Hans Holbein d.J. und die niederländische Kunst, am Beispiel der "Solothurner Madonna"

Autor(en): **Sander, Jochen**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **55 (1998)**

Heft 2-4: **Hans Holbein der Jüngere**

PDF erstellt am: **19.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-169547

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Hans Holbein d. J. und die niederländische Kunst, am Beispiel der «Solothurner Madonna»

von Jochen Sander



Abb. 1 Thronende Madonna mit Kind und Heiligen, sogenannte «Pala dei Mercanti», von Francesco del Cossa, 1474. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Nimmt man John Rowlands Holbein-Monographie von 1985[1] zur Hand und lässt die in seinem *Catalogue raisonné* chronologisch angeordneten Gemälde des Malers Revue passieren, so überrascht die Bandbreite der ästhetischen und zugleich maltechnischen Erscheinungsweise der bis zur Mitte der 1520er Jahre entstandenen Werke. Vergleichbar vielfältig sind die Einflüsse, die auf den jungen Hans Holbein vor allem in Augsburg und Basel eingewirkt haben müssen, aber auch auf seinen Reisen, von denen eine ganze Reihe von der Holbein-Forschung bis heute nachgewiesen und dokumentiert worden ist. Im heimatlichen Augsburg erhielt Holbein in der väterlichen Werkstatt seine Ausbildung, die ihm zugleich eine breite Kenntnis süddeutscher Malerei vermittelte. Seit 1515 in Basel, müssen beispielsweise auch die Arbeiten von Hans Herbster Eindruck auf ihn gemacht haben. Doch in ihrem Bemühen um eine Erklärung von Holbeins künstlerischer Entwicklung hat die kunstgeschichtliche Forschung den jungen Maler in den Jahren zwischen 1517 und 1519, während seiner nachweislichen Tätigkeit in Luzern also, auch immer wieder auf Reisen über die Alpen geschickt. Dabei blieb das Itinerar einerseits eher vage,[2] oder es wurde andererseits ein präziser Reiseverlauf konstatiert wie jüngst von Derek Wilson (1996), der Holbein nach Mailand und Mantua reisen

lässt.[3] John Rowlands (1985) hat vor voreiligen Schlüssen gewarnt: «... none of his paintings or drawings show any unequivocal, direct dependence on specific works of art that Holbein could only have known in the original by visiting Italy, especially Lombardy. If one takes full account of the sources of knowledge available in his home, in the city of Augsburg, and generally in southern Germany, the idea that he made such a trip across the Alps seems less compelling.»[4] So lassen auch Oskar Bätschmann und Pascal Griener in ihrer jüngst erschienenen Holbein-Monographie die Frage einer Italien-Reise letztlich unentschieden.[5]



Abb. 2 Madonna des Kanonikers Georg van der Paele, von Jan van Eyck, 1434–1436. Brügge, Groeningemuseum.

Unbestreitbar und unbestritten sind Holbeins Kenntnisse italienischer Kunst, genauer: seine Vertrautheit mit ursprünglich vor allem in Oberitalien heimischen Renaissance-Motiven, mit dort vorkommenden ikonographischen und kompositionellen Bildschemata. Unübersehbar ist Holbeins Fähigkeit, sich Anregungen unterschiedlichster Art und Herkunft anzueignen und seiner eigenen Ausdrucksweise einzuverleiben, um der jeweiligen Bildaufgabe und Auftraggebererwartung gerecht zu werden. Angesichts der Anziehungskraft, die die niederländische Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts auf deutsche Künstler bis hin zu Albrecht Dürer ausübte, überrascht es aber, in welch geringem Umfang die bisherige Forschung dem Einfluss niederländischer Malerei auf die spezifische Gestaltung von Holbeins frühen Tafelbildern nachgegangen ist. Helen Langdon ist eine der wenigen jüngeren Autoren, die in der Einleitung ihrer Holbein-Studie von 1976 eher beiläufig auf dieses Problem eingeht: «At the beginning of the sixteenth century German art hovered on the brink of the Renaissance. Throughout the fifteenth century north European artists had been concerned with a faithful imitation of nature, the greatest exponent of which was Jan van Eyck who had developed a brilliant technique of oil painting. His works are based on a tireless and meticulous study of the effects of light as it falls on patiently observed details of fabrics, metals, stone, flowers and grass. This feeling for the surface and texture of nature remained characteristic of the art of northern Europe for many years, and in this respect Holbein was truely the heir of van Eyck. However, by the end of the fifteenth century, the splendour of the achievements of Italian artists of the Renaissance had begun to impress their northern contemporaries.»[6] – und so schickt auch Langdon ihren Helden zwischen 1517 und 1519 auf eine nicht näher spezifizierte Reise nach Oberitalien.[7]

Sowenig ich den nachhaltigen Einfluss italienischer Kunst auf das Schaffen Holbeins leugnen möchte, so möchte ich im folgenden doch versuchen, den jungen Tafelmaler Holbein aus der Altniederländer-Perspektive zu betrachten. Vergleicht man die Bildnisse von Jacob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea Kannengiesser von

1516 (Tafel 1)[8] oder das 1517 datierte Porträt des Benedikt von Hertenstein[9] mit den 1519 bzw. 1523 datierten Bildnissen von Bonifacius Amerbach (Tafel 4)[10] oder Erasmus von Rotterdam (Tafel 8),[11] so wird die rasche Entwicklung Holbeins in diesen Jahren deutlich: von einer der süddeutschen Kunsttradition verpflichteten Ausdrucksweise zu einer auch an niederländischen Vorbildern orientierten Bildnisauffassung. Es muss in diesem Zusammenhang genügen, daran zu erinnern, dass Holbein seinem Meyer-Porträt Hans Burgkmairs Holzschnitt-Bildnis des Hans Baumgartner von 1512 zugrunde legte,[12] während sein Erasmus deutliche Anklänge an niederländische Porträts in der Art von Quentin Massys' Erasmus-Bildnis von 1517 zeigt.[13] Noch dramatischer spannt sich der Bogen von der an Werke Grünewalds erinnernden, expressiven Gestaltung von Adam und Eva aus dem Jahre 1517 (Tafel 3)[14] zu dem schonungslos-deskriptiven Detailrealismus des toten Christus von 1521 oder 1522 (Tafel 6)[15] und zur 1522 datierten «Solothurner Madonna» (Tafel 7),[16] der wir uns im folgenden zuwenden wollen.

Bedenkt man, was Hans Holbein in der väterlichen Werkstatt in Augsburg oder im Kreis um Hans Herbster in Basel an Anregungen für seine eigene Entwicklung erhalten haben kann – und ich verweise exemplarisch auf den 1512 entstandenen Katharinenaltar Hans Holbeins d. Ä., heute in der Staatsgalerie Augsburg,[17] sowie auf Hans Herbsters 1515 für Hans Baer gemalte Tischplatte, die lange Zeit als Frühwerk des jüngeren Holbein galt, heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich[18] –, so ist der Entwicklungssprung, den Hans Holbein zwischen 1517 und 1519 unternimmt, um so erstaunlicher. Mit Blick auf die «Solothurner Madonna» stellte Rowlands zu Recht fest: «Holbein has achieved a new clarity in presenting the Virgin and the two saints convincingly within a set area... Holbein also reveals for the first time, in a spectacular fashion, his great gift for representing the varied and intricate texture of clothes»[19] – und diese letzte Aussage verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, bedenkt man, welch starke Einbussen die «Solothurner Madonna» durch unsachgemässe Behandlung in der Vergangenheit bis hin zur «Restaurierung» durch Andreas Eigner im Jahre 1864 erlitten hat. In welchem Umfang Eigners Massnahme eine Übermalung im Geschmack des 19. Jahrhunderts war, wissen wir seit der 1972 durchgeführten Freilegung des Bildes.[20]

Seit 1519 – dem Amerbach-Bildnis –, spätestens aber seit 1521/22 – dem toten Christus und der «Solothurner Madonna» – besitzt Hans Holbein die stupende Fähigkeit zu präziser Beschreibung und Wiedergabe unterschiedlichster Materialien und ihrer Erscheinung bei wechselndem Lichteinfall. Es gelingt ihm seither, von Licht und Schatten erfüllte Bildräume zu suggerieren, in denen seine Figuren nicht zuletzt dadurch verlebendigt erscheinen, dass es kleine, wohlkalkulierte Störungen der Inszenierung gibt wie einen beiläufig verrutschten Teppich oder ein Leichentuch, das bei der Bettung des starren Leichnams in der Grabnische verzogen worden ist. Holbein bringt all dies zur Darstellung mit einer nahezu jeden Pinselstrich verschleiernden Malweise, die auf jegliche lineare Akzentuierung des Konturs verzichtet und statt dessen die Übergänge weich und fliessend gestaltet. Woher speist sich dieser fundamentale Stilwandel, der schon vor der Frankreichreise von 1524 stattgefunden hat? Ist es ein autochtoner Entwicklungsprozess, oder ist er durch äussere Faktoren angeregt? Für die Beantwortung dieser Frage scheint mir – neben dem toten Christus – erneut die «Solothurner Madonna» der interessanteste Ausgangspunkt.

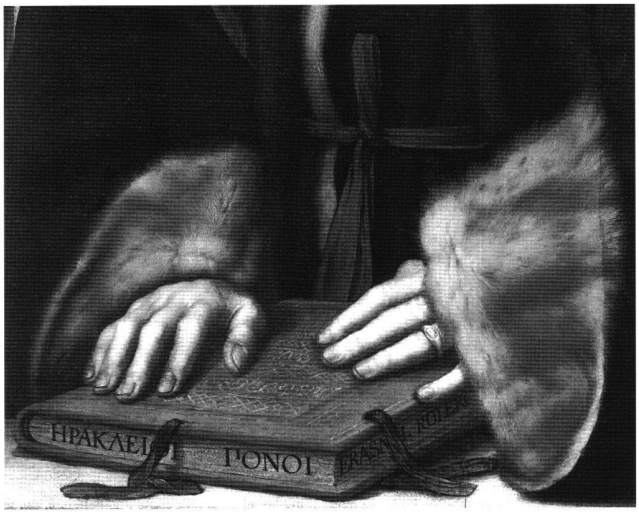
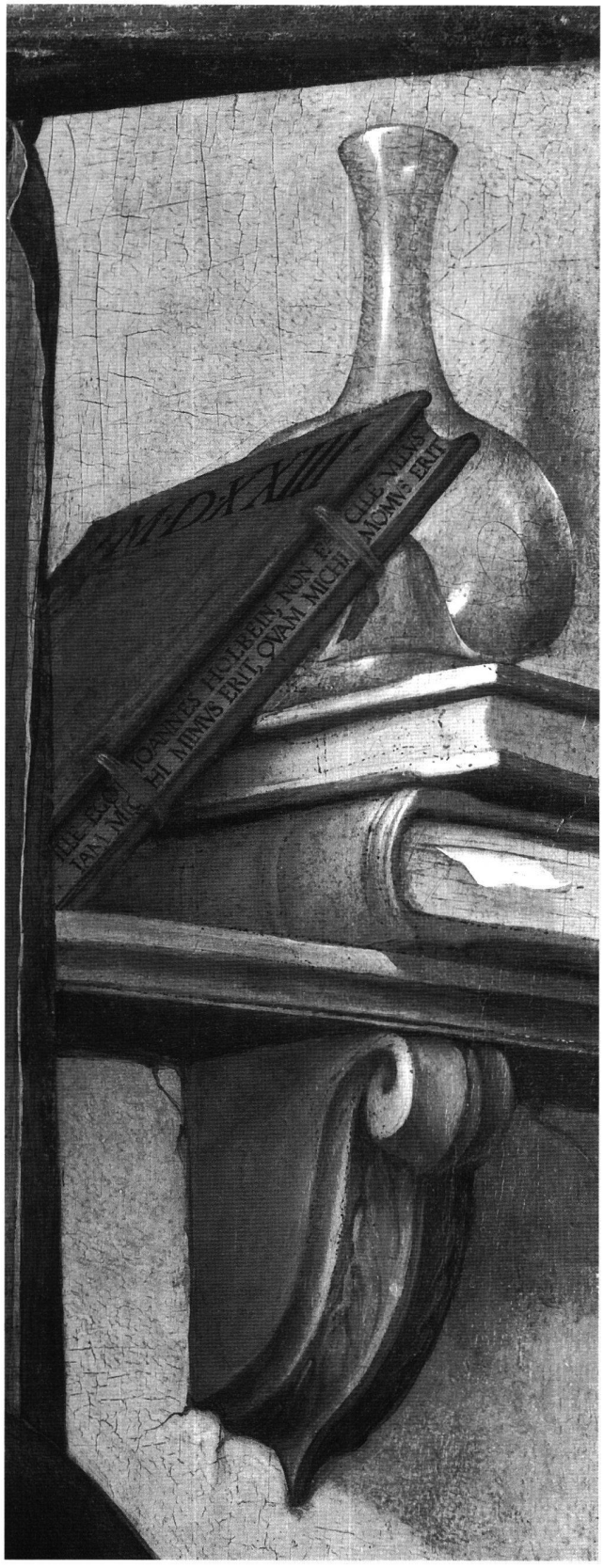


Abb. 3 Porträt des Erasmus von Rotterdam, von Hans Holbein d. J., 1523, Ausschnitt. London, National Gallery (Depositum des Earl of Radnor).

Oskar Bätschmann und Pascal Griener haben der «Solothurner Madonna» im März 1996 einen ausführlichen Artikel in der Neuen Zürcher Zeitung gewidmet und ihre Argumente in erweiterter Form in ihrer jüngst erschienenen Holbein-Monographie erneut ausgebreitet.[21] In vielen Punkten, wie den Umständen der Auftragserteilung durch den Basler Stadtschreiber Johannes Gerster und seine Frau Barbara Guldinknopf, der Identifizierung der Heiligen als Martin und Ursus, der Bestimmung der Funktion als Epitaph und dem mutmasslichen Bestimmungsort als St. Martin in Basel, kann ich Bätschmann und Griener uneingeschränkt folgen. Schwierigkeiten bereitet mir allerdings ihr Versuch, die «Solothurner Madonna» von einem konkreten italienischen Vorbild abzuleiten:[22] der «Pala dei Mercanti» (Abb. 1).[23] Der Ferrarese Francesco del Cossa malte diese «Sacra Conversazione» mit der thronenden Madonna mit Kind und den Heiligen Petronius und Johannes Ev. im Jahre 1474 für das Forum der Händler in Bologna; das Bild befindet sich heute in der Pinacoteca Nazionale in Bologna und gilt Bätschmann «... unter den zahllosen italienischen Darstellungen der Sacra Conversazione mit dem Tor... [als] einziges Werk, das qualifizierte Ähn-



lichkeiten mit der Solothurner Madonna aufweist ... Zwar sind die Bilder von del Cossa und Holbein unterschiedlich in bezug auf das Format, den Thron, die Stellung der Heiligen und das Kolorit. Den Abweichungen stehen jedoch weitgehende Übereinstimmungen gegenüber. Die Anordnung von Figuren und Architektur, die Tiefe des Tores, die Plazierung der Madonna vor dem Portal und der Ausblick in den Himmel sind bei beiden Bildern signifikant ähnlich. Zudem ist bei Holbein der Bettler an der gleichen ungewöhnlichen Stelle plaziert wie der Stifter in del Cossas Bild.»[24] Bätschmann geht nicht davon aus, dass Holbein del Cossas Pala selbst gesehen haben muss, sondern erwägt eine Vermittlung der Komposition durch Johannes Gerster, den Stifter der «Solothurner Madonna», der 1510 auf einer Reise auch Bologna besuchte.[25]

Doch wie Bätschmann selbst ausführt,[26] war zumindest die zentrale Plazierung der Madonna mit Kind und Heiligen vor einem antikischen Triumphbogen in der Augsburger Kunst spätestens seit den Sandsteinreliefs Hans Dauchers von 1518 und 1520 wohlbekannt. Vor allem aber finden sich unter den Gemälden Hans Holbeins d. Ä. zwei Beispiele für die Verwendung des Tormotivs mit Himmelsdurchblick, die meines Erachtens als deutlich wahrscheinlichere Kandidaten für eine Anregung der Solothurner Bildlösung gelten können: Mutmasslich 1517 entstand das Bildnis eines Mannes, vermutlich aus der Augsburger Patrizierfamilie Haug, heute im Chrysler Museum in Norfolk, Virginia,[27] ins Jahr 1519 datiert der Lissaboner «Lebensbrunnen» (siehe unten, S. 156, Abb. 10), der mit seiner Triumphbogenarchitektur unmittelbar auf Dauchers Relief von 1518, heute im Kunsthistorischen Museum in Wien, rekurriert.[28]

Mit Blick auf den Lissaboner «Lebensbrunnen» des älteren Holbein stellte Hans Reinhardt 1960 zu Recht fest, diese «... Versammlung der weiblichen Heiligen um den Thron der Maria im Vordergrunde und die Landschaft der Ferne gemahnen ... an niederländische Gemälde, an Gerard David und Joachim Patinier. Man möchte sich deshalb fragen, ob der Meister um dieses Jahr herum nochmals in den Niederlanden gewesen ist.»[29] Dieselbe Frage möchte ich auch für Hans Holbein d. J. stellen, zumindest aber die Behauptung wagen, die ästhetische Erscheinung seiner zwischen 1519 und 1523 entstandenen Tafelbilder sei nur in der aktiven Auseinandersetzung mit niederländischen Gemälden des 15. und frühen 16. Jahrhunderts zu verstehen.

Für das Verständnis der «Solothurner Madonna» möchte ich Francesco del Cossas 1474 datierter Sacra Conversazione in Bologna ein altniederländisches Tafelbild von ganz entsprechender Komposition gegenüberstellen, das wie die «Solothurnerin» ursprünglich wohl gleichfalls als Epitaph diente: Jan van Eycks zwischen 1434 und 1436 entstandene «Madonna des Kanonikers Georg van der Paele» (Abb. 2).

Abb. 4 Porträt des Erasmus von Rotterdam, von Hans Holbein d. J., 1523, Ausschnitt. London, National Gallery (Depositum des Earl of Radnor).

Das Bild befand sich ursprünglich in der im 19. Jahrhundert abgebrochenen Hauptkirche von Brügge, St. Donatian, und wird heute im dortigen Groeningemuseum aufbewahrt.[30] Fehlt im Vergleich zu del Cossas Pala auch das Tormotiv, so zeigt die «Paele-Madonna» in anderer Hinsicht erstaunliche Analogien zur «Solothurner Madonna»: In dem vom Bildausschnitt fragmentierten Chor einer romanischen Kirche thront die Gottesmutter mit dem Kind, flankiert zu ihrer Linken vom hl. Bischof Donatian in prachtvollem blaugoldenem Brokatchormantel, zu ihrer Rechten vom hl. Georg in schimmernder Rüstung. Ist dem Ritterheiligen bei Jan van Eyck der Stifter des Gemäldes, Georg van der Paele, zugeordnet, so ist bei Holbein die Figur des Bettlers dem hl. Martin attributiv beigegeben. Doch ganz abgesehen von diesen kompositionellen und motivischen Übereinstimmungen verdient die analoge künstlerische Gestaltung beider Bilder nachdrückliche Aufmerksamkeit: Licht und Schatten spielen nicht nur über unterschiedlichste Oberflächen, die in ihrer jeweiligen Materialität aufs genaueste erfasst und wiedergegeben werden, Licht und Schatten umhüllen die Figuren im Bildraum und verleihen ihnen ungeahnte Präsenz und Monumentalität. Das übereinstimmende künstlerische Erscheinungsbild verdankt sich einem analogen maltechnischen Vorgehen:[31] Die jegliche Pinselspur verschleiernde Maltechnik verleiht mit einem mehrschichtigen Farbaufbau von Lasurschichten über einer oder mehreren opaken Farblagen dem Gemälde einen satten, emailhaften Glanz, der aus der Tiefe der Farbsubstanz zu kommen scheint. Das ästhetische Erscheinungsbild und seine maltechnische Realisation, Komposition und Einzelmotive – ein höherer Grad qualifizierter Ähnlichkeiten könnte meines Erachtens kaum erwartet werden. Dabei ist für mich von entscheidender Bedeutung, dass ikonographische und kompositionelle Details unschwer durch Zeichnungen oder Druckgraphik vermittelt werden können, nicht aber der ästhetische Eindruck eines Gemälde in der Art der «Paele-Madonna», der nur in der unmittelbaren Konfrontation mit dem Original erfassbar ist.

Müssen wir also eine Erweiterung des Reiseprogramms des jungen Hans Holbein zwischen 1517 und 1519, diesmal in Richtung Niederlande, ins Auge fassen? Dies erscheint mir erwägenswert, betrachtet man die Anklänge niederländischer Malerei des 15. Jahrhunderts – vor allem Jan van Eyck – und des frühen 16. Jahrhunderts – besonders Quentin Massys und Jan Gossaert –, die meines Erachtens in Holbeins zwischen 1519 und 1523 entstandenen Werken aufscheinen.[32] Ich möchte abschliessend versuchen, mögliche Antworten auf die Frage nach dem Wo und dem Warum von Holbeins Interesse an der (alt)niederländischen Malerei just zu diesem frühen Zeitpunkt seiner künstlerischen Laufbahn zu geben.

Wenn Hans Holbein zwischen 1517 und 1519 in die Niederlande gereist sein sollte, dann dürfte Antwerpen sein Hauptreiseziel gewesen sein, das seit Anfang des 16. Jahrhunderts zur wirtschaftlichen und künstlerischen Metropole der Niederen Lande aufgestiegen war, zugleich zum Mittelpunkt eines europaweiten Kunsthandels. Neben den Werken zahlreicher bis heute nicht namentlich identifizierter Maler waren in Künstlerwerkstätten und Kirchen der Scheldestadt prominente Werke unter anderem von Quentin Massys und Jan Gossaert zu sehen – und es sind just ihre in den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstandenen Werke, die meines Erachtens neben



Abb. 5 Thronende Madonna mit Kind, sogenannte «Lucca-Madonna», von Jan van Eyck. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.

altniederländischen Gemälden Eindruck auf den jungen Holbein machten. Gerade Quentin Massys und Jan Gossaert kommen aber auch als Anreger für Holbeins Interesse an der grossen Tradition der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts in Frage: Beide beginnen einen neuen, bewussten Umgang mit dem künstlerischen Erbe, wenn sie nicht nur Einzelmotive oder ganze Kompositionen ihrer Vorläufer für ihre eigenen Gemälde kopieren, sondern wenn sie deren spezifische Gestaltungsweise paraphrasieren. Es muss genügen, an dieser Stelle an Jan Gossaerts Wiederholung der «Grossen Deesis» des Genter Altars in seiner um 1513 entstandenen Tafel im Prado in Madrid oder an seine Paraphrase der «Kirchenmadonna» in dem gleichfalls gegen 1513 zu datierenden Diptychon für Antonio Siciliano in der Galleria Doria Pamphili zu erinnern;[33] desgleichen an Quentin Massys' «Geldwechsler und seine

Frau» von 1514 im Louvre in Paris, der gleichfalls mutmasslich auf Jan van Eyck zurückgeht.[34]

Inwieweit dieser bewusste Rückgriff auf den berühmtesten aller altniederländischen Maler mit seinem überwältigenden Detailrealismus auch eine kunsttheoretische Aussage enthält, muss hier offenbleiben; Rudolf Preimesberger hat zumindest für Jan van Eyck selbst, am Beispiel seines Verkündigungs-Diptychons in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid, eine «gemalte Kunsttheorie» zu erschliessen versucht.[35] Diese bezieht ihr entscheidendes Argument für die augentäuschende Wirklichkeitswiedergabe van Eycks aus der Auseinandersetzung mit den von Plinius beschriebenen und gedeuteten Werken des Apelles. Ein solcher auf die Werke Jan van Eycks bezogener kunsttheoretischer Diskurs, hätte denn Hans Holbein bei einem hypothetischen ersten Antwerpen-Aufenthalt bei Massys oder Gossaert davon gehört, hätte zweifellos sein ausgeprägtes Interesse gefunden. Wie Bätschmann und Griener ausführlich zeigen konnten,[36] ist Holbein bereits seit seinen Randzeichnungen für Erasmus' Lob der Torheit von 1515 mit den an Apelles anknüpfenden kunsttheoretischen Erörterungen seiner Zeit vertraut; er sollte sich in unterschiedlichster Weise fortan in seinem Werk auf den antiken Künstler beziehen. Was angesichts der verlorenen Werke des Apelles nur in literarischer Form gefeiert werden konnte, die perfekte Nachbildung der Natur und die täuschende Vergegenwärtigung des Dargestellten, manifestiert sich in Holbeins Werk erstmals in Arbeiten wie der «Solothurner Madonna» von 1522.

Es erscheint mir verlockend, in einem weiteren Bild des Künstlers, dem Erasmus-Bildnis von 1523, heute als Dauerleihgabe des Earl of Radnor in der National Gallery in London (Tafel 8),[37] eine weitere bewusste Bezugnahme auf Jan van Eyck zu erblicken: Der grosse Humanist legt seine Hände auf ein geschlossenes Buch, auf dessen Schnitt in griechischen Lettern «HERAKLEIOI PONOI», in lateinischen Buchstaben «ERASMI ROTERO[DAMUS]» steht (Abb. 3) – eine namentliche Benennung des Dargestellten und seine metaphorische Überhöhung als Herkules also. Halb von einem nachlässig zugezogenen Vorhang verborgen, halb vom Bildausschnitt beschnitten – und dadurch natürlich um so kalkulierter dem Betrachter präsentiert –, wird rechts hinter Erasmus ein Buchbrett sichtbar (Abb. 4). Auf zwei Büchern steht eine leere Glasflasche. Ich glaube, diese Flasche ist mehr als nur «... eine diskrete Anspielung auf... Darstellungen des heiligen Hieronymus im Gehäuse...[, die] an seine Arbeit über die Jungfräulichkeit Mariens erinnert», und durch die Erasmus mit dem Bibelübersetzer und Kirchenvater verglichen wird, wie Bätschmann und Griener vorschlagen.[38]

Diese Flasche dient dem Maler als Exerzierfeld optischer und katoptrischer Beobachtung, mehr noch: als Demonstrationsgegenstand seiner Fähigkeiten, diese Beobachtungen im Bild wiederzugeben. Das von links hereinfallende Bildlicht wird auf der Aussenseite der Flasche ebenso reflektiert wie – leicht gedämpft, da durch das Glas gesehen – in ihrem Inneren. Schliesslich aber zeigt der Künstler den farbigen Schatten des Gefässes – einmal unverstellt, einmal durch die doppelte Glasschicht der Flasche gesehen. Bedenkt man, welch «... entscheidende Rolle Licht, Schatten, Spiegelung und Brechung, die das Nebeneinander opaker, durchsichtiger und reflektierender Oberflächen in der Eyckischen Bildwelt spielen»,[39] so wird verständlich, warum für Generationen von Malern, die sich am Vorbild des grossen Altniederländers zu messen versuchten, die Darstellung von gläsernen Gefässen zur bewussten Bezugnahme auf das Werk des älteren Malers wurde. Auch Holbein macht darin meines Erachtens keine Ausnahme, wie ein vergleichender Blick etwa auf Jan van Eycks «Lucca-Madonna», heute im Frankfurter Städel (Abb. 5),[40] deutlich machen kann. Die Flasche, ihre Reflexe und ihr Schattenschlag im Erasmus-Bildnis wirken wie eine Paraphrase auf das Gefäss Jan van Eycks, die Plazierung rechts auf dem Bücherbrett wie eine Reminiszenz an das mit Gegenständen voll mariologischer Symbolik bestückte Regal der Madonnentafel.

Just an diese Glasflasche hat Holbein nun ein weiteres Buch gelehnt, auf dessen Schnitt Datierung und Signatur des Bildes sowie ein von Erasmus entworfenes lateinisches Distychon zu lesen sind: «M D XX III [IL]LE EGO IOANNES HOLBEIN, NON FACILE [VLL]VS // [TAM MICHI] MIMVS ERIT, QVAM MICHI [MOMVS ERI]T» – «1523 Dieser Ich Johannes Holbein wird nicht so leicht einen Nachahmer haben wie einen Verleumder».[41] Ob man mit William Heckscher darin eine Anspielung auf den von Plinius überlieferten Ausspruch des Zeuxis sehen will, Nörgeln sei leichter als Nachmachen,[42] oder ob man mit Bätschmann und Griener auf Plutarch hinweist, der die Äusserung des Apollodorus überliefert, es werde leichter sein, ihn zu kritisieren als nachzuahmen[43] – aus der Perspektive der altniederländischen Malerei kommt Jan van Eycks berühmtes Motto «Als ich can» in den Sinn: Ich habe es so gut gemacht, wie ich es vermochte; wer damit nicht zufrieden ist, möge selbst versuchen, es besser zu machen.

Der unmittelbare Bezug Hans Holbeins auf Werke Jan van Eycks, oder genauer gesagt: auf den feinmalerischen, augentäuschenden Detailrealismus und die Bildästhetik des Altniederländers, blieb Episode. Das – so möchte ich behaupten – direkte Messen an Jan van Eyck diente dem jungen Maler wohl vor allem der Ausbildung seiner eigenen Gestaltungsvorstellungen, in deren Verlauf er zuvor schon die süddeutsche Kunst studiert hatte und in deren weiterem Verlauf er sich bei seinem Frankreichbesuch 1524 den dort zugänglichen Werken der Italiener zuwandte. Die nach seiner Rückkehr nach Basel entstandenen Werke – das Abendmahl (Tafel 10), Venus und Amor (Tafel 11), die Lais Corinthiaca von 1526 (Tafel 12), die vermutlich im gleichen Jahr begonnene Darmstädter Madonna (Tafel 13) – zeigen kennzeichnenderweise den nachhaltigsten Einfluss oberitalienischer bzw. Mailänder Malerei, weit mehr als Holbeins vor 1524 entstandene Arbeiten.[44] Dass Holbein die niederländische Lektion aber verarbeitet hat, das zeigen anschaulich noch seine in England entstandenen Bildnisse.

ANMERKUNGEN

1 JOHN ROWLANDS, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition*, Oxford 1985.

2 So etwa bei HELEN LANGDON, *Holbein*, Oxford 1976, S. 6, oder bei JANE ROBERTS, *Holbein*, London 1979, S. 5.

3 DEREK WILSON, *Hans Holbein. Portrait of an Unknown Man*, London 1996, S. 63–66.

4 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 28.

5 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 146–148.

6 HELEN LANGDON (vgl. Anm. 2), S. 3.

7 HELEN LANGDON (vgl. Anm. 2), S. 6.

8 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 21–22, 125, Kat.-Nr. 2.

9 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 126, Kat.-Nr. 6.

10 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 23–24, 126, Kat.-Nr. 7.

11 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 56–58, 128–129, Kat.-Nr. 13.

12 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 21.

13 LARRY SILVER, *The paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford 1984, S. 105–133, 235–237, Kat.-Nr. 58.

14 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 25, 126, Kat.-Nr. 5.

15 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 52–53, 127–128, Kat.-Nr. 11.

16 Solothurn, Museum der Stadt; Öl auf Lindenholz, auf 0,3 cm gedünnt und auf Lindenholz aufgeklebt, 143,3 × 104,0 cm, bezeichnet unten rechts «H. H. 1522».
Die ältere Literatur zusammengestellt bei PETER VIGNAU-WILBERG, *Museum der Stadt Solothurn. Gemälde und Skulpturen* (= Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, 2), Solothurn 1973, S. 11, 31–35, Kat.-Nr. 17. – Neuere Literatur in Auswahl: HANS WERNER GROHN, *Tout l'œuvre peint de Holbein le Jeune*, Vorwort von PIERRE VAISSE, Paris 1987, S. 92, Kat.-Nr. 31. – JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 51–52, 127, Kat.-Nr. 10. – PASCAL GRIENER, *Le «préconstruit» d'une restauration: le travail de Andreas Eigner (1801–1870) sur la Madonne de Soleure de Hans Holbein le Jeune (1522)*, in: Geschichte der Restaurierung in Europa (= Akten des internationalen Kongresses «Restauriergeschichte», Basel 1991, Bd. 2), Worms 1993, S. 104–120. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 5), S. 97–101, 107–110, 114–116, 123–126, 148. – Zur Restaurierung des Bildes vgl. THOMAS BRACHERT, *Die Solothurner Madonna von Hans Holbein aus dem Jahr 1522. Eine Restaurierung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft*, in: Maltechnik/Restauro, 1972, Nr. 1, S. 6–21.

17 BRUNO BUSHART, *Hans Holbein der Ältere*, Augsburg 1987, S. 110–115.

18 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 230, Kat.-Nr. R. 11. – LUCAS WÜTHRICH, *Der sogenannte «Holbein-Tisch». Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515. Ein frühes Geschenk an die Burger-Bibliothek Zürich, 1633*, Zürich 1990.

19 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 51.

20 THOMAS BRACHERT (vgl. Anm. 16), S. 6–9. – PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 16), S. 104–120. – Wie sehr Eigner den Geschmack des 19. Jahrhunderts getroffen hatte, zeigt die Aussage von H. KNACKFUSS, *Holbein der Jüngere*, Bielefeld/Leipzig, 2. Auflage, 1896, S. 54: «Der Kopf der Maria ist das holdeste und lieblichste Frauengesicht, das Holbein ersonnen hat.»

21 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Die Solothurner Madonna von Hans Holbein d. J. Eine Sacra Conversazione im Norden*; in: Neue Zürcher Zeitung, 30.–31. März 1996, Nr. 76, S. 69. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 5), S. 97–101, 107–110, 114–116, 123–126, 148.

22 Bereits PAUL GANZ, *Hans Holbein d. J. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart/Berlin 1919, S. XXII, hatte die «Solothurner Madonna», «ein prachtvolles Andachtsbild in der Art der Italiener», mit bestimmten Werken oberitalienischer Künstler in Verbindung gebracht: «Das Motiv des Thrones mit vorgelegten Stufen und einem darüber hingebreiteten Perserteppich hatte Gaudenzio Ferrari auf einem Altarbilde für die Dorfkirche von Pietra Rocco bei Varallo verwendet, das Holbein gesehen haben konnte, und die auf den Stufen postierten Heiligenfiguren finden sich auf einer Sacra Conversazione des Bernardino Luini von 1521, die überhaupt mit Holbeins Kompositionen manches gemein hat.» – PAUL GANZ, *Hans Holbein der Jüngere. Gesamtausgabe der Gemälde*, Basel/London 1950, S. 206, Kat.-Nr. 21, verwies demgegenüber «... besonders auf Vincenzo Foppas Madonna mit Kind, heute in der Brera zu Mailand, und auf Gaudenzio Ferraris Altarbild in Pietra Rocca bei Varallo». Bei der von Ganz erwähnten Madonna Vincenzo Foppas könnte es sich entweder um die Mitteltafel des um 1480 entstandenen «Polittico delle Grazie» oder um das 1485 datierte Fresko mit Madonna und Kind sowie den beiden Johannes handeln (CARLO PIROVANO [Hrsg.], *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300–1535*, Mailand 1988, S. 161–172, Kat.-Nr. 109, bzw. S. 172–175, Kat.-Nr. 110).

23 CARLA BERNARDINI u. a., *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale delle opere esposte*, Einführung von ANDREA EMILIANI, Bologna 1987, S. 66, Kat.-Nr. 98, Farbtafel XXVIII.

24 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 5), S. 123 bis 124.

25 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 5), S. 124 bis 125.

26 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 5), S. 126 bis 134.

27 BRUNO BUSHART (vgl. Anm. 17), S. 124–125.

28 Zu Hans Holbeins d. Ä. «Lebensbrunnen» im Museu Nacional de Arte Antiga vgl. zuletzt DIDIER MARTENS, *Entre l'Italie et les Flandres: la «Virgo inter virgines» de Hans Holbein l'Ancien et ses sources*, in: Revue de l'art 117, 1997, S. 36–47. – ARTUR SEEMANN, *Der Brunnen des Lebens von H. Holbein*; in: Zeitschrift für bildende Kunst 14, 1903, S. 197–206, konnte zeigen, dass sich die Architektur des «Lebensbrunnens» mit nur geringen Unterschieden auf datierten Reliefs Hans Dauchers wiederfindet (ein 1518 datiertes im Kunsthistorischen Museum in Wien, ein 1520 datiertes in den Städtischen Kunstsammlungen in Augsburg [Inv.-Nr. 5703]). Zu Daucher vgl. THOMAS ESER, *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance*, München 1997.

29 HANS REINHARDT, *Die Malerfamilie Holbein in Basel*; in: Die Malerfamilie Holbein in Basel, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), Basel 1960, S. 21.

30 ELISABETH DHANENS, *Hubert und Jan van Eyck*, Königstein im Taunus 1980, S. 212–231, 383–384.

31 Zur Maltechnik der Solothurner Madonna vgl. THOMAS BRACHERT (vgl. Anm. 16), S. 16–20.

32 Eine weitergehende Untersuchung dieser Fragestellung ist in Vorbereitung.

33 *Jean Gossaert dit Mabuse*, Katalog der Ausstellung in Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) und Brügge (Groeningemuseum), 1965, S. 83–84, Kat.-Nr. 8 (Madrid), S. 76–79, Kat.-Nr. 7 (Rom). Gossaerts Heiliger Donatian im Musée des Beaux-Arts in Tournai, eine halbfigurige Wiederholung des gleichnamigen Heiligen aus Jan van Eycks «Paele-Madonna», dürfte erst nach 1520 entstanden sein, vgl. *Jean Gossaert dit Mabuse* (vgl. oben), S. 145–147, Kat.-Nr. 21.

34 LARRY SILVER (vgl. Anm. 13), S. 136–138, 211–212, Kat.-Nr. 16.

[35] RUDOLF PREIMESBERGER, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 54, 1991, S. 459–489.

[36] OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Holbein – Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, S. 626–650. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 5), S. 13–35.

[37] JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), S. 56–59, 128–129, Kat.-Nr. 13. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 36), S. 640–642. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 5), S. 30.

[38] OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 5), S. 158.

[39] RUDOLF PREIMESBERGER (vgl. Anm. 35), S. 474.

[40] ELISABETH DHANENS (vgl. Anm. 30), S. 232–237, 385. – JOCHEN SANDER, *Niederländische Gemälde im Städel, 1400–1550*, Mainz 1993, S. 245–263.

[41] Der ergänzte Wortlaut des Distychons und seine Übersetzung nach OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 5), S. 30.

[42] WILLIAM S. HECKSCHER, *Reflections on seeing Holbein's Portrait of Erasmus at Longford Castle*, in: Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower, Bd. 1, London 1967, S. 137–139.

[43] OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 36), S. 641 bis 643. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 5), S. 30.

[44] OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 5), S. 134 bis 146.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Gabinetto Fotografico Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Bologna.
Abb. 2: Groenigemuseum, Brügge (Foto: Hugo Maertens, Brügge).
Abb. 3, 4: National Gallery, London.
Abb. 5: Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main (Foto: Ursula Edelmann, Frankfurt am Main).

ZUSAMMENFASSUNG

In der Forschung unbestritten sind Holbeins Kenntnisse italienischer Kunst; der Einfluss niederländischer Malerei auf seine frühen Tafelbilder wurde dagegen bisher kaum untersucht. Dieser Frage geht der Autor anhand der «Solothurner Madonna» nach, die er Jan van Eycks «Madonna des Kanonikers Georg van der Paele» (Zwischen 1434 und 1436) gegenüberstellt. Der feinmalerische, augentäuschende Detailrealismus in den Werken Jan van Eycks findet sich vergleichbar vor allem auch in Holbeins späteren Bildnissen. Als Anreger Holbeins kommen ausserdem die Niederländer Quentin Massys und Jan Gossaert in Frage. Angesichts dieser Einflüsse erscheint eine Reise Holbeins zwischen 1517 und 1519 in die Niederlande – am ehesten nach Antwerpen – erwägenswert.

RÉSUMÉ

Pour les chercheurs, Holbein connaissait incontestablement l'art italien; par contre, l'influence exercée par la peinture hollandaise sur ses premiers tableaux est encore aujourd'hui peu étudiée. L'auteur de la contribution se penche sur cette question en comparant la «Vierge de Soleure» de Holbein à la «Vierge du chanoine Georg van der Paele», réalisée par Jan van Eyck entre 1434 et 1436. La finesse du trait et le réalisme trompe-l'œil des détails que l'on observe dans les œuvres de Jan van Eyck trouvent des parallèles surtout dans les peintures plus tardives de Holbein. Les peintres hollandais Quentin Massys et Jan Gossaert ont également contribué à l'évolution artistique de Holbein. Compte tenu de ces influences, il paraît possible d'évoquer un voyage accompli par Holbein entre 1517 et 1519 aux Pays-Bas, vraisemblablement à Anvers.

RIASSUNTO

Le conoscenze dell'arte italiana di Hans Holbein il Giovane sono indiscusse. L'influenza esercitata dalla pittura olandese sulle sue opere primaticce non è stata finora quasi mai oggetto di ricerca. L'autore riprende detto tema esaminando la «Madonna di Soletta» in contrapposizione alla «Madonna del Canonico Georg Van der Paele», eseguita da Jan van Eyck tra il 1434 e il 1436. L'illusorio realismo dei particolari nelle opere di Jan van Eyck trova analogie soprattutto nei lavori più maturi di Holbein. Egli trae ulteriore ispirazione dagli olandesi Quentin Massys e Jan Gossaert. Detto ciò, assume consistenza l'ipotesi che tra il 1517 e il 1519 Holbein abbia effettuato un viaggio nei Paesi Bassi, molto probabilmente ad Anversa.

SUMMARY

Holbein's knowledge of Italian art is an accepted fact but the Dutch influence on his early paintings has hardly been investigated. The author examines this question by juxtaposing the "Solothurner Madonna" with Jan van Eyck's "Madonna of the Canon Georg van der Paele" (between 1434 and 1436). The highly refined painterly realism of detail in the works of Jan van Eyck is matched primarily in Holbein's late portraits. The Dutch artists Quentin Massys and Jan Gossaert may also have been a source of inspiration. In view of these influences, it is conceivable that Holbein travelled to the Netherlands, most probably to Antwerp, between 1517 and 1519.