung des Themas, die auch in dem ungewöhnlichen Bildformat, eigentlich ist es ein Bildnistypus, zum Ausdruck kommt. Das Format bedrängt die Figuren, beschneidet sie –

beinahe grotesk wirkt die von unten wie aus dem Nichts auftauchende Hand Evas.

Der Einfluss von Baldungs Holzschnitt lässt sich zwar auf wenige Motive eingrenzen, doch hat Baldung ganz zweifellos Holbein in dieser Zeit beeindruckt. Seine Hell-Dunkel-Zeichnungen, seine von Tonplatten gedruckten Farbholzschnitte können Holbein zu seinen frühen Hell-Dunkel-Zeichnungen angeregt haben. Der pathetische Ausdruck der Liller Apostel von 1518 ist kaum vorstellbar ohne Baldungs Holzschnittserie der Heiligen.²⁰ Holbeins Beschäftigung mit solchen pathetischen Figuren scheint in seinen frühen Zeichnungen tatsächlich von Baldung ausgegangen zu sein, doch sucht er immer nach eigenen Formulierungen. Unmittelbar in diesen Zusammenhang gehört eine Silberstiftzeichnung im Kupferstichkabinett Basel, die hier erstmals Holbein zugeschrieben wird (Abb. 11). Es handelt

sich um eine Darstellung des Jüngers Johannes.²¹ Die Studie war vermutlich für ein Kreuzigungsbild bestimmt. Hans Koegler hatte das Blatt ohne nähere Begründung dem in Basel tätigen Hans Herbster zugeschrieben.²² Die Zeichnung, die einmal in das Skizzenbuch Hans Holbeins d. Ä. im Basler Kupferstichkabinett eingeklebt war, figurierte in Basel zuletzt unter dem Begriff «Holbein-Schule», denn man war sich der Nähe zu Holbein bewusst, was auch Hans Reinhardt mündlich geäussert hatte.²³

Die Zeichnung ist wegen ihrer Mischtechnik ein wichtiger Beleg, fast ein Ausgangspunkt für die Diskussion der häufig auf Holbeins Porträtszeichnungen zu findenden, umstrittenen Konturierungen, denn Holbein zeichnete hier zunächst mit dem Silberstift auf das leicht bräunlich grundierte Papier und arbeitete dann die Zeichnung mit dem Pinsel weiter aus. Einzelne Konturen an der linken Wange, an Hals und Nacken sind mit braunem Pinsel hervorgehoben. Auf diese Weise akzentuiert er auch die Pupillen, die Augenbrauen, Nase und Mund. Auch das sehr frei bewegte Haar zeichnete er stellenweise mit dem Pinsel, besonders dicht im Nacken. Zusätzlich setzte er mit dem Pinsel Weißhöhungen. Der Blick durch das Mikroskop zeigt, dass die Ausarbeitung mit dem Pinsel organischer Bestandteil der Zeichnung ist und sich die weissen und braunen Pinselstriche wechselnd überdecken. Der linkshändige Charakter der sehr freien und unsystematischen Schraffuren ist ein klares Stilmerkmal, das für Holbein spricht; ebenso die Behandlung des Haares, das sich, zu einzelnen wellenförmigen Strähnen gefasst, sehr frei entfalten kann. In der Strichführung vergleichbar erscheint das Haar der Maria auf der Zeichnung in Braunschweig (Abb. 13).²⁴ Die Kopfhaltung, der Ausdruck und die Form der Augen erinnern unmittelbar an Holbeins Gemälde mit Adam und Eva von 1517. Selbst der geöffnete Mund, mit den im Oberkiefer sichtbaren Zähnen, findet sich ähnlich bei der Eva. Die Zeichnung, die sich in ihrer Freiheit von den beiden 1516 datierbaren Silberstiftzeichnungen für das Doppelbildnis des Jakob Meyer und der Dorothea Kannengiesser unterscheidet – diese hatten eine andere Aufgabe zu erfüllen, waren Naturstudien und Vorzeichnungen für Porträts –, dürfte um 1516/17 entstanden sein. Vielleicht steht sie in Zusammenhang mit dem Altar, den Holbein 1517 für die Augustinerkirche (heute Franziskanerkirche) in Luzern malte.²⁵ Anregung hat Holbein auch hier von Baldung erhalten können, möglicherweise von dem Johannes auf dem Holzschnitt²⁶ «Christus am Kreuz zwischen Magdalena, Johannes und Maria» von etwa 1514 (Abb. 12). Doch kehren wir zu Holbeins Bild «Adam und Eva» zurück, denn noch nicht geklärt ist die Bedeutung des dunklen Grundes, aus dem die beiden beinahe wie ein flaches Relief hervortreten. Seine Funktion lässt sich durch einen Vergleich mit Holbeins Zeichnung der «Maria, in einer Nische stehend» von 1520 verdeutlichen (Abb. 13).

Die Architektur erinnert in ihrer Klarheit und Strenge an den Scheibenriss für Hans Fleckenstein. Maria steht in einer flachen Nische, deren Rundung oben von ihrem Kopf und dem Nimbus überschnitten wird. Diese treten in

Beziehung zu den beiden kreisförmigen Wandvertiefungen, die links und rechts in Höhe des Kopfes angeordnet sind. In unserem Zusammenhang erscheint nicht nur die linear gezeichnete, beinahe unmaterielle Architektur als Vergleich wichtig, sondern auch die grau lavierte, Tiefe suggerierende Nische, aus der Maria hervortritt. Zwischen Licht und Schatten entsteht eine Kontur, eigentlich eher ein Grenzbereich, der an vielen Stellen nicht mehr als Linie wahrzunehmen ist. Deutlich zu sehen ist dies etwa neben dem linken, vorgestellten Bein Mariens, ebenso an ihrem linken Oberarm. Dort zeichnet Holbein zusätzlich einen Schlagschatten, der den Arm begleitet, der daneben mit hellem Ton ansetzt.

Hier ist zu erkennen, dass Holbein versucht die Wertigkeit der Linie so weit wie möglich zurückzunehmen, ganz im Unterschied zu Zeichnungen der Dürer-Schule. Von diesen Überlegungen aus führt auch ein Weg zu seinen späten Zeichnungen. Es wird nun spürbar, welche Bedeutung der blaue Grund haben kann, vor dem der Edelknabe mit einem Maki auf einer Zeichnung im Kupferstichkabinett Basel erscheint und warum Holbein bei dieser Zeich-

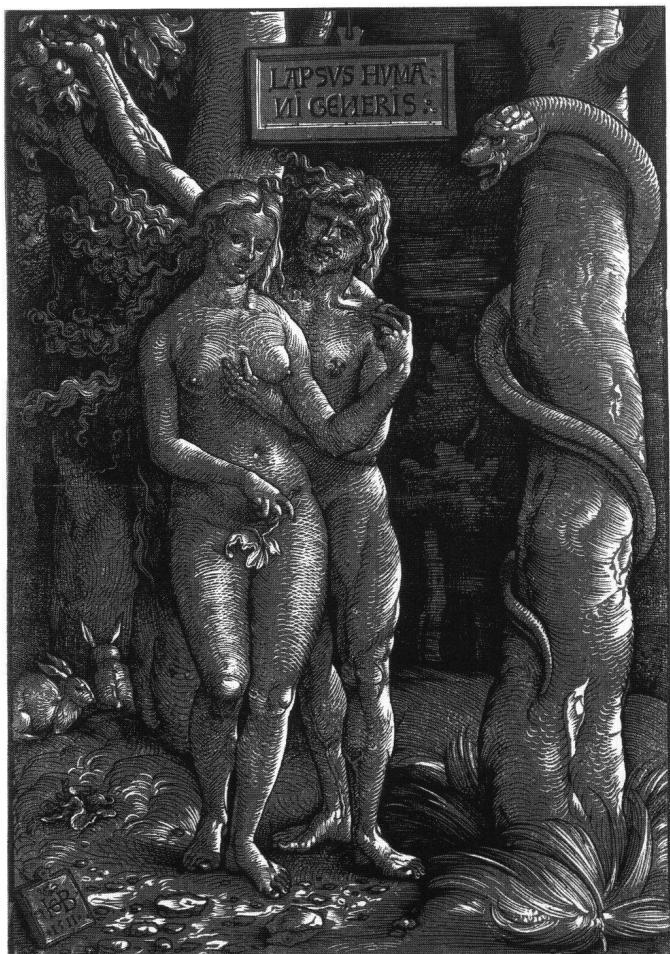


Abb. 10 «Der Sündenfall», 1511. Holzschnitt von Hans Baldung Grien. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.



Abb. 11 «Jünger Johannes». Silberstift- und Pinselzeichnung auf bräunlich grundiertem Papier von Hans Holbein d.J. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

nung auf Konturierungen an Kopf und Hals verzichtet hat.²⁷ Ihre Funktion übernimmt das Blau des Grundes, das zugleich die Grenze der Form bestimmt. Die auffallende Flächigkeit dieser Zeichnung ist die Konsequenz einer Haltung, die wir so schon in seinen frühen Zeichnungen und in seinem Bild «Adam und Eva» beobachten können.

Gesteht Holbein der Fläche einen besonderen Wert zu, so versucht er doch, sie nicht als etwas Absolutes zu sehen, sondern sie immer wieder in Frage zu stellen. Dies zeigt sehr eindrucksvoll die 1519 datierte Zeichnung «Christus in der Rast» auf ockerfarben grundiertem Papier im Kupferstichkabinett Berlin (Abb. 14). Zugleich ist sie für den Zusammenhang wichtig, den wir bei Holbeins «Adam und Eva» und bei der Zeichnung mit dem Jünger Johannes angesprochen haben, seine Beschäftigung mit Pathosfiguren und die Frage nach seinen Vorbildern. Margarete Pfister-Burkhalter vermutete, dass Holbein für seinen Christus auf eine Eisenradierung Dürers zurückgegriffen haben könnte, auf den sogenannten Verzweifelten aus der Zeit um 1515.²⁹ Auf diesem rätselhaften Blatt ist im Vordergrund ein am Boden sitzender Mann zu sehen, der sich, von inneren Qualen gepeinigt, die Haare rauft (Abb. 15). Seine Körperhaltung mit dem zum Bildrand vorgestellten Bein und dem darüber zum Kopf führenden Arm, dem angewinkelten, unter den Körper gelegten anderen Bein entspricht seitenverkehrt weitgehend dem Sitzmotiv von Holbeins

Christus. Holbein greift hier, wie andere Künstler der Renaissance, auf Bildprägungen Dürers zurück und macht sie für einen anderen Zusammenhang fruchtbare.

Dargestellt ist Christus, der vor der Kreuzigung ausruht und deshalb nicht, wie bei Darstellungen des Schmerzensmannes üblich, die Wunden der Kreuzigung und des Lanzenstosses aufweist. Von allen Menschen allein gelassen, scheint er über sein Leiden nachzusinnen und zu klagen. Das Aufstützen des Kopfes ist ein alter Trauergestus, das Gesicht ist von Schmerzen entstellt, der Mund klagend geöffnet. Zeichnungen wie diese und etwa auch die «Kreuztragung» im Kupferstichkabinett Basel³⁰ können der privaten Andacht gedient haben. Bei einem Vergleich mit Dürers «Verzweifeltem» wird sofort die völlig andere Auffassung des Körpers Christi deutlich, der bei Holbein in einem Koordinatensystem vergleichbare Beziehung zu dem am Boden liegenden Kreuz tritt. Der Längsbalken erinnert an die schmalen Bildbühnen, die Holbein häufig seinen Einzelfiguren als Standfläche gibt, etwa bei der Apostelfolge in Lille von 1518. Der Querbalken des Kreuzes hat eine ähnliche Funktion wie Holbeins diagonal gestellte Kulissen. Doch das Kreuz ist perspektivisch in sich verdreht. Die Beine von Christus und das Lententuch überdecken die Schnittstellen, die diese Verschiebungen besonders spürbar werden liessen. Wie schmal Holbein seine Bildbühne wirklich gedacht hat, ist an der sehr starken Verkürzung des

hinteren Querbalkens zu sehen. Merkwürdig unbestimmt ist jedoch der Hintergrund. Ist er als Fläche oder als Raum aufzufassen, real als Wand gemeint oder nur als ockerfarben grundierte Zeichenfläche? Die Mehrdeutigkeit dieses Bereiches ist daran zu erkennen, dass Holbein links neben Christus einen Schatten zeichnet, der auf eine Wand fallen könnte, die unmittelbar hinter dem bildparallelen Längsbalken des Kreuzes ansetzt. Der hintere Querbalken würde jedoch schon mit dieser angenommenen Wand kollidieren, da er weiter in die Tiefe führt. Aber gerade dort, wo der Eindruck räumlicher Tiefe entstehen könnte, rechts neben Christus, zeichnet Holbein eine Jahreszahl auf den wenig differenzierten Grund, die durch ihre ungewöhnliche Grösse die Zeichenfläche betont. Ähnlich wie das Gras im Vordergrund bewegen sich die Zahlen Fünf und Neun des Datums auf Christus hin, wie um auf seinen Klagegestus zu antworten.³¹ In dieses Spannungsverhältnis zwischen Fläche und Raum ist auch der Körper Christi eingebunden. Schmerhaft überdehnt sind seine rechte Schulter und sein Nacken, der fast eine Parallelle zum Längsbalken des Kreuzes bildet. Auch die anderen Gliedmassen nähern sich der axialen Kreuzform, brechen wie der rechte Oberarm nur

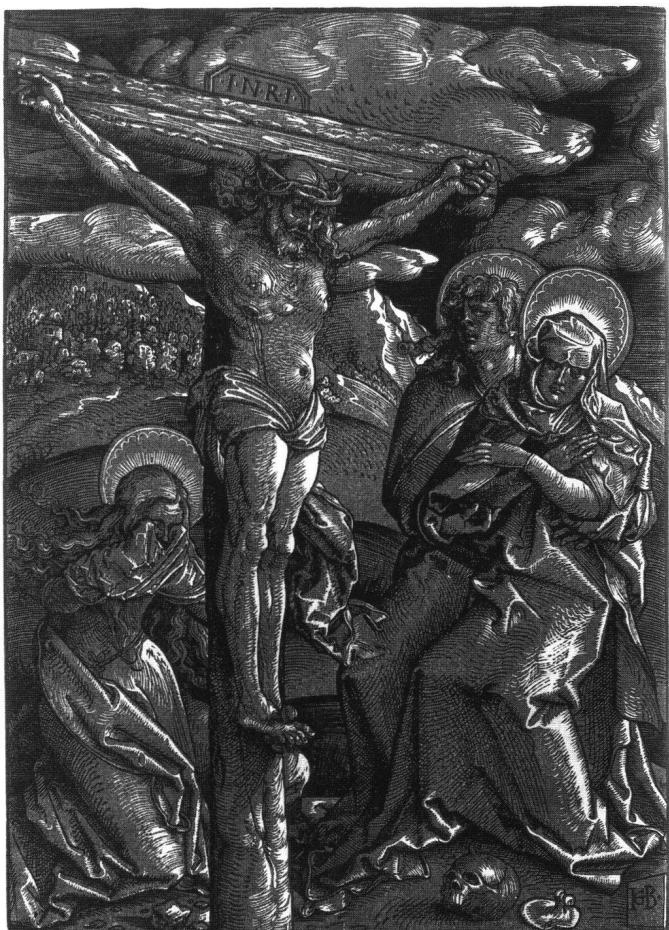


Abb. 12 «Christus am Kreuz zwischen Magdalena, Johannes und Maria». Holzschnitt von Hans Baldung Grien. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.



Abb. 13 «Maria mit Kind in einer Nische». 1520. Zeichnung von Hans Holbein d.J. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

wenig aus ihrer Flächenbezogenheit aus oder versuchen sich, wie der rechte Oberschenkel, dem sich perspektivisch verkürzenden Querbalken vorne zu nähern. Das Format der nur wenig beschnittenen Zeichnung umschliesst Christus eng und scheint ihn vor allem oben zu bedrängen. Das Leiden Christi wird so im Ausdruck des Körpers fassbar, der nicht primär nach Naturgesetzmäßigkeiten, nach anatomischer Genauigkeit oder perspektivischer «Richtigkeit» geformt ist. Holbein hebt die Plastizität seines Vorbildes schliesslich auf und unterwirft sie anderen Gesetzen.

Zurücknehmen der Räumlichkeit, Aufwerten der Fläche, schliesslich Verstöße gegen perspektivische Regeln, kurz gegen Errungenschaften der Generation Dürers – geraten diese Phänomene nicht in die Nähe des Manierismus als Stilbegriff und als antiklassische Reaktion? Doch erscheint es fraglich, ob diese Beobachtungen, die «jenseits der Renaissance»³² zu stehen scheinen, wirklich durch einen unscharfen Stilbegriff neutralisiert werden können. Holbeins individueller Stil ist nur wenig von Dürer, Baldung oder Grünewald³³ beeinflusst, von denen er sich klar absetzt. Doch bricht er wirklich schon mit den Errungenschaften dieser Generation?

Die beschriebenen stilistischen Eigenarten können nicht unabhängig von der inhaltlichen Seite der Bilder gesehen

werden. In unseren Beispielen ging es um ein zeittypisches Phänomen, die Darstellung von Affekten und Emotionen, schliesslich um die Steigerung des Ausdrucks, um die sich Holbein bemühte. In den Holzschnitten von Hans Baldung, auf die wir exemplarisch hingewiesen haben, oder bei Dürer fand er hierbei Anregung. Doch versuchte er auch, seine Vorbilder zu korrigieren und sie zu übertreffen. Wie Dürers konstruierte Aktdarstellungen oder nach unnatürlicher Zentralperspektive gezeichneten Körper³⁴ sind Holbeins Darstellungen – auf andere Art – vom Betrachter distanziert: durch ihre Einbindung in das innerbildliche Spannungsverhältnis zwischen Fläche und Raum. Auch das Zurückdrängen des individuellen Federstriches als eine Möglichkeit des Ausdrucks, das Zurücktreten des Künstlers hinter seine Darstellungen, bewirkt Distanz. Sie bringt jedoch das Dargestellte selbst wieder dem Betrachter nahe. Die Individualität des Künstlers und des Betrachters kommt in diesem scheinbaren Widerspruch und in der differenzierteren Wahrnehmung zum Tragen.

Doch welche Anforderungen stellt Holbein an den Betrachter, was ist mit «differenzierterer Wahrnehmung» gemeint? Das Haus «Zum Tanz» ist für diese Fragen ein Schlüsselwerk. Hier hatte der Betrachter die Möglichkeit, Unvereinbares und Vereinbares zusammen zu sehen. So wie sich im Blick auf die Ecke des Hauses das Bild einer durchgehenden, die Ecke überspielenden Fassade einstellen konnte, wurde von diesem idealen Betrachterstandpunkt aus zugleich in starker Schrägsicht auf die Fassaden die reale architektonische Situation des Eckhauses wahrnehmbar und bewusst. Die sich perspektivisch verkürzen-

den, gemalten Scheinarchitekturen auf den beiden Fassaden hoben deshalb dieses einheitliche Bild wieder auf. Bei einem Standpunkt in der Mitte vor einer Fassade war das Bild nicht mehr so reich, die Illusion weniger vollkommen. Dem Betrachter bot sich also ein mehrdeutiges Bild, das er selbst vervollständigen oder hinterfragen konnte. Es überspielte einerseits die Plastizität der realen Architektur, bezog sie andererseits mit ein.

Die erhaltenen Entwürfe für das Haus «Zum Tanz» – mit einer Ausnahme sind es Kopien³⁵ – können nur verstanden werden, wenn sie in diese Raumsituation gedanklich oder real zurückversetzt werden. Dieter Koepplin hatte die beiden Fassadenentwürfe deshalb in der Stimmer-Ausstellung³⁶ dreidimensional auf einem Sockel montiert (Abb. 16). Die Frage nach der Lesbarkeit von Holbeins Zeichnungen erscheint jedenfalls dann besonders berechtigt, wenn eine Raumsituation wie diese nicht gegeben ist, aber von Holbein in seinen Zeichnungen assoziiert wird. Besondere Aufmerksamkeit erfordern deshalb hier zunächst nicht die Zeichnungen, in denen seine Architekturen bildparallel stehen, wie auf dem Scheibenriss für Hans Fleckenstein (Abb. 5) oder der Zeichnung der «Sitzenden Maria mit Kind» in Leipzig von 1519³⁷, sondern Blätter wie die «Heilige Familie» oder «Maria zwischen Säulen» in Basel (Abb. 7, 8). Sind diese Architekturen Bilder im Bild, und wie lassen sie sich mit den Seherfahrungen des Betrachters in Einklang bringen?

In der Zeichnung der «Heiligen Familie» (Abb. 7) lässt Holbein uns rechts unten auf eine Ecke blicken, welche die beiden untersten und in Untersicht gegebenen Stufen



Abb. 14 «Christus in der Rast», 1519. Zeichnung auf ockerfarben grundiertem Papier von Hans Holbein d.J. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

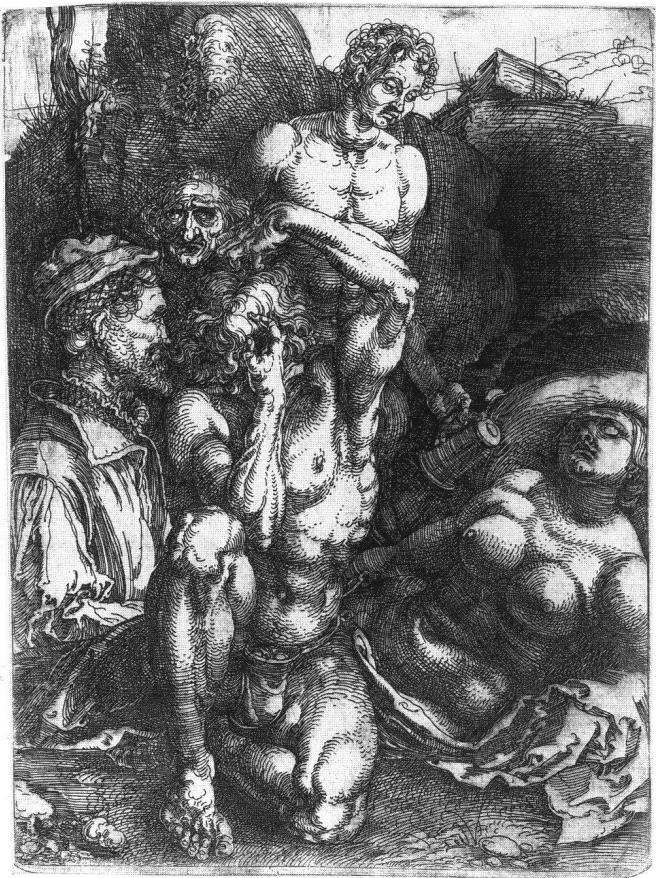


Abb. 15 «Der Verzweifel». Eisenradierung von Albrecht Dürer. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

bilden. Diese Stelle ist durchaus mit der Ecke zu verglichen, an der die beiden Fassaden des Hauses «Zum Tanz» zusammenstoßen. Trotz dieser Ecke, die dem Betrachter geradezu ins Auge stößt, erhalten wir den Eindruck einer Architektur, die sich – perspektivisch allerdings nicht völlig stimmig – nach rechts hin verkürzt. Von hier aus ist die Illusion nicht vollkommen, denn Architektur und Figurengruppe bleiben, wie wir gesehen haben, merkwürdig der Bildfläche verbunden. Verlassen wir diese Ecke und nehmen gedanklich den idealen Betrachterstandpunkt ein, den Holbein assoziiert, dann schauen wir von links seitlich nach rechts über die Zeichnung, etwa so, wie der Betrachter die am Tanzgässlein gelegene Fassade des Hauses «Zum Tanz» in ihrer realen, fluchtenden Raumsituation von der Hauscke an der Eisengasse wahrnehmen konnte. Dann ergibt sich die optisch stimmige Illusion einer sich nach rechts hin in die Tiefe erstreckenden Architekturkulisse. Erreichen lässt sich dieser Eindruck, wenn wir das Blatt etwa 60 Grad um den linken Blattrand von uns weg aus der Bildebene drehen. Wir nähern uns dabei auch im Augenpunkt der Figur des Joachim, der hinter der linken Säule hindurch auf die Gruppe der «Anna-Selbdritt» schaut. Vorstellbar ist, dass Holbein die Beinstellung Mariens auf diese Seitenan-

sicht hin berechnet hat. Die zuvor flächig erscheinende Architektur wirkt nun tatsächlich dreidimensional.

Ein ähnlicher Eindruck stellt sich auch bei der Zeichnung «Maria zwischen Säulen» ein (Abb. 8). Bei einer Schrägsicht wird die seitliche Verschiebung von Ober- und Unterkörper bei Maria aufgehoben. Die Überdehnung von Hals und Nacken Christi in der Berliner Zeichnung «Christus in der Rast» (Abb. 14) wird bei einer Schrägstellung des Blattes ebenfalls gemildert. Zugleich öffnet es sich perspektivisch nach rechts hin in die Tiefe. Der Schatten von Christus scheint nicht auf eine bildparallele Wand zu fallen, sondern auf eine diagonal zur Zeichenfläche in die Tiefe führende Ebene, die etwa parallel zum Querbalken verläuft. Eigentlich lässt sich nun nicht mehr entscheiden, welches der Quer- oder der Längsbalken des Kreuzes ist.

Holbein bietet dem Betrachter die Möglichkeit, Architekturen und Figuren in ihrer Flächengebundenheit wahrzunehmen, sie aber auch räumlich zu deuten. Anhaltspunkte und optische Hilfen geben uns die schräg gestellten Architekturen. So verliert auch die «Steinwerferin» (Abb. 4) ihre flächige Wirkung, wenn wir den Blick – dieses Mal von rechts – auf den Steinsockel ernst nehmen. Dadurch verändert sich unsere Sehweise, und wir nehmen Holbeins Zeichnungen anders wahr, ohne dass wir sie tatsächlich aus

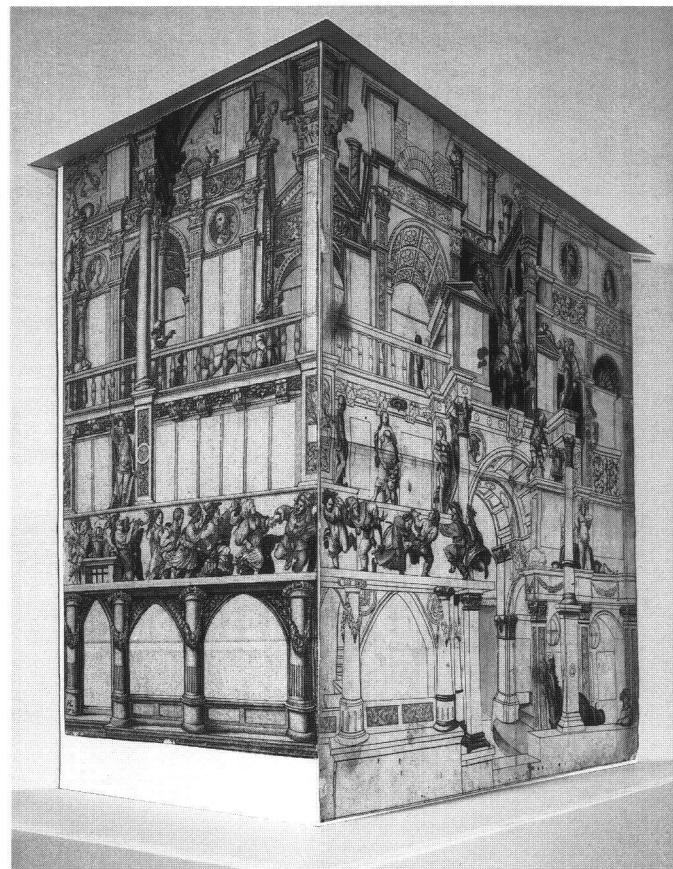


Abb. 16 Modell des Hauses «Zum Tanz» in Basel. Nach den Entwurfskopien im Kupferstichkabinett Basel.

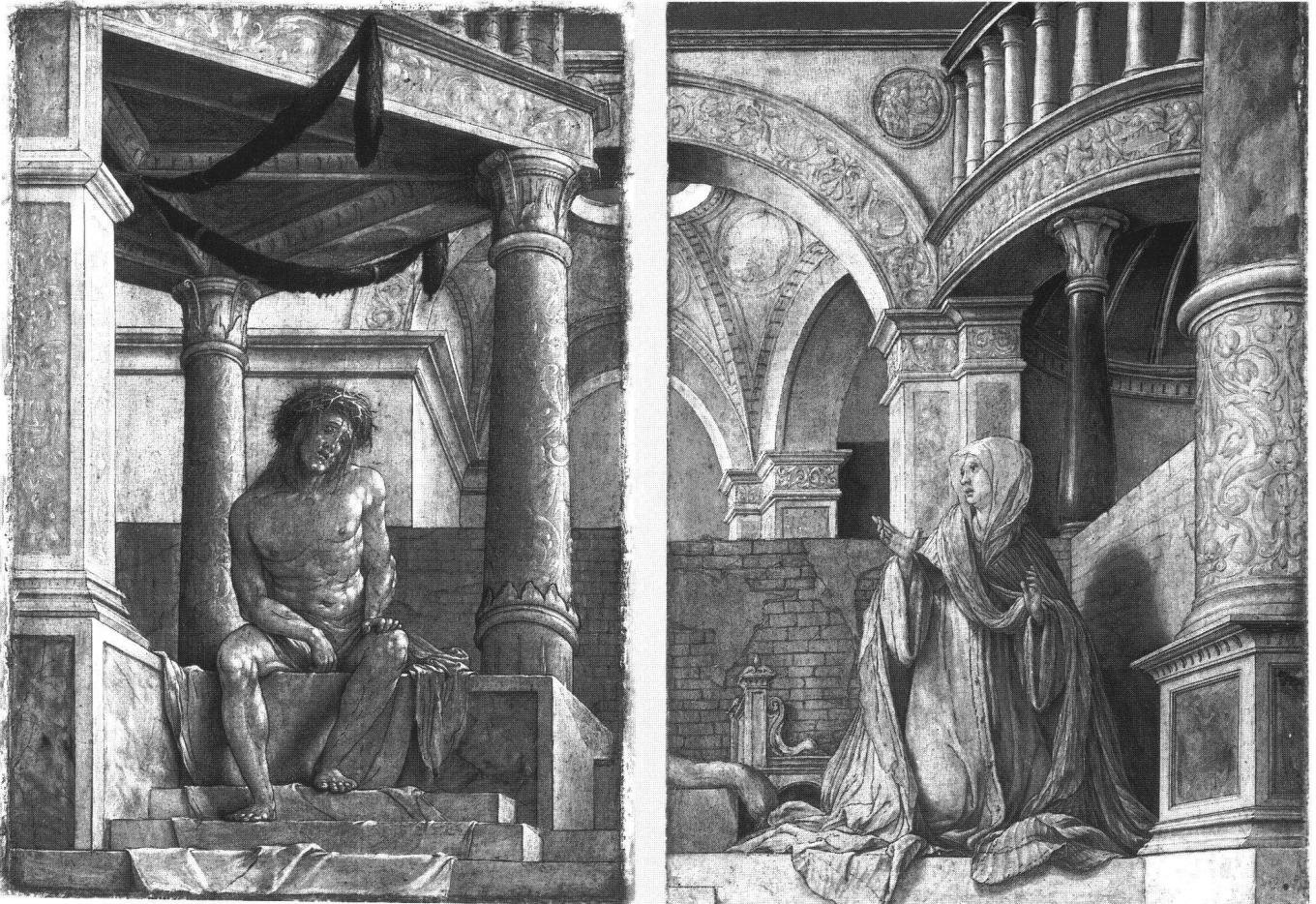


Abb. 17 «Christus als Schmerzensmann und Maria». Diptychon. Gemälde von Hans Holbein d.J. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

der idealen Bildebene drehen müssen.³⁸ Zeichnungen mit bildparallelen Architekturen, Figurendarstellungen im Profil oder in Frontalität, wie die «Maria in einer Nische» in Braunschweig (Abb. 13), die «Maria mit Kind auf einer Steinbank» in Leipzig oder das «Portrait eines unbekannten Edelknaben mit einem Makis» in Basel, können als konsequente Zeichnungen angesehen werden, welche die Wahrnehmung des Betrachters und dessen gedankliche Mobilität am wenigsten einschränken. Sie sind in ihrer Flächengebundenheit, die Holbein immer wieder herstellt, zugleich plastische Bilder. Einen Aspekt haben wir allerdings bei seinen frühen Hell-Dunkel-Zeichnungen völlig ausser acht gelassen, die Farbigkeit des Zeichengrundes. Häufiger verwendete Holbein grau grundierte Papiere, aber auch Braun-, Ocker- und Rottöne sind zu finden. Diese Grundierungen verleihen der Zeichenfläche eine andere Qualität, die sich der Malerei nähert. Ihre Verwandtschaft zu monochromer Malerei wird besonders bei der Zeichnung «Christus in der Rast» auf ockerfarben grundiertem Papier (Abb. 14) spürbar, wenn wir sie neben das Diptychon «Christus als Schmerzensmann und Maria» im Kunstmuseum Basel stellen³⁹ (Abb. 17). Allein der blaue Grund dieses Bildpaars, der hinter der Mauer und in den Öffnun-

gen der phantastischen Architektur sichtbar wird, durchbricht die Monochromie der braun in braun gemalten Bilder. Deuten wir diesen Grund realistisch als Himmel, stellt sich zugleich die Frage nach dem Realitätsgrad der monochromen Darstellung. Auch hier könnte Holbein Architektur und Figuren als Bild im Bild aufgefasst haben, etwa als gemalte, abgebildete Skulptur, die in ihrer Farbigkeit z.B. an Reliefs Hans Dauchers aus Solnhofener Stein erinnert.⁴⁰ Die Nähe zur Malerei in seinen Hell-Dunkel-Zeichnungen und deren Vielansichtigkeit könnte schliesslich als Konkurrenz zwischen Skulptur und Malerei angesehen werden.⁴¹ Holbein konnte hier an die spätmittelalterliche Tradition der Wandelaltäre anknüpfen, auf denen häufig die Aussenflügel – die Werktagsseite – grau in grau gemalte Skulpturen zeigen, eine Tradition, die in den Niederlanden vom Genter Altar, zeitlich und geographisch bis zu Dürer, Grünewald und Holbein reicht.⁴²

Die hier besprochenen Zeichnungen weisen eine paradoxe Struktur auf.⁴³ Das verbindet Holbein mit den Renaissancekünstlern der ersten und zweiten Generation ebenso wie mit den Philosophen seiner Zeit, Thomas Morus und Erasmus von Rotterdam, den Autoren der «Utopia» und des «Lobes der Torheit».

ANMERKUNGEN

Dieser Aufsatz geht auf den am 13. Juni 1988 anlässlich der Holbein-Ausstellung im Kunstmuseum Basel gehaltenen Vortrag zurück: «Holbeins Anfänge in Basel und die Originalität seiner Werke». Die beiden anderen Referenten der vom Verein der Freunde des Kunstmuseums Basel veranstalteten Vortragsreihe waren Prof. Dr. Hanspeter Landolt, Basel, mit einem Vortrag über «Holbein und die altdeutsche Zeichnung» und Prof. Dr. Konrad Hoffmann, Tübingen, mit dem Thema «Der Tod ist im Bilde. Betrachterperspektive und Bilderfindung bei Holbein».

- ¹ HANS REINHARDT, *Huit dessins de Hans Holbein le jeune au Musée de Lille*, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France* 11, 1961, S. 177–184; derselbe, *Hans Holbein le jeune et Grünewald*, in: *Cahiers Alsaciens d'Archéologie d'Art et d'Histoire* 19, 1975–76, S. 167–172; derselbe, *Baldung, Dürer und Holbein*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 35, 1978, S. 206–216. Vgl. auch JOHN ROWLANDS, *The Paintings of Hans Holbein the Younger*, Oxford 1985, S. 121 f. Eine Beeinflussung durch Grünewald nimmt auch Bushart an: BRUNO BUSHART, *Hans Holbein der Ältere*, Augsburg 1978, S. 16. Für den Einfluss, den der aus Strassburg stammende, in Basel tätige Maler Hans Herbst (1470–1552) auf Holbein ausgeübt hat – er ist als Zeichner nicht fassbar –, fehlen überzeugende Anhaltspunkte. Vgl. zuletzt HANS REINHARDT, *Hans Herbster: un peintre bâlois, originaire de Strasbourg*, in: *Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire*, 26, 1983, 135–150. Für Herbster kommen theoretisch Scheibenrisse (mit dem Monogramm HH) in Betracht, die bisher Hans Holbein zugeschrieben waren, vgl. CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d.J., Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel vom 12. Juni – 4. September 1988, Nr. 6, 19–21.
- ² Vgl. HANSPETER LANDOLT, *Zur Geschichte von Dürers zeichnerischer Form*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1971/72, S. 143–156.
- ³ So etwa das 1516 datierte und mit seinem Monogramm signierte Doppelbildnis für den Basler Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea Kannengiesser, ferner das Aushängeschild für die Schule des Oswald Geisshäuser, genannt Myconius, beide im Kunstmuseum Basel. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), Cat. no. 2 und 1. Zur Biographie Holbeins, derselbe S. 13–30.
- ⁴ CAREL VAN MANDER, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke, Band 1, München und Leipzig 1906, S. 169.
- ⁵ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), Nr. 1, Kupferstichkabinett Basel, Inv. Nr. U.II.3.
- ⁶ Erasmi Roterodami *encomium moriae i.e. Stultitiae Laus*, Basel (Johannes Froben), März 1515; Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1662.166, HEINRICH ALFRED SCHMID, *Erasmi Roterodami encomium moriae, i.e. stultitiae laus. – Lob der Torheit*. Basler Ausgabe von 1515, 2 Bände, Basel 1931; Zeichnung Nr. 47 auf fol. P2 verso; ERIKA MICHAEL *The Drawings by Hans Holbein the Younger for Erasmus' 'Praise of Folly'*, New York/London 1986 (Outstanding dissertations in the fine arts): Zu Zeichnung Nr. 47, S. 125–130.
- ⁷ Hierzu VOLKER RITTNER, *Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung*, in: DIETMAR KAMPER / VOLKER RITTNER, Hrsg., *Zur Geschichte des Körpers. Perspektiven der Anthropologie* (= Reihe Hanser, Perspektiven der Anthropologie), München, Wien 1976, S. 13–66. Die Zurücknahme des plastischen Volumens eines menschlichen Körpers zugunsten einer bewegten Kontur zeigt sich am deutlichsten in Holbeins «Totem Christus» im Kunstmuseum Basel. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), Cat. no. 11.
- ⁸ Kupferstichkabinett Basel, Inv. Nr. 1662.160. CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), Nr. 79.
- ⁹ Einen extremen Standpunkt vertritt z.B. Paul Ganz, der sämtliche Feder- und Pinselanteile auf Holbeins Porträtszeichnungen der Royal Collection in Windsor Castle für spätere Eingriffe hält. PAUL GANZ, *Die Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren in fünfzig Lieferungen und Kritischer Katalog*, Berlin 1911–1937 (= Denkmäler deutscher Kunst), Nr. 37–100; stärker differenziert in seinem Katalog der Windsorzeichnungen KARL THEODOR PARKER, *The drawings of Hans Holbein at Windsor Castle*, Oxford 1945, ebenso SUSAN FOISTER, in: *Drawings by Holbein from the Royal Library Windsor Castle*, New York (Johnson Reprint Corporation), 1983, S. 26–31.
- ¹⁰ Aufbewahrt im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig. MARGARETE PFISTER-BURKHALTER, in: *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel vom 4. Juni – 25. September 1960, Nr. 199. PAUL GANZ (vgl. Anm. 9), Nr. 182.
- ¹¹ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), S. 40–46. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), Cat. L.1 a-d.
- ¹² CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), Nr. 49–58.
- ¹³ Kupferstichkabinett Basel, Inv. Nr. 1662.159; CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), Nr. 5. Herbert Cahn, Basel, macht darauf aufmerksam, dass der im Profil dargestellte Besitzer links vorne die Gesichtszüge des Markgrafen Christoph I. von Baden aufweisen könnte (Brief vom 22.8.88). Dessen Profilbildnis auf dem Dritteltaler von 1519 zeigt Übereinstimmungen mit unserer Zeichnung und den Bildnissen, die Hans Baldung Grien von dem Markgrafen geschaffen hat. Diese sind zusammengestellt bei GERT VON DER OSTEN, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983, Nr. 33.
- ¹⁴ HEINRICH ALFRED SCHMID, *Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, Basel 1948, S. 60 f. und Abb. 2.
- ¹⁵ Kupferstichkabinett Basel, Inv. Nr. 1662.139; CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), Nr. 24.
- ¹⁶ Kupferstichkabinett Basel, Inv. Nr. 1662.130; CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), Nr. 25.
- ¹⁷ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), S. 102–114, Nr. 28–30.
- ¹⁸ Kunstmuseum Basel. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), Cat. no. 5; HANS REINHARDT, 1978 (vgl. Anm. 1), S. 212.
- ¹⁹ MATTHIAS MENDE, *Hans Baldung Grien. Das Graphische Werk*, Unterschneidheim 1978, Nr. 19.
- ²⁰ Vgl. HANS REINHARDT 1961 (vgl. Anm. 1).
- ²¹ Kupferstichkabinett Basel, Inv. Nr. U.II.35. Silberstift und Pinsel (braun), auf bräunlich grundierte Papier, mit dem Pinsel weiß gehöht; Masse: 102×142 mm; Wasserzeichen: Laufender Bär (Fragment), ähnlich Lindt 21 (1516); vielleicht von anderer Hand links bezeichnet «HH», später (?) in «HHK» (das K ligiert) verändert; daneben sind die ersten beiden Zahlen eines Datums zu erkennen: 15.. (?). Das Blatt ist an allen Seiten etwas beschritten, am unteren Rand zahlreiche Ausbrüche; mehrere Knickfalten, Oberfläche stellenweise berieben und fleckig (Gebrauchsspuren), oben rotbrauner Farbfleck. Herkunft: Amerbach-Kabinett. Die Zeichnung war in das erste Skizzenbuch Hans Holbeins d.Ä. im Kupferstichkabinett Basel eingeklebt, das sich wahrscheinlich im Besitz des Basler Malers Hans Hug Kluber (1535/36–1578) befand. Er hat in das Skizzenbuch auch gezeichnet und könnte das Monogramm im Sinne eines Besitzerzeichens manipuliert haben. Hierzu TILMAN FALK, *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, Teil I, Das 15. Jahrhundert*, Basel/Stuttgart 1979, Nr. 174 und S. 17. – Johann E. von Borries hat diese Zuschreibung bestätigt (Brief vom 30.11.1988).
- ²² HANS KOEGLER in: THIEME/BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* 16, 1923, S. 452.

- ²³ Notiz von Dieter Koeplin im Dossier.
- ²⁴ «Maria mit Kind, in einer Nische stehend», Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, datiert 1520, rechts bezeichnet HH (ligiert); PAUL GANZ (vgl. Anm. 9), Nr. 105; MARGARETE PFISTER-BURKHALTER (vgl. Anm. 10), Nr. 241.
- ²⁵ JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), Cat. L.2.
- ²⁶ MATTHIAS MENDE (vgl. Anm. 19), Nr. 37.
- ²⁷ Kupferstichkabinett Basel, Inv. Nr. 1823.139; CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), Nr. 80.
- ²⁸ PAUL GANZ (vgl. Anm. 9), Nr. 466; MARGARETE PFISTER-BURKHALTER (vgl. Anm. 10), Nr. 211.
- ²⁹ JOSEF MEDER, *Dürer-Katalog*, Wien 1932, Nr. 95; MARGARETE PFISTER-BURKHALTER, *Zu Holbeins früher Christusdarstellung*, in: *Die Schweizerin* 48, 1961, S. 176–184.
- ³⁰ Kupferstichkabinett Basel, Inv. Nr. 1662.129. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), Nr. 23.
- ³¹ Spontan und automatisch setzte Dürer dagegen sein Monogramm und die Jahreszahl 1511 auf seine Zeichnung «Ruhe auf der Flucht», im Kupferstichkabinett Berlin. FEDJA ANZELEWSKY / HANS MIELKE, *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin 1984, Nr. 67.
- ³² Vgl. EMIL MAURER, *Holbein jenseits der Renaissance. Bemerkungen zur Fassadenmalerei am Haus zum Tanz in Basel* (1980), in: EMIL MAURER, *15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei*, Basel 1982, S. 123–133, S. 132: «Es geht nicht darum, Holbein als einen Manieristen oder einen protobarocken Meister ausgeben zu wollen. Das wäre, aufs Ganze seines Schaffens gesehen, absurd.» Landolt bezeichnet Holbein ausdrücklich nicht als Manieristen, spricht aber von seinem manieristischen Umgang mit der Architektur, sowie von Übereinstimmungen mit italienischen Manieristen, die in der Generationsgleichheit zu Holbein begründet seien. HANSPETER LANDOLT, *Gedanken zu Holbeins Zeichnungen*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 158, 9./10. Juli 1988, S. 65–66.
- ³³ Motivisch von Grünewald abhängig sein könnte Holbeins Zeichnung «Christus am Kreuz» in den Städtischen Kunstsammlungen in Augsburg. PAUL GANZ (vgl. Anm. 9), Nr. 102; MARGARETE PFISTER-BURKHALTER (vgl. Anm. 10), Nr. 198.
- ³⁴ Albrecht Dürer, «Der Zeichner des liegenden Weibes», Holzschnitt. JOSEF MEDER (vgl. Anm. 29), Nr. 271, erschienen in der «Unterweisung der Messung...». – Vgl. ebenso Dürers Zeichnung einer Quellnymphe von 1514 im Kunsthistorischen Museum in Wien. FRIEDRICH WINKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Band 3, Berlin 1938, Nr. 663; hierzu: DIETER KOEPLIN, in: *Lucas Cranach*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel vom 15. Juni – 8. September 1974, Basel 1974, Bd. I, S. 421–432, Abb. 240; KONRAD HOFFMANN, *Antikenrezeption und Zivilisationsprozess im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit*, in: *Antike und Abendland* 24, 1978, S. 146–158, besonders S. 151–153.
- ³⁵ Vgl. Anm. 17
- ³⁶ DIETER KOEPLIN, in: *Tobias Stimmer. Spätrenaissance am Oberrhein*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel vom 23. September bis 9. Dezember 1984, besonders S. 35–37, Abb. 17.
- ³⁷ Leipzig, Museum der bildenden Künste. PAUL GANZ (vgl. Anm. 9), Nr. 104; CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), Abb. S. 95.
- ³⁸ In diesem Zusammenhang ist auf Zeichnungen und Gemälde Holbeins mit diagonaler Architekturkulisse hinzuweisen, in denen sich vergleichbare Raumwirkungen einstellen, wenn sie von der Seite betrachtet werden. Die Blickrichtung wird durch die Architekturkulisse selbst bestimmt, u.a. das «Doppelbildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Frau Dorothea Kannengiesser», ROWLANDS (vgl. Anm. 1), Cat. no. 2; das «Diptychon mit Christus und Maria», ROWLANDS, Cat. no. 8; die Risse für vier Doppelscheiben im Kupferstichkabinett Basel. CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), Nr. 11–18; «Der Leichnam Christi im Grabe», ROWLANDS, Cat. no. 11; hierzu ERWIN TREU, in: *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 10), Nr. 160, bes. S. 189, mit Hinweis auf die Schrägsicht. Zu nennen ist ferner Holbeins «Bildnis der Gesandten» von 1533 in der National Gallery in London, ROWLANDS, Cat. no. 47. Vor den beiden Porträtierten schwebt das Zerrbild eines Totenkopfes, der nur in starker Schrägsicht gegenständlich richtig wahrzunehmen ist, während der Betrachter das übrige Bild beinahe aus den Augen verliert. Zur allegorischen Dimension der sich kontrastierenden Perspektiven in Holbeins Bild: KONRAD HOFFMANN, *Hans Holbein d.J.: Die «Gesandten»*, in: *Festschrift für Georg Scheja*, Sigmaringen 1975, S. 133–150.
- ³⁹ Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Inv. Nr. 317, entstanden um 1519/20. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), Cat. no. 8, Farbtafeln 2 und 3.
- ⁴⁰ Vgl. hierzu CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 1), S. 91–93; HERBERT SCHINDLER, *Augsburger Renaissance, Hans Daucher und die Bildhauer der Fuggerkapelle bei St. Anna* (Bavaria Antiqua), München 1985, Abb. S. 4, 55, 56, 59, 60, 62.
- ⁴¹ Dies könnte auch auf Holbeins Orgelflügel für das Basler Münster zutreffen. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Inv. Nr. 321; JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), Cat. no. 18.
- ⁴² Vgl. etwa die «Heilige Elisabeth» und eine «Heilige Märtyrerin» von Matthias Grünewald in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. JAN LAUTS, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Neuerwerbungen 1966–1972*, Karlsruhe 1973, S. 10–23; EWALD M. VETTER, *Die «Hellerflügel» Grünewalds und das Verklärungsretabel der Dominikaner in Frankfurt*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 13, 1976, S. 25–54.
- ⁴³ Hierzu ROSALIE L. COLIE, *Parodoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton/New Jersey 1966, besonders S. 3–40, 273–299, zu Holbein S. 296.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 12, 14, 15: Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Photo: Jörg P. Anders).

Abb. 5, 13: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Photo: B. P. Keiser).

Alle übrigen: Basel, Öffentliche Kunstsammlung (Photo: Martin Bühler).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Gegenüberstellung von Holbeins Zeichnung «Ecce homo» mit dem Kupferstich Lucas van Leydens von 1510, den Holbein kopierte, macht auf Veränderungen aufmerksam, die für die Eigenständigkeit des jungen Künstlers sprechen. Holzschnitte Hans Baldungs oder Kupferstiche Albrecht Dürers haben ebenso eher motivisch als stilistisch auf Holbein gewirkt. Seine scheinbare Missachtung der Perspektive und die Flächenbezogenheit seiner Figuren und Architekturen können noch nicht als Bruch mit den Errungenschaften der Dürer-Zeit angesehen werden. Bei einem veränderten Betrachterstandpunkt erweisen sich seine auf den ersten Blick «fehlerhaften» Zeichnungen als sehr konsequente Formulierungen, die die Illusion von Raum und korrekter Perspektive zu geben vermögen. Unter den Vergleichsbeispielen befindet sich auch die Zuschreibung der Zeichnung «Jünger Johannes» im Kupferstichkabinett Basel an Hans Holbein.

RÉSUMÉ

La comparaison du dessin «Ecce homo» de Holbein avec la gravure de Lucas van Leyden de 1510 que Holbein a copiée, fait remarquer des modifications témoignant l'originalité du jeune artiste vis-à-vis de son modèle. Les gravures sur bois de Hans Baldung ou les gravures d'Albrecht Dürer ont également agi sur Holbein de façon plutôt du côté motif que du côté style. Son soi-disant dédain de la perspective et l'attachement de ses figures et de ses architectures à la surface, ne peuvent être considéré comme rupture avec les conquêtes de la période Dürer. En regardant d'un autre point de vue, ses dessins à première vue «fautifs» montrent des formules très conséquents et sont capables de donner l'illusion de l'espace et une perspective correcte. Parmi les exemples comparés, il s'y trouve aussi le dessin «Jünger Johannes» appartenant au Cabinet des Estampes à Bâle, attribué ici à Hans Holbein.

RIASSUNTO

Paragonando il disegno «Ecce homo» di Holbein con l'incisione su rame di Lucas van Leyden del 1510, copiato da Holbein, sono visibili delle modifiche che testimoniano l'indipendenza del giovane artista. Intagli in legno di Hans Baldung od incisioni su rame di Albrecht Dürer hanno anche influenzato Holbein, più dal punto di vista iconografico che dallo stile. La sua apparente noncuranza della prospettiva ed il rapporto intimo delle sue figure ed architetture con la superficie non possono ancora essere considerati come una rottura con le conquiste del periodo di Dürer. Guardando da un altro punto d'osservazione, i suoi disegni, «imperfetti» a prima vista, mostrano l'espressione assai accurata dell'illusione dello spazio ed una prospettiva corretta. Tra gli esempi paragonabili si trova anche il disegno «Jünger Johannes» che appartiene al Gabinetto delle Stampe di Basilea e che viene ora attribuito a Hans Holbein.

SUMMARY

Comparing Holbein's drawing "Ecce Homo" with Lucas van Leyden's etching of 1510, copied by Holbein, differences are visible which speak for the independence of the young artist. Woodcuts by Hans Baldung or etchings by Albrecht Dürer also influenced him more iconographically than stylistically. The fact that he neglects perspective and volume in depicting figures and architecture may not be regarded as a break with the feats of Dürer's epoch. A different point of view gives the spectator a perfect illusion of space and perspective in Holbein's drawings. Included in the article is the new attribution of the drawing "John The Disciple" to Hans Holbein, property of the "Öffentliche Kunstsammlung Basel" (print-room).