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: 58 (2001)

Heft: 4

Artikel: Holbeins Gemälde "Der Leichnam Christi im Grabe" und die Grabkapelle der Familie Amerbach in der Basler Kartause

Autor: Müller, Christian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169631

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.02.2026

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

Holbeins Gemälde «Der Leichnam Christi im Grabe» und die Grabkapelle der Familie Amerbach in der Basler Kartause

von CHRISTIAN MÜLLER

Die sich noch heute in der nordöstlichen Ecke im Kleinen Kreuzgang der Basler Kartause (Abb. 1) befindlichen Denkmäler sind Zeugen dafür, dass die Familie Amerbach hier ihre Grablege und, wie sich nun zeigt, sogar eine Familienkapelle eingerichtet hatte. Dort befinden sich die Bodenplatte für Johannes Amerbach und seine Frau Barbara Ortenberg, die beide 1513 starben, das Wandepitaph für Bonifacius Amerbach und seinen Sohn Basilius (gestorben 1562 und 1591), errichtet von dessen Tochter beziehungsweise Schwester Faustina nach 1591, das Amerbachsche Familienepitaph, errichtet 1544 von Bonifacius Amerbach und eine (Boden-)Platte, deren Beschriftung zerstört ist (vermutlich aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts).[1] Die sakralen Bestandteile des ursprünglichen Ensembles sind verloren gegangen, so zum Beispiel der Altar im Nordflügel, gleich neben der Ecke des Kleinen Kreuzganges, den Johannes Amerbach noch vor 1513 gestiftet hatte (Abb. 2 und 3). Er war seinem Namenspatron, Johannes dem Täufer, geweiht und ist zweifellos der Reformation zum Opfer gefallen. Doch noch im Jahre 1523 wurden letzte Arbeiten an dem geschnitzten Altaraufsatz vorgenommen.[2] Anderes gelangte vielleicht nie zur Ausführung oder blieb als Folge der Reformation unvollendet.

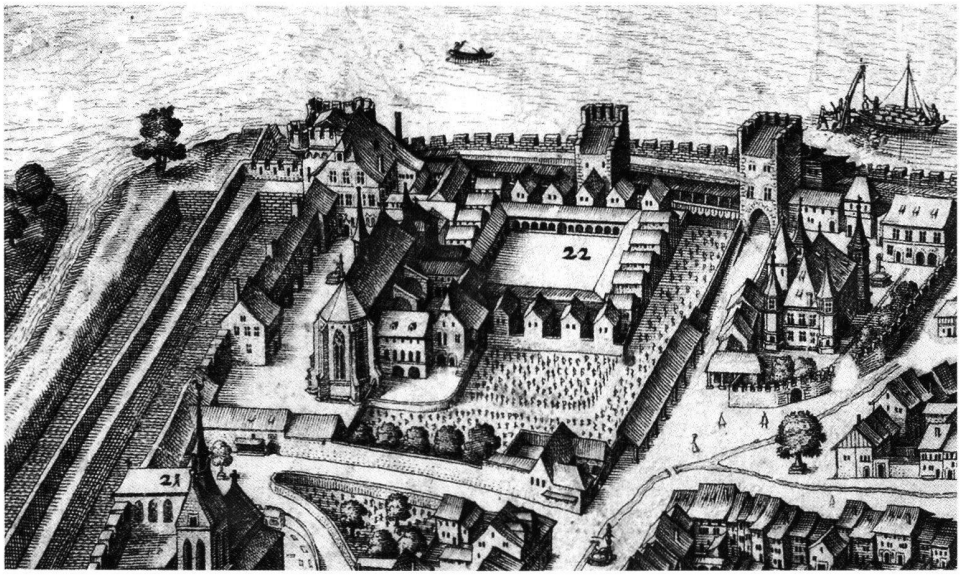

Abb. 1 Die Kartause in Kleinbasel, von Matthäus Merian d.Ä. Ausschnitt aus dem Vogelschaubild der Stadt Basel von Nordosten, 1615. 70,5 × 105 cm. Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. X. 2118.

Holbein und seine Auftraggeber in Basel

Im Folgenden geht es um die Frage, ob Holbeins Gemälde «Der Leichnam Christi im Grabe» von 1521 zur Ausstattung der Grabkapelle gehört haben könnte (Abb. 5).[3] Holbein war 1519 Mitglied der Zunft zum Himmel geworden und hatte 1520 das Bürgerrecht erhalten. Zur Zeit der Entstehung dieses Bildes, 1521/1522, war der Künstler

mit der Ausmalung des Grossratssaales des Basler Rathauses beschäftigt, damals der bedeutendste Auftrag, den die Stadt zu vergeben hatte.[4] Ihm waren sehr wahrscheinlich die Fassadenmalereien am Haus Zum Tanz unmittelbar vorausgegangen.[5] Die Anfänge der Reformation in Basel müssen dennoch bald für Holbein spürbar geworden sein. Dies betrifft in erster Linie die Aufträge für religiöse Bilder. Denn schon vor 1529, als während des Bildersturms vom 8. und 9. Februar unter anderem Holbeins Abendmahl schwer beschädigt wurde und der Rat auch in den Klein-Basler Kirchen die Bilder entfernen liess, wurde das Aufstellen von religiösen Bildern in Kirchen und Kapellen immer schwieriger. In der Kartause zum Beispiel sind schon ab 1521 erste Klosteraustritte zu verzeichnen, und 1525 liess der Rat ein Verzeichnis des Klostervermögens aufstellen und forderte die Kartäuser auf, sich zu entscheiden, ob sie im Kloster bleiben oder austreten wollten.[6] Die Bemühungen des Künstlers, eine ihm angemessen erscheinende Tätigkeit in Frankreich (1524) und England (1526–28) zu finden, dürften jedenfalls mit der sich abzeichnenden Bilderfeindlichkeit in Zusammenhang stehen. Die grossformatigen religiösen Werke, die er in Basel schuf, waren Tafelbilder, welche die Funktion von Altarbildern oder Bildepitaphien hatten. Das Abendmahl dürfte bis zu seiner teilweisen Zerstörung 1529 den Altar einer Basler Kirche geschmückt haben.[7] Johannes Gerster, auch er mit der Kartause eng verbunden, war Jurist und Basler Stadtschreiber. Er gab wohl noch 1521 die sogenannte Solothurner Madonna bei Holbein in Auftrag. Das 1522 datierte Bild, das den hl. Martin, Maria mit Kind und den hl. Ursus zeigt, war, wie Oskar Bätschmann und Pascal Griener darlegen, wohl Teil eines Bildepitaphs, das für die Martinskirche in Basel vorgesehen war.[8] Der Kontakt zwischen Holbein und Gerster kann im Zusammenhang mit der Ausstattung des Grossratssaales zustande gekommen sein. Ein Schwager Gersters war der Basler Goldschmied Balthasar Angelroth, dem das Haus Zum Tanz in Basel gehörte, das Holbein kurz zuvor mit Fassadenmalereien ausgestattet hatte.

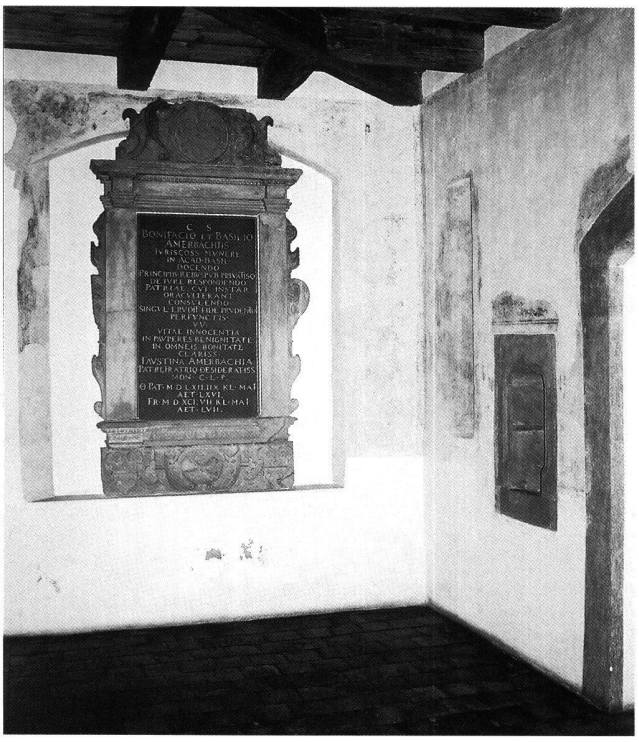

Abb. 2 Blick in die nordöstliche Ecke des Kleinen Kreuzgangs der Kartause mit der Wandnische des verlorenen Johannesaltars (darin das Wandepitaph für Bonifacius Amerbach und seinen Sohn Basilius). Die Aussparungen an der Wand (rechts, zur Kirche hin) und an der linken Kante der Nische nahmen auf die beweglichen Aussenflügel des Altares Rücksicht.

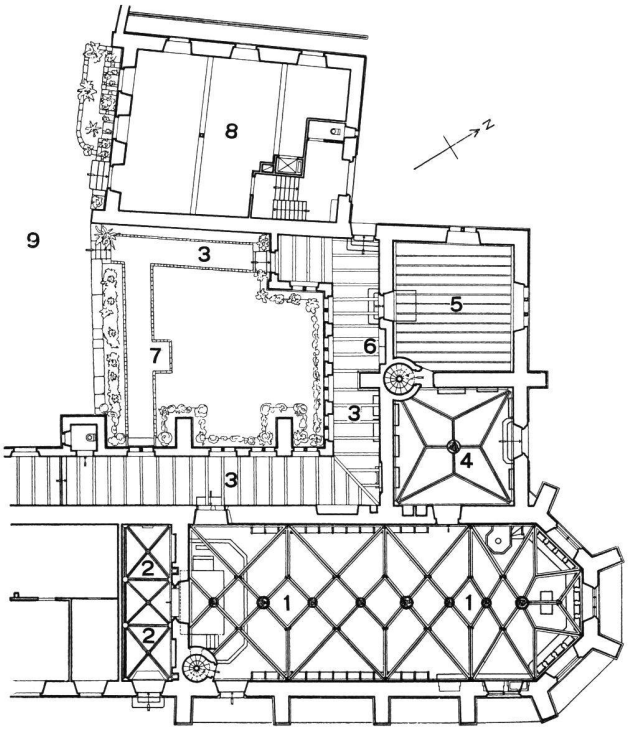

Abb. 3 Grundriss der Kirche und der Reste des Kleinen Kreuzganges der Kartause.

Wohl wegen der sich anbahnenden Reformation konnte auch der durch Hans Oberried bei Hans Holbein d. J. in Auftrag gegebene Altar nicht fertiggestellt werden. Heute befinden sich die beiden Flügel des unvollendeten Altars, welche die Geburt Christi und die Anbetung der Könige zeigen, im Freiburger Münster.[9] Oberried stand in enger Verbindung zur Kartause. Er stammte aus Freiburg im Breisgau, hatte sich 1492 in Basel als Kaufmann niedergelassen und Amalia Zscheckenbürlin geheiratet, deren Onkel Hieronymus seit 1502 Prior der Kartause war. 1513 wurde Oberried Ratsherr und 1521 Dreierherr. Dadurch unterstand ihm das städtische Bauwesen. Er war jener Beamte, der mit Hans Holbein d. J. in Beziehung trat, als dieser 1521 den Basler Grossratssaal mit Wandgemälden ausschmückte.[10] Eine Tochter Hans Oberrieds war in der Kartause begraben, und es ist sehr wahrscheinlich, dass der Altar, auf dem die Familienmitglieder als Stifterfiguren wiedergegeben sind, dort hätte aufgestellt werden sollen. Ob dies tatsächlich jemals geschah oder überhaupt noch möglich war, ist ungewiss. Neuere Untersuchungen deuten nämlich darauf hin, dass die ausgeführten Teile des Altars erst 1528 entstanden, und nicht, wie bisher angenommen, schon um 1520/21.[11]

Dass Kreuzgänge Stätten für Grablegen und für die Errichtung von zugehörigen Altären und Epitaphien waren, ist nicht aussergewöhnlich. Ein Blick in den Kreuzgang des Basler Münsters vermittelt eine gute Vorstellung von diesem Brauch.[12] Zur Aufstellung gelangten sowohl Epitaphien in Form von reinen Schrifttafeln als auch Bildepitaphien.[13] Holbeins Passionstafeln im Kunstmuseum Basel, Fragmente eines Altars, stehen möglicherweise mit einer Altarstiftung im Zusammenhang, die Maria Zscheckenbürlin testamentarisch im Jahr 1514 mit den Bestimmungen für ihre Grablege vornahm, wie François Maurer und Bernd Lindemann vermuten.[14] Dieser Altar wurde im Kreuzgang des Münsters errichtet, neben der Grablege von Maria Zscheckenbürlin. Er könnte also auch die Funktion eines Bildepitaphs gehabt haben. Zu nennen ist ferner die Darmstädter Madonna, die der ehemalige Basler Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen 1525 bei Holbein in Auftrag gab.[15] Dieses Bild kann nicht für einen öffentlich zugänglichen Raum bestimmt gewesen sein, sondern muss seinen Platz im privaten Bereich einer Hauskapelle gehabt haben.[16]

Vor diesem Hintergrund erscheint es keineswegs ungewöhnlich, wenn auch die neu zugewanderte Familie Amerbach die Absicht hatte, sich eine Grabkapelle einzurichten und allenfalls Holbein bei deren Ausgestaltung einzusetzen.

Dass der humanistisch gebildete Bonifacius Amerbach zu Holbein Kontakt aufnahm und sich von ihm 1519 porträtieren liess, ist bekannt. Die Begabung Holbeins als Bildnismaler war offenbar in Basel schnell erkannt worden, wie das Doppelbildnis des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Frau von 1516 zeigt.[17] Und vielleicht wandte sich Bonifacius erneut an den bekannten Maler, als er die Absicht hatte, ein Wandepitaph für seine Eltern und den 1519 verstorbenen Bruder Bruno errichten zu lassen, dessen Schrifttafel, wie wir vermuten, auch durch ein Gemälde ergänzt werden sollte. Es mag sein, dass Holbein Einfluss auf die Gestaltung nahm, so wie Bonifacius seinerseits einen Gelehrten, keinen geringeren als Beatus Rhenanus, bei der Formulierung der Inschrift heranzog. In Beatus Rhenanus sehen nämlich die meisten Forscher auch den Berater, der Holbein für das ikonographische Programm der Malereien im Basler Grossratsaal beiseite stand.[18]

Das Wandepitaph der Familie Amerbach von 1544

Dieses Wandepitaph im Kleinen Kreuzgang (Abb. 4) fällt nicht nur durch seine Grösse und den daran zu messenden Anspruch auf, sondern auch durch das Querformat der Platte, die 1,21 × 2,33 m misst. Zwar war im Kreuzgang ausreichend Platz vorhanden, um das Epitaph in Form einer querformatigen Steinplatte anzubringen, aber ebenso gut wäre es möglich gewesen, es in üblicher Weise als Hochformat zu gestalten, so wie zum Beispiel das 1538, zwei Jahre nach dessen Tod errichtete Epitaph für Erasmus von Rotterdam im Basler Münster, das eine gewisse Vorbildfunktion gehabt haben könnte.

Das Amerbach-Epitaph wurde erst 1544 angebracht, doch geht seine Planung auf das Jahr 1519 zurück. Amerbach entschloss sich damals, aufgewühlt durch den Tod seines Bruders Bruno, für diesen und die Eltern in der Kartause ein Epitaph errichten zu lassen.[19] Die in Basel und in benachbarten Orten immer wieder aufflammenden Pestepidemien hatten in der Umgebung Amerbachs Opfer gefordert. Sein Bruder war am 22. Oktober 1519 an der Pest gestorben, und zu Beginn des Jahres war schon seine Schwägerin Anna, Brunos Frau, der Pest erlegen. Dass Amerbach sich von Holbein 1519 porträtieren liess (noch vor Brunos Tod), könnte damit in Zusammenhang stehen.[20] Spätestens nach dem Tod von Anna musste er sich der Gefährdung seiner eigenen Person bewusst werden. Wohl auch um der Pest auszuweichen, die in Freiburg grassierte, war er im Frühling 1519 nach Basel zurückgekehrt.[21] Sein Vorhaben, das Studium in Avignon fortzusetzen, wurde jedoch zunächst durch den Tod Brunos durchkreuzt. Kürzlich aufgefundene Entwürfe für eine Gemäldeinschrift belegen, dass Bonifacius damals die Absicht hatte, sich ein weiteres Mal porträtieren zu lassen. Im Unterschied zu dem schon existierenden Bildnis, das ihn als bärtigen Jüngling zeigt, sollte ihn dieses, ebenfalls von Holbein gemalte Porträt, nun bartlos wiedergeben. Ob das Bildnis jemals ausgeführt wurde, ist nicht bekannt. Die Idee, sich nun bartlos, das heisst als gewandelten, reifen jungen Mann, zu präsentieren, und dies vielleicht in Form einer Gegenüberstellung mit dem schon existierenden Bildnis (in einem Diptychon?), könnte mit dem Tod seines Bruders zusammenhängen.[22] Und in dieselbe Zeit fällt seine Entscheidung, Bruno und seinen 1513 verstorbenen Eltern ein Epitaph zu errichten. Nach dem Tod von Bruno im

Oktober des Jahres 1519 schrieb Bonifacius am 2. Februar 1520 an den mit ihm befreundeten Beatus Rhenanus, dass er es bisher unterlassen habe, den Eltern ein Epitaph zu errichten. Nun aber nehme er den Tod Brunos zum Anlass, alle drei Verstorbenen mit einer gemeinsamen Inschrift zu ehren. Amerbach fügte seinem Schreiben einen Entwurf bei und bat Beatus, diesen, falls nötig, zu verbessern oder aber einen eigenen Vorschlag zu machen.[23]

Bonifacius gab jedoch den Plan keineswegs auf. Das zeigen weitere Textentwürfe, welche verstorbene Familienangehörige berücksichtigten: Basilius Amerbach, Bruder des Bonifacius (gest. 1535), Martha Fuchs, die Frau des Bonifacius (gest. 1541), sowie die Töchter Ursula (gest. 1532) und Hester (gest. 1542). Dieser erweiterte Text mit der Nennung von sieben Verstorbenen wurde schliesslich mit kleinen Änderungen im Epitaph von 1544 ausgeführt.[28]

Abb. 4 Das Wandepitaph der Familie Amerbach, 1544. Sandstein. 1,21 × 2,33 m. Basel, Kleiner Kreuzgang der Kartause.

Aus der folgenden Korrespondenz lässt sich erschliessen, dass zunächst über die Länge des Textes Uneinigkeit zwischen beiden herrschte. Bonifacius befürchtete, dass der Text zu lang werden könnte. Schliesslich schickte ihm Beatus Rhenanus noch vor dem 20. März 1520 drei Vorschläge.[24]

Diese Schreiben lassen den Schluss zu, dass Amerbach über die Grösse des Epitaphs beziehungsweise den Umfang der Inschrift konkrete Vorstellungen besass, und er sich schon im Frühjahr 1520 eine Steinplatte beschafft hatte.[25]

Die Arbeit am Epitaph geriet jedoch bald schon ins Stocken. Bonifacius hatte die Absicht, sein Studium bei Alciato in Avignon fortzusetzen, schob jedoch seine Abreise wohl wegen der dort herrschenden Pest auf. Im Mai 1520 verliess er schliesslich Basel.[26] Und so wird das Grab Brunos zunächst nur durch die bereits vorhandene Bodenplatte für Johannes und Barbara Amerbach «und die Ihren» gekennzeichnet gewesen sein.[27]

Vorstellbar ist, dass Bonifacius damals dieselbe Steinplatte verwendete, die er schon 1520 für das Epitaph angeschafft hatte. Der Umfang des Textes des ausgeführten Epitaphs von 1544 entspricht jedenfalls ungefähr dem der Entwürfe von 1520.

Das geplante Epitaph von 1520 und Holbeins Gemälde

Erscheinen das Querformat der 1544 errichteten Platte und deren Grösse auffällig, dann ist auch bemerkenswert, dass Holbeins Gemälde mit Christus im Grabe (Abb. 5) in den Massen sehr gut zu der Platte passt. Die Masse der Holztafel betragen 30,5 × 203 cm. Ihre Breite entspricht also ziemlich genau derjenigen des Epitaphs ohne Rahmen. Beide Werke hätten also übereinander an der Wand des Kreuzganges angebracht werden können. Das Bild ist 1521 datiert. Der Künstler nahm überdies 1522 einen Eingriff an dem Gemälde vor, indem er die ursprünglich eine

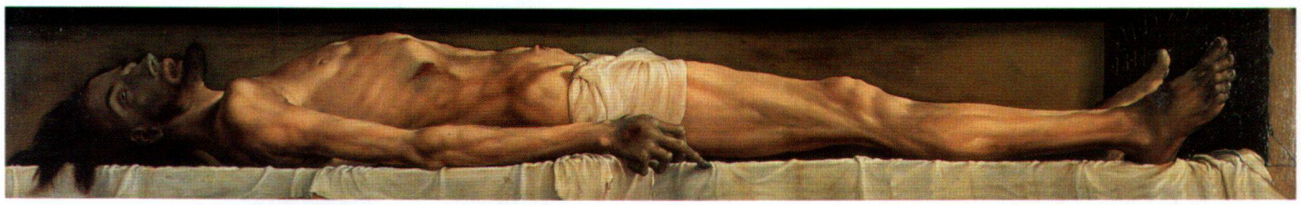

Abb. 5 Der Leichnam Christi im Grabe, von Hans Holbein d.J. 1521/22. Tempera auf Lindenholz, 30,5 × 203 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Inv. Nr. 318.

Rundung bildende Grabesnische als rechteckige Vertiefung ausgestaltete. Sollte Bonifacius Amerbach Auftraggeber des Bildes gewesen sein, dann kann diese Veränderung nur auf seinen Wunsch hin zustande gekommen sein. Der für einen solchen Eingriff vorauszusetzende Kontakt zwischen Holbein und Bonifacius wäre auch tatsächlich möglich gewesen, denn Amerbach hielt sich ab Anfang Mai 1521 wieder in Basel auf.[29] Wegen der Pest hatten er und Alciato im März 1521 Avignon fluchtartig verlassen müssen. Erst im Mai 1522 kehrte er nach Avignon zurück.[30] In Basel ist er dann wieder ab 1524 nachweisbar. Diese zweite und eine dritte Abwesenheit aus Basel könnten indessen erklären, warum es nicht zur Ausführung des Epitaphs und zur Installierung des Gemäldes kam. Denn schon Ende des Jahres 1524 entschloss er sich, erneut nach Avignon zu reisen und sein Studium mit der Promotion bei Francesco Ripa abzuschliessen. Diese Reise trat er entgegen allen Empfehlungen aus seiner Umgebung im Januar 1525 an. Doch der Kontakt zu Holbein bestand weiterhin. Denn kurz vor der Abreise muss das gezeichnete Bildnis des Bonifacius entstanden sein, das sich heute im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel befindet. Diese Zeichnung hatte bis zu ihrer zutreffenden Identifizierung lange als Bildnis des Paracelsus gegolten.[31] Amerbach griff damit möglicherweise die alte Idee wieder auf, sich als geläuterten Mann, bartlos, porträtieren zu lassen. Und auch der Gedanke der Memoria spielte eine Rolle. So konnte er, sollte er der Pest zum Opfer fallen, den Angehörigen ein Bildnis zu seinem Gedenken hinterlassen. Mit diesem Datum nähern wir uns

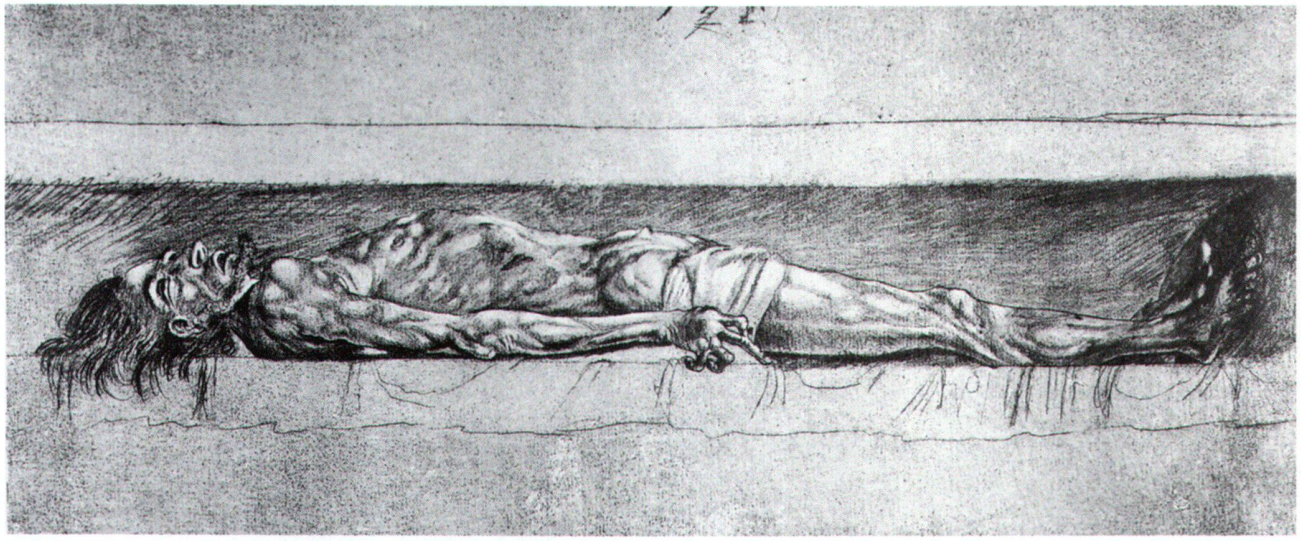

Abb. 6 Der Leichnam Christi im Grabe. Kopie des 16. Jahrhunderts (?) nach Hans Holbein d.J. Silberstiftzeichnung auf blau grundiertem Papier. 12,6 × 29,9 cm. Aufenthaltsort unbekannt.

der Zeit, als die Vorzeichen der Reformation in Basel unübersehbar wurden. In diesem Jahr liess der Rat der Stadt ein Inventar der Kartause erstellen. Selbst in der Abgeschirmtheit der Kartause und des Kleinen Kreuzganges, der eine Besonderheit der Kartäuserklöster darstellt,[32] wäre es nicht vorstellbar gewesen, dort nun ein Tafelbild anzubringen, ohne es der Zerstörung auszuliefern. Und die Anbringung eines Epitaphs war nach Durchsetzung der Reformation 1529 zunächst nicht mehr möglich. Das noch kurz vor der Reformation errichtete Epitaph des Johann Froben von 1527, heute in der Peterskirche in Basel, stellt fast schon eine Ausnahme dar.[33] Es ist zugleich eines der ersten Beispiele einer neuen, ganz humanistisch geprägten Epitaphik, die sich auf antike Vorbilder bezog, und insofern ein Vorläufer des Erasmus-Epitaphs.

Dessen Errichtung erfolgte 1538 auf Initiative von Bonifacius Amerbach, Freund und Erbe des Erasmus, des Druckers Hieronymus Froben, in dessen Haus Erasmus 1536 gestorben war, und des Nicolaus Episcopius. Die Inschrift hatte Bonifacius verfasst. Er bemühte sich auch um die Beschaffung der Marmorplatte aus Füssen im Allgäu. Ausgeführt wurde die Steinmetzarbeit von Hans Mentzinger. Dass die Arbeiten am Epitaph, wie ausdrücklich im Vertrag bemerkt wurde, abgeschieden und in aller Stille erfolgen sollten, deutet darauf hin, dass man bestrebt war, jedes Aufsehen zu vermeiden, das ein Epitaph für Erasmus im Basler Münster hervorrufen könnte. Auch die Formulierung der Inschrift, die Amerbach von Beatus Rhenanus beurteilen liess, zeugt von dieser Vorsicht. Die Errichtung bedurfte einer Genehmigung durch den Basler Rat.[34] Mit der sogenannten Reformatorentafel aus dem Jahr 1542, welche die Hauptträger der Basler Reformation ehrte, den Bürgermeister Jakob Meyer zum Pfeil, den Reformator Oekolampad und Simon Grynaeus, war im Münster ein ideeller Ausgleich geschaffen worden.[35] Diese Beispiele sind insofern von Bedeutung, als sie wohl den Weg für die Anbringung des Amerbachschen Epitaphs von 1544 freimachten. Dass Amerbach dieses in der Kartause errichten durfte, zeugt von der hohen Wertschätzung, die der Rat ihm und seiner Familie zukommen liess. Gleichwohl wäre es nicht mehr möglich gewesen, mit dem Epitaph auch ein zugehöriges Gemälde in der Kartause anzubringen.

Das Gemälde mit dem Leichnam Christi wurde zwar vollendet, es konnte jedoch, wenn unsere These zutrifft, nie mit der Steintafel zusammen angebracht werden. Denkbar ist, dass beide Werke, Steintafel und Holztafel, separate Rahmen besitzen sollten. Der ursprüngliche Rahmen des Gemäldes ist jedenfalls nicht überliefert und der des Epitaphs von 1544 erhielt seine Form unabhängig von dem ehemaligen Plan, es mit dem Gemälde zu kombinieren.

Sprechen nicht die Perspektive des Bildes und die dadurch nahe gelegten Betrachterstandpunkte einmal direkt vor dem Bild, dann an der Seite, für die Möglichkeit, dass das Gemälde an der Wand des Kleinen Kreuzganges angebracht werden sollte? Da nur die vordere Kante der steinernen Nische, in welcher Christus liegt, sichtbar ist, erscheint eine Anbringung des Gemäldes über Augenhöhe notwendig. Der Körper Christi erscheint dann in Untersicht. Es wäre also möglich, dass das Bild über der Steinplatte hätte angebracht werden sollen. Lindemann hat darauf hingewiesen, dass das Bild sich sehr für eine Betrachtung aus der Nähe eignet.[36] Diese Möglichkeit war jedenfalls im Kleinen Kreuzgang gegeben, der dort zirka 2,7 m breit ist. Das Bild konnte also direkt von vorne aus der unmittelbaren Nähe, nie aber aus grosser Distanz betrachtet werden. So liessen sich die Wunden Christi, vor allem die Nagelwunde an der nach vorne aus der Nische herausragenden Hand, aber auch die Füsse, in Andachtsübungen betrachten und verehren. Die Situation im Kreuzgang ermöglichte eine Ansicht des Gemäldes aus der Distanz nur dann, wenn der Besucher sich dem Gemälde von der Seite näherte, von ihm wegschritt und sich umkehrte. Dann war es in Schrägsicht zu sehen.[37] Holbein nahm auf diese Möglichkeit Rücksicht, und er suggerierte bei der Perspektive einen Betrachterstandpunkt auf der linken Seite des Bildes. Die Gestaltung der Nische mit den Füssen Christi erscheint dann illusionistisch überzeugender, und zugleich erfährt der Körper Christi eine plastische Steigerung. Links dagegen verzichtete Holbein auf eine Begrenzung der Nische durch eine Steinplatte. Sie vor allem hätte der Möglichkeit, das Bild von der Seite anzuschauen entgegengestanden und den Blick auf den Kopf Christi verstellen müssen. Dieser Illusionismus kam bei der ursprünglichen Konzeption des Gemäldes wohl noch dramatischer zur Geltung. Die Nische hatte dort nämlich nicht die Form einer durchgehenden Wand, sondern bestand aus einzelnen Steinblöcken, deren Fugen sichtbar waren. Die Wiedergabe dieser Steinfugen, vor allem derjenigen über den Knien Christi, die nur in der Röntgenaufnahme deutlich sichtbar sind, nahmen in ihrer Perspektive offenbar noch deutlicher Rücksicht auf die Möglichkeit einer Seitenansicht von links. Die Nische war ausserdem flacher und bildete einen Viertelkreis. Der Brustkorb Christi berührte nahezu den oberen Abschluss. Der Körper war also noch enger von der Nische umschlossen, was geradezu Beklemmungen beim Betrachter auslösen musste. Wie die Röntgenaufnahmen belegen, versah Holbein 1522 das Bild zunächst mit dem neuen Datum und einer zweiten Signatur, doch korrigierte er die spätere Jahreszahl wieder zu 1521. Gibt dieses Beharren auf dem alten Datum einen Hinweis dafür, dass die vielleicht dazugehörende Steintafel auch das Datum 1521 tragen sollte? Dass Holbein sein Monogramm und die Jahreszahl wie eine in Stein gehauene antikisierende Inschrift anbrachte, die er als Teil der Darstellung verstand und deshalb der Perspektive unterwarf, erscheint im Zusammenhang mit einer antikisierenden Inschrift besonders bemerkenswert.

Eine anonyme Silberstiftzeichnung, deren Verbleib unbekannt ist, dokumentiert weitgehend die ursprüngliche Gestalt des Bildes (Abb. 6).[38] Sie könnte die Kopie eines verlorenen Entwurfes sein, ist vermutlich aber nicht nach dem ausgeführten Bild entstanden. Ein Rahmen ist dort nicht zu erkennen, die Nische selbst übernimmt offenbar

die Funktion des Rahmens nach oben und unten hin. Auf der linken Seite ist keine Begrenzung zu erkennen, während rechts der Blick in die Rundung der Nische fällt, die jedoch nach vorne hin (ähnlich wie links) nicht durch ein Architekturelement begrenzt ist. Die frühere Konzeption des Gemäldes vermittelte offenbar in stärkerem Masse den Eindruck eines tatsächlichen Wandgrabes, so wie eine illusionistische Wandmalerei. Ein eigentlicher Rahmen scheint gar nicht nötig zu sein. Dies wurde in der Version von 1522 nur wenig zurückgenommen zugunsten einer Betonung des Objektcharakters des Bildes. Nicht auszuschliessen ist, dass die etwa 15 mm breite ölvergoldete Leiste, die das Bild heute an allen Seiten umschliesst, schon ursprünglich zum Bild gehört hat. Ob es zusätzlich mit einem breiten Holzrahmen versehen oder in eine Holz- oder Steinkonstruktion eingelassen war, ist unbekannt, auch kennen wir die Gründe für die Umgestaltung des Bildes selbst nicht. Sie dürften am ehesten mit Veränderungen zusammenhängen, die in der Umgebung des Bildes geplant waren. Fast zwingend ist die Annahme, dass sie auf Wunsch Amerbachs hin zustande kamen.

Holbein gibt einen gerade verstorbenen Menschen wieder, der mit noch geöffneten Augen in die Grabesnische gelegt wurde. Auf diesen Akt macht er mit dem Tuch, auf dem Christus liegt, aufmerksam. Durch die Enge der Nische bedingt, hat sich das Tuch vor allem im Bereich der Schulter und der Füsse verschoben und wirft Falten. Die Nische ihrerseits weist Beschädigungen auf. Die Begrenzung der Nische rechts zeigt Sprünge und eine Abplatzung, und aus der ursprünglich dargestellten Rundung sind sogar grössere Steinstücke herausgebrochen. Spielt Holbein hiermit darauf an, dass die Nische Teil einer alten Architektur ist, und somit typologische Bedeutung hat? Durch den Opfertod Christi und seine Auferstehung würde die alte Zeit (des Gesetzes) überwunden und die neue Zeit der Gnade beginnen. Vielleicht steht die übernatürliche Beleuchtung des Körpers Christi – das Licht fällt von oben ein – mit der Idee der Auferstehung in Zusammenhang. Dies würde gut mit der Bedeutung in Einklang stehen, welche die Kartäuser dem Kleinen Kreuzgang ihrer Klosteranlagen gaben. Laurent Auberson hebt hervor, dass die architektonische Abgeschlossenheit des Kleinen Kreuzganges umso mehr dessen Öffnung nach Innen, zum Licht und zum Himmel hin betonte.[39]

Dieses Thema fügt sich gut zur Vorstellung eines Epitaphs, auf dem die Verstorbenen Familienmitglieder Amerbachs genannt werden. Mit ihrem Gedächtnis ist auch die Hoffnung auf Anteilnahme am Erlösungswerk Christi verbunden. Doch nicht allein diese Hoffnung wird in der Darstellung Christi greifbar. Was Amerbach zur Errichtung des Epitaphs bewog, war die Erfahrung des Todes, der Verlust seines Bruders Bruno. Holbeins toter Christus konnte Trost spenden durch die Verheissung der Auferstehung und das Versprechen einer jenseitigen Schönheit, mit welcher der durch das Leiden entstellte, hässliche Körper überwunden wurde. Die Wiedergabe eines gerade gestorbenen Menschen, dessen Augen noch geöffnet sind, forderte den Betrachter in besonderer Weise zum Mitleiden auf und berührte ihn emotional. Interessant erscheint hier der Hinweis auf das Totenbildnis des Erasmus von Rotterdam aus dem Jahr 1536, das auf Initiative des Bonifacius zustande kam. Bonifacius beauftragte damals mit allergrösster Wahrscheinlichkeit Hans Baldung Grien mit der Ausführung der Zeichnung und des Gemäldes. Es zeigte den gerade gestorbenen Erasmus schonungslos mit allen Anzeichen von Alter und Krankheit und ebenfalls mit noch geöffneten Augen. Amerbach entwarf auch die Inschrift für das Gemälde, das sich im 18. Jahrhundert im Besitz der Markgrafen von Baden befand und seither verschollen ist.[40] Die Einsamkeit der Kranken und Sterbenden, die in Holbeins Christus anklingt, war ein Thema, das sich besonders in der Zeit der Pestepidemien stellte.

Herbert von Einem erörterte zuerst den Zusammenhang von Holbeins Leichnam Christi im Grabe mit einem Epitaph, das an der östlichen Seitenwand der Kapelle eines rechten Seitenschiffs angebracht gewesen sein könnte.[41] Die Situation im Kleinen Kreuzgang der Kartause ist im Grunde nicht vollkommen anders. Dort besteht die Möglichkeit, an dem Epitaph und dem Bild vorbeizuschreiten. Tatsächlich spielt dieses Vorbeischreiten eine konkrete Rolle, denn Kreuzgänge wurden liturgisch benutzt, und hier fanden an hohen kirchlichen Feiertagen Prozessionen statt.[42]

Die drastische Darstellung eines Gestorbenen, die wir im toten Christus Holbeins vor Augen haben, brachte Herbert von Einem mit der Tradition der sich im späten 14. Jahrhundert entwickelnden Doppelgrabmäler in Zusammenhang, welche den Gestorbenen zweimal zeigen. Unten war der von Würmern zerfressene und im Verfall begriffene Körper des Menschen zu sehen, darüber der gegebenenfalls mit den Insignien seines Amtes versehene, jedoch in seiner körperlichen Erscheinung unversehrte Tote.[43] Die Aufforderung an den Betrachter, sein eigenes Ende zu bedenken, findet hier eine bildhafte Vergegenwärtigung, und sie ist ein wesentlicher Aspekt von Holbeins Gemälde. Die Kenntnis dieser Tradition in Basel und Bern verdeutlicht ein Wirkteppich im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich (Abb. 7).[44] Dargestellt ist eine Totenmesse, die Mitglieder des Deutschritterordens vor einem Steinsarkophag abhalten. Links und rechts begleiten Patrizier und Patrizierinnen das Geschehen. Durch eiserne Gitterstäbe hindurch vermag der Betrachter auf einen Toten im Inneren des Sarkophags zu schauen, der sich in deutlich fortgeschrittenem Verwesungsprozess befindet und von Würmern zerfressen wird. An der Stelle, an der bei den Doppelgrabmälern der Gestorbene in seiner körperlichen Unversehrtheit gezeigt wird, befindet sich eine Inschrift, mit der der Betrachter unmittelbar angesprochen wird. Sie besagt, dass er diese Stelle einnehmen wird: «an dise figur soend ir sechen uich wirt ouch allen also beschehen» (an dieser Figur sollt ihr sehen, Euch wird auch allen so geschehen). Der Teppich ist in Basel um 1460 enstanden und war ursprünglich für die Kapelle des bernischen Schultheissen

Rudolf von Ringoltingen im Berner Münster bestimmt. Er bildete den Schmuck bei der Abhaltung der sogenannten Jahrzeiten. Der Hinweis auf die Vergänglichkeit bleibt auch ein Aspekt der Grabmäler und Epitaphien des 16. Jahrhunderts, die Holbein in Augsburg gesehen haben könnte, zum Beispiel die Epitaphien der Fugger. Holbein kannte wohl Entwürfe Dürers für die Grabmäler Jakob und Georg Fuggers, jedenfalls finden sich in seinem Werk Reflexe dieser Bildwerke.[45]

Die bisherigen Vorschläge für die Verwendung von Holbeins «Totem Christus» können nicht überzeugen. Die Untersicht des Bildes spricht zum Beispiel gegen die Annahme der Verwendung als Predella eines Altares.[46] Gegen eine Funktion als Rückwand einer Heiliggrabnische und illusionistischer Ersatz eines plastisch gestalteten Leichnams Christi[47] sprechen die perspektivischen Besonderheiten der Tafel. Auch als vorderer Abschluss einer Nische, und als bewegliches Objekt, ein Vorschlag Zschokkes, für den zuletzt Boerlin[48] eintrat, leuchtet wegen der zu tiefen Position einer solchen Nische nicht ein. Hätte man mit einer so grossen Tafel hantiert, müsste dies auch Spuren an ihr hinterlassen haben.

Ein weiteres kommt hinzu. Das Bild wird erstmals im Inventar von Basilius Amerbach 1587 genannt: «Ein todten bild Holbeins vf holtz mit ölfarben», mit der zusätzlichen Randnotiz: «cum titulo Iesus Nazarenus rex J(udaeorum)»,[49] eine spätere Hinzufügung? Kaum vorstellbar ist, dass Amerbach die Tafel zum Beispiel von der Stadt hätte erwerben können. Klotz hatte die Vermutung geäussert, dass sie für das Rathaus angefertigt worden sein könnte.[50] War es Bonifacius, der die grosse Tafel wie das zerschlagene Abendmahl nach den Bilderstürmen an sich bringen und auf diese Weise vor der Zerstörung retten konnte? Der ausgezeichnete Erhaltungszustand des Bildes spricht hingegen dafür, dass es nie den Bilderstürmen ausgesetzt war. Es könnte sich wie andere Kunstwerke, die der Sammler Basilius Amerbach nicht gesondert in seinen Inventaren aufführte, von Anfang an im Besitz der Familie befunden haben, nachdem es unmöglich geworden war, das Bild an dem ursprünglich vorgesehenen Ort in der Kartause anzubringen. Das kann die gute Erhaltung erklären, wie auch die Tatsache, dass Holbein in einem zweiten Arbeitsschritt, 1522, Veränderungen an der Tafel vornahm. Diese erscheinen wenig plausibel, wenn das Bild zur Ausstattung einer Kirche gehörte und dort bereits seinen festen Platz hatte.

Abb. 7 Die Totenmesse. Antependium, Wollwirkerei, 3. Viertel 15. Jahrhundert. 100 × 242 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. LM 19688.

ANMERKUNG

1 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt,* 3: Die Kirchen, Klöster und Kapellen (1. Teil: St. Alban bis Kartause), von C[ASIMIR] H[ERMANN] BAER, Basel 1941, S. 545–547.

2 C[ASIMIR] H[ERMANN] BAER (vgl. Anm. 1), S. 502, 513, Anm. 3., der einen anderen Standort vorschlägt. Diese Nische an der Ostwand kommt aber kaum für einen Altar in Betracht. Zu den Dokumenten siehe BEAT RUDOLF JENNY, *Die Beziehungen der Familie Amerbach zur Basler Kartause und die Amerbachsche Grabkapelle daselbst,* im vorliegenden Heft, oben Seite 267.

3 Der Leichnam Christi im Grabe von Hans Holbein d. J. Das Gemälde stammt aus dem Amerbach-Kabinett und befindet sich im Kunstmuseum Basel (Inv. Nr. 318). Tempera auf Lindenholz, 1 Brett; die Höhe beträgt links 33 cm, rechts 33,7 cm, die Breite 203 cm. – JOHN ROWLANDS, *The paintings of Hans Holbein the Younger, complete edition,* Oxford 1985, S. 127–128, Nr. 11.

4 CHRISTIAN MÜLLER, *Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein* (= Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Beschreibender Katalog der Zeichnungen, Bd. 3, Teil 2A), Basel 1996, S. 85–87.

5 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), S. 80 und Nrn. 112–121.

6 C[ASIMIR] H[ERMANN] BAER (vgl. Anm. 1), S. 466.

7 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 3), S. 131, Nr. 20.

8 Aufbewahrt im Kunstmuseum in Solothurn. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 3), S. 127, Nr. 10. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Hans Holbein d. J., Die Solothurner Madonna,* Basel 1998, S. 13–34.

9 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 3), S. 126–127, Nr. 9.

10 *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (= Ausstellungskatalog), Basel 1960, Nrn. 156 und 157.

11 DANIEL HESS, *Der Oberried-Altar im Freiburger Münster,* in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55, 1998, S. 181–192.

12 MARTIN ILLI, *Der Kreuzgang als Bestattungsort,* in: Kunst und Architektur in der Schweiz 48, 1997, Heft 2, S. 47–55.

13 PAUL SCHOENEN, *Epitaph,* in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, Stuttgart 1967, Sp. 872–921. – ALFRED WECKWERTH, *Der Ursprung des Bildepitaphs,* in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20, 1957, S. 147–185.

14 Siehe BERND WOLFGANG LINDEMANN, *Die Passionstafeln von Hans Holbein dem Jüngeren,* in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55, 1998, S. 219–226.

15 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 3), S. 131–132, Nr. 23.

16 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Die Darmstädter Madonna,* Frankfurt a. M. 1988, S. 54–56.

17 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 3), S. 125, Nr. 2.

18 SALOMON VÖGELIN, *Wer hat Holbein die Kentniss des classischen Alterthums vermittelt?,* in: Repertorium für Kunstwissenschaft 10, 1887, S. 345–371.

19 PETER BUXTORF, *Die lateinischen Grabinschriften in der Stadt Basel,* Diss. Basel 1940, S. 76–91, S. 77. – C[ASIMIR] H[ERMANN] BAER (vgl. Anm. 1), S. 545–546. – *Bonifacius Amerbach (1495–1562), Zum 500. Geburtstag des Basler Juristen und Erben des Erasmus von Rotterdam* (= Ausstellungskatalog), bearbeitet und hrsg. von HOLGER JACOB-FRIESEN / BEAT RUDOLF JENNY / CHRISTIAN MÜLLER, Basel 1995, Nr. 36.1.

20 Bildnis des Bonifacius Amerbach, datiert 1519 von Hans Holbein d. J., aufbewahrt im Kunstmuseum Basel. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 3), S. 126, Nr. 7. – CHRISTIAN MÜLLER, in: *Bonifacius Amerbach (1495–1562)* (vgl. Anm. 19), Nr. 8.

21 Zu den biographischen Daten zwischen 1519 und 1525 siehe BEAT RUDOLF JENNY, *Andrea Alciato und Bonifacius Amerbach: Anfang, Höhepunkte und Ende einer Juristenfreundschaft,* in: Aus der Werkstatt der Amerbach-Edition. Christoph Vischer zum 90. Geburtstag, von UELI DILL und BEAT R. JENNY mit einem Beitrag von ALFRED R. WEBER, Basel 2000, S. 55–76.

22 UELI DILL, *Der Bart des Philosophen. Holbeins Amerbach-Porträt – neu gesehen im Lichte eines bisher nicht beachteten Epigramms,* in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55, 1998, S. 245–260.

23 PETER BUXTORF (vgl. Anm. 19), S. 76–80. – *Die Amerbachkorrespondenz,* bearbeitet und hrsg. von ALFRED HARTMANN, 2. Band, Die Briefe aus den Jahren 1514–1524, Basel 1943, Nr. 716.

24 PETER BUXTORF (vgl. Anm. 19), S. 80–81; siehe ALFRED HARTMANN (vgl. Anm. 23), Nr. 734.

25 Siehe die Briefe von Beatus Rhenanus und Bonifacius, abgedruckt bei PETER BUXTORF (vgl. Anm. 19), S. 78; siehe ALFRED HARTMANN (vgl. Anm. 23), Nr. 721.

26 BEAT RUDOLF JENNY (vgl. Anm. 21), S. 64.

27 Für Buxtorfs Vermutung, dass das Epitaph für Johannes, Barbara und Bruno 1520 ausgeführt und 1544 ersetzt worden sei, gibt es keinen Anhaltspunkt, siehe PETER BUXTORF (vgl. Anm. 19), S. 79–80, Anm. 150.

28 PETER BUXTORF (vgl. Anm. 19), S. 86–91; eine Transkription der Inschrift bei C[ASIMIR] H[ERMANN] BAER (vgl. Anm. 1), S. 546.

29 BEAT RUDOLF JENNY (vgl. Anm. 21), S. 67–69.

30 BEAT RUDOLF JENNY (vgl. Anm. 21), S. 71.

31 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), S. 101–102, Nr. 152.

32 LAURENT AUBERSON, *«Claustrum et galilea»: le cloître cartusien,* in: Kunst und Architektur in der Schweiz 48, 1997, Heft 2, S. 25–32.

33 BEAT RUDOLF JENNY, in: *Erasmus von Rotterdam, Vorkämpfer für Frieden und Toleranz* (= Ausstellungskatalog Historisches Museum Basel), Basel 1986, Nr. H44.1.

34 BEAT RUDOLF JENNY (vgl. Anm. 33), Nr. H43 und bei Nr. H45.

35 BEAT RUDOLF JENNY / ELISABETH LANDOLT (vgl. Anm 33), bei Nr. H45.

36 BERND WOLFGANG LINDEMANN, *Der Leichnam Christi im Grabe von Hans Holbein dem Jüngeren,* in: Körper ohne Leben, Begegnung mit Toten, hrsg. von NORBERT STEFENELLI, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 461–473, S. 472.

37 Hierzu HERBERT VON EINEM, *Holbeins Christus im Grabe* (= Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse Jahrgang 1960, Nr. 4), Wiesbaden 1960, S. 401–419, 403–404. – CHRISTIAN MÜLLER, *Die Gegenwart des Bildes. Zur illusionistischen Wirkung früher Werke Hans Holbeins des Jüngeren,* in: Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998, Berlin 1998, S. 83–90, S. 86. Die perspektivische Verkürzung, die der Körper Christi bei der Schrägansicht erfährt, unterliegt keiner konsequenten perspektivischen Konstruktion. Dies ist auch bei anderen Beispielen der Fall, bei denen Holbein eine Ansicht von der Seite ins Spiel bringt, was zur Verlebendigung der Darstellung beiträgt. Hierzu auch CHRISTIAN MÜLLER, *It is the Viewpoint That Matters: Observations on the Illusionistic Effect of Early Works by Hans Holbein,* in: Hans Holbein: Paintings, Prints and Reception, Studies in the History of Art, 60, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXVII, The National Gallery of Art Washington, 2001, S. 17–35.

38 Ehemals Sammlung der Fürsten von Liechtenstein; 1961 im Kunsthandel.

39 Vgl. Anm. 31.

40 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 19), Nr. 27.1.

41 Vgl. Anm. 37.

42 REGINE ABEGG, *Funktionen des Kreuzganges im Mittelalter – Liturgie und Alltag,* in: Kunst und Architektur 42, 1997, Heft 2, S. 6–24, bes. S. 11–15.

43 HERBERT VON EINEM (vgl. Anm. 37), S. 417–418. – HARALD KELLER, *Doppelgrab,* in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 192.

44 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. LM 19688. ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER, *zahm und wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts,* Mainz 1990, S. 153–156, Nr. 17. – PETER JEZLER, *Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (= Ausstellungskatalog, Schweizerisches Landesmuseum), Zürich 1994, S. 276–277, Nr. 85.

45 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr. 170.

46 Diese These wurde verschiedentlich genannt, so auch noch bei PAUL GANZ, *Hans Holbein, Die Gemälde,* Basel 1950, S. 203. Hierzu auch HERBERT VON EINEM (vgl. Anm. 37), S. 403.

47 So WALTER ÜBERWASSER, *Hans Holbeins des Jüngeren «Christus in der Grabnische»,* in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 18, 1958, S. 187–188. – WALTER ÜBERWASSER, *Holbeins «Christus in der Grabnische»,* in: Studien zur Kunst des Oberrheins, Festschrift für Werner Noack, Konstanz 1959, S. 125–130, S. 129.

48 FRITJOFF ZSCHOKKE, *Das Kirchlein auf dem Tutlinger Hügel wurde restauriert,* in: Neue Basler Zeitung, 8. März 1955. Zschokkes These wurde aufgegriffen von PAUL HENRY BOERLIN, in: *Das Amerbach-Kabinett, Die Gemälde* (= Ausstellungskatalog), Basel 1991, Nr. 27.

49 Inventar D von 1585–1587, Seite I, Zeile 7; siehe ELISABETH LANDOLT, in: *Das Amerbach-Kabinett, Beiträge zu Basilius Amerbach* (= Ausstellungskatalog), Basel 1991, S. 145.

50 Siehe HEINZ KLOTZ, *Hans Holbeins Leichnam Christi im Grabe,* in: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte 1964–1966, Basel 1967, S. 111–125. – HERBERT VON EINEM rekonstruiert den ursprünglichen Aufbewahrungsort im Rathaus, unter einem Baldachin in einer Ecke der «vorderen Ratsstube». Hierzu die Einwendungen BERND WOLFGANG LINDEMANNS (vgl. Anm. 36), S. 467.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Basel.
Abb. 2: Autor.
Abb. 3: Reproduktion aus C[ASIMIR] H[ERMANN] BAER (vgl. Anm. 1), S. 502.
Abb. 4, 5: Öffentliche Kunstsammlung, Basel (Photos: Martin Bühler).
Abb. 6: Öffentliche Kunstsammlung, Basel.
Abb. 7: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

ZUSAMMENFASSUNG

Holbeins Gemälde des Toten Christus von 1521 im Kunstmuseum Basel wurde möglicherweise als Teil eines Epitaphs konzipiert, das Bonifacius Amerbach (1495–1561) für seine Eltern und seinen 1519 an der Pest gestorbenen Bruder Bruno in der Familienkapelle der Amerbach im Kleinen Kreuzgang der Kartause in Basel errichten wollte. Die Steinplatte wurde jedoch erst 1544 – mit veränderter Inschrift – aufgerichtet, dies auch als Folge der Reformation. Eine Anbringung des Gemäldes war mit dem Ausbruch der Reformation und danach jedenfalls nicht möglich. Für den ursprünglichen Zusammenhang zwischen Steinplatte und Gemälde spricht neben übereinstimmenden Massen (nahezu gleiche Breite) auch das Thema. Darüberhinaus sind es die perpektivische Anlage des Bildes, die eine Betrachtung aus der Nähe (von vorne) oder aus grösserer der Distanz (schräg von der Seite) möglich erscheinen lassen, sollte das Bild tatsächlich für die Wand über der Steinplatte im Kleinen Kreuzgang bestimmt gewesen sein. Weitere Argumente sind die Provenienz aus dem Amerbach-Kabinett und die Verbindung, die zwischen dem möglichen Auftraggeber, Bonifacius Amerbach, dem Künstler Hans Holbein d. J., der Amerbach mehrmals porträtierte, und deren humanistischen Berater, Beatus Rhenanus, bestanden hat. Das Gemälde wäre also nie seiner ursprünglichen Bestimmung zugeführt worden und blieb so auch vor Beschädigungen durch den Bildersturm bewahrt.

RIASSUNTO

Il dipinto di Holbein Cristo morto del 1521, esposto nel «Kunstmuseum» di Basilea, è stato forse ideato quale componente di un epitaffio che Bonifacius Amerbach (1495–1561) voleva fare collocare nella cappella di famiglia nel chiostro della certosa di Basilea per i suoi genitori e per suo fratello Bruno, morto di peste nel 1519. Anche in seguito alla Riforma, la pietra tombale venne collocata soltanto nel 1544 e con un'iscrizione modificata. L'avvento della Riforma e dei tempi che seguirono non permise di aggiungervi il dipinto. A favore del nesso iniziale fra la pietra tombale e il dipinto vi sono le dimensioni uguali (quasi la stessa larghezza) e i contenuti. Inoltre vi è la disposizione prospettica dell'opera, che ne permette l'osservazione da vicino (da davanti) oppure da una certa distanza (dal lato), idonea nel caso in cui essa fosse effettivamente stata destinata a essere appesa al muro di un chiostro sopra una pietra tombale. Un ulteriore argomento in favore di detta tesi sono la provenienza del dipinto dal gabinetto di Amerbach e il rapporto che esisteva tra il possibile committente Bonifacius Amerbach, l'artista Hans Holbein il Giovane e il loro consulente in materie umanistiche Beatus Rhenanus. Il dipinto non sarebbe mai giunto alla destinazione prevista inizialmente e fu quindi protetto da danni durante il periodo iconoclasta.

RÉSUMÉ

Le Christ mort, tableau peint en 1521 par Holbein le Jeune et exposé au musée des Beaux-Arts de Bâle, fut peut-être conçu comme un élément d'une épitaphe que Bonifacius Amerbach (1495–1561), en mémoire de ses parents et de son frère Bruno emporté en 1519 par la peste, souhaitait ériger dans la chapelle familiale des Amerbach située dans le petit cloître de la chartreuse de Bâle. Cependant, la dalle de pierre – dont l'inscription avait été modifiée – ne fut élevée qu'en 1544, et ce en conséquence de la Réforme, dont l'avènement ne rendait guère envisageable la pose d'un tel tableau, pas plus que cela ne fut possible durant les époques successives. L'hypothèse d'une corrélation originale entre la dalle et le tableau est étayée non seulement par la concordance des dimensions (quasiment la même largeur), mais également par le thème choisi. A cela s'ajoute la disposition perspective du tableau, qui rend possible une observation aussi bien de près (devant la peinture) qu'à une distance plus importante (de côté et obliquement), à supposer que le tableau ait été effectivement destiné à être accroché à la paroi surplombant la dalle placée dans le petit cloître. Parmi les autres arguments en faveur de cette thèse on évoquera également la provenance du tableau, issu du cabinet de peintures Amerbach, ainsi que le lien existant alors entre le possible commanditaire, Bonifacius Amerbach, l'artiste Hans Holbein le Jeune, qui avait réalisé plusieurs portraits d'Amerbach, et leur guide spirituel, l'humaniste Beatus Rhenanus. Le tableau n'aurait donc jamais été amené à sa destination originale, restant ainsi également préservé des dégâts occasionnés par les interventions iconoclastes.

SUMMARY

Holbein's painting of the Dead Christ of 1521 at the Kunstmuseum Basel was possibly intended as part of an epitaph which Bonifacius Amerbach (1495–1561) wanted to erect in the family chapel in honour of his parents and his brother who died of the plague in 1519. This chapel is located in the small cloisters of the Carthusian monastery in Basel. The stone slab – with an altered inscription – was not mounted until 1544 and the painting was not hung at all due to the outbreak of the Reformation. The fact that the stone slab and the painting were originally related to each other is substantiated by the congruent dimensions (almost exactly the same width) and the subject matter. In addition the perspective of the depiction allows a close-up view (from the front) and a more distant view (at an angle), which would be logical if the painting had originally been meant to hang above the slab in the small cloisters. Further arguments are its provenance from the Amerbach cabinet as well as the fact that there was contact between the possible client Bonifacius Amerbach, the artist Hans Holbein the Younger, who painted several portraits of Amerbach, and their humanist adviser, Beatus Rhenanus. Assuming the validity of these arguments, the painting never fulfilled its original purpose and therefore escaped being damaged by the iconoclasts.