Die Passionstafeln von Hans Holbein dem Jüngeren

Autor(en): **Lindemann, Bernd Wolfgang**

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-169552

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

Die Passionstafeln von Hans Holbein dem Jüngeren*

von Bernd Wolfgang Lindemann

Im Jahr 1770 gelangten als Geschenk der Basler Regierung die als «Passionstafeln» bekannt gewordenen Gemälde Hans Holbeins d. J. in die Öffentliche Kunstsammlung Basel (Tafel 9); sie kamen aus dem Basler Rathaus, wo sie seit 1642 nachweisbar sind – damals stellte Matthäus Merian den Antrag, sie kopieren zu dürfen. Die Gemälde gehörten bereits im 17. Jahrhundert zu den grössten Sehenswürdigkeiten der Stadt – zweimal, in den Jahren 1641 und 1647, hatte Kurfürst Maximilian von Bayern versucht, sie zu erwerben. Über ihre Geschichte vor dem Jahr 1641 ist nichts Bestimmtes bekannt. Johann Jakob Huber zitiert im Jahr 1770 eine Quelle aus dem Jahr 1641, wonach das Werk «ehedessen ein Altar-Blatt in der Münsters-Kirchen war, und bey dem Bilder-Sturm vom Untergange gerettet worden».[1] Keine der Vermutungen über ihren ursprünglichen Standort (Ratskapelle, vor dem Bildersturm gerettetes Altarblatt aus dem Basler Münster) hat überzeugt, ebensowenig Versuche einer Rekonstruktion, z. B. einen Zusammenhang mit dem zum Amerbach-Kabinett gehörenden «Abendmahl».[2] Da die Gemälde weder Signatur noch Datierung tragen, ist auch ihre Entstehungszeit unsicher.

Im Jahr 1771 restaurierte Johann Nikolaus Grooth die Tafeln; Vermutungen, er habe sie dabei weitgehend übermalt,[3] sind durch die gründliche Untersuchung in der Restaurierungswerkstatt des Kunstmuseums – bei diesem Anlass wurde auch eine Röntgenaufnahme gemacht – eindeutig wiederlegt. Tatsächlich erwies sich die Malerei als besonders sorgfältig aufgebaut; sie zeigt die für Hans Holbein d. J. charakteristischen Schwundrisse. Es gibt keinerlei Anzeichen für eine spätere Überarbeitung.

Das Werk besteht aus vier einzeln gearbeiteten Lindenholztafeln, die, gemeinsam gerahmt, ein etwas ungewöhnliches Gebilde formen: Ihre Krümmung ergibt keinen perfekten Rundbogen, vielmehr ein Kreissegment. Zu der vertikal durchlaufenden Teilung durch Bretträndер und Rahmen kommt, unter leichter Stufung, eine horizontale Rhythmisierung durch vergoldete Ornamente. Somit ergibt sich eine Einteilung in acht Szenen, fortlaufend von links oben nach rechts unten: «Gethsemane», «Gefangennahme», «Christus vor dem Hohepriester», «Geisselung», «Verspottung», «Kreuztragung», «Kreuzigung», «Grablegung».



Abb. 1 Rückseite der Passionstafeln, Öffentliche Kunstsammlung Basel.

Die Komposition der Einzelbilder ist so angelegt, dass sich zwischen den Szenen mitunter Übergänge bilden. Am auffallendsten ist dies bei den Darstellungen von «Kreuztragung» und «Kreuzigung»: Die beim Tode Christi eintretende Verfinsterung des Himmels setzt sich in Form einer schwarzen Wolke auf der Nachbartafel fort, wie Tinte, die in ein Glas Wasser gegossen wird. Auch scheint der Zug der «Kreuztragung» bruchlos vom einen Bildfeld in das nächste hinüberzuführen – erst bei genauerem Hinsehen stellt man fest, dass in Wahrheit der Kreuzweg sich von der vorderen Bildkante in den Hintergrund bewegt, um, den Hügel zunächst umrundend, aus der Bildtiefe den

* Dieser Beitrag ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit. Der Verfasser stützt sich auf Informationen von Paul H. Boerlin, Peter Berkes und, für die Frage des ursprünglichen Bestimmungsorts der Passionstafeln, François Maurer.

Berg von Golgatha zu erklimmen. Durch den dunklen Himmel an die «Kreuzigung» angeschlossen ist auch die «Grablegung»; durch die Tonalität der Bergflanke, in die das Grab eingetieft ist, korrespondiert sie andererseits mit dem mächtigen Torturm der «Kreuztragung».

In ähnlicher Weise zu einer Einheit verschmolzen sind auch die Szenen «Gethsemane», «Gefangennahme», «Christus vor dem Hohepriester»: Alle drei spielen im Freiraum und sind durch die gleichartige Atmosphäre wie durch das auf gleichem Niveau durchlaufende Terrain quasi als Einheit behandelt.

Die Szenen von «Geisselung» und «Verspottung» (oben rechts resp. unten links) sind die einzigen wirklichen Interieurszenen; schon lange ist beobachtet worden, dass Holbein für die Geisselungsszene sich der Architektur der Kirche von Ottmarsheim im Elsass bediente; auch in der «Verspottung» taucht das Motiv der durch drei freistehende Stützen rhythmisierten Architektur auf, hier jedoch ins Zeitgenössische gewendet.

Es ergibt sich also, dass die Tafeln so, wie sie sich heute dem Museumsbesucher präsentieren, auch gesehen werden wollen: Zusammenhängend, ohne trennendes Mittelbild. Die Frage ist freilich, ob sie in einem starren Rahmen zu denken sind, oder ob sie ursprünglich beweglich waren, also Scharniere besassen und die Funktion von Flügeln hatten – sie wären dann, notabene, die Rückseiten von Aussenflügeln gewesen, weil sich nur bei Schliessen dieser Flügel die beschriebenen kompositorischen Gemeinsamkeiten überzeugend einstellten. Nur bei geschlossenem Mittelbild oder Mittelschrein wäre die Passion so sichtbar gewesen, wie sie heute vor uns steht. Nachrichten aus dem 17. Jahrhundert und später, die besagen, die Tafeln seien zusammenlegbar, sind leider kein sicherer Beweis dafür, dass sie auch ursprünglich als klappbare Flügel konzipiert waren. Huber berichtet 1770, die Tafeln seien «wie eine spanische Wand zusammengelegt».[4]

Für beide Rekonstruktionsmöglichkeiten (starre Konstruktion resp. bewegliche Flügel) bietet die Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts Prototypen. Ebenfalls einen nicht horizontalen, sondern bogig geführten oberen Abschluss zeigt der Tiefenbronner Altar des Lukas Moser,[5] dessen spezielle Klapptechnik auf eben diese ungewöhnliche Form Rücksicht nimmt: Beweglich sind lediglich die inneren Bildhälften; sie lassen sich so zurückklappen, dass ein nur schmaler Schrein sichtbar wird – im Unterschied übrigens zu den Holbeinschen Passionsdarstellungen unter Aussparung des eigentlichen Bogenfeldes. Beispiele für ein starres Aneinanderfügen einzelner vertikal und horizontal voneinander getrennter Bildfelder bieten die «Basilikenbilder» in Augsburg, gemalt unter anderem von Hans Holbein d. Ä. für den Kapitelsaal des Dominikanerinnenklosters St. Katharina in Augsburg (oben S. 111, Abb. 1, und S. 114, Abb. 3); vergleichbar ist ferner das «Epitaph für die Schwestern Vetter» oder das «Epitaph der Familie Walther», gemalt ebenfalls von Hans Holbein d. Ä. für den Kreuzgang dieses Klosters.[6] Im Unterschied freilich zu den Passionstafeln haben wir hier jeweils ein Bild in der Mitte, kein Rahmenprofil als Symmetrieachse. Der spitzbogige Umriss dieser Gemälde ist durch die Architektur bestimmt, in die sie eingepasst werden sollten.

Ein starres Rahmengefüge für Holbeins Passionsdarstellungen hätte eine besondere Bearbeitung der Rückseiten überflüssig gemacht, da diese dann ständig einer Wand zugekehrt gewesen wären. Es lohnt sich daher, diese Rückseiten genauer in Augenschein zu nehmen (Abb. 1).

Die Tafeln sind aus Lindenholz und ausserordentlich gut gearbeitet, mit planer Oberfläche und glatten Fugen, die mit dem blossen Auge nur am abrupten Wechsel der Maserung zu erkennen sind. Hell zeichnen sich Spuren von ursprünglich im rechten Winkel über die Tafeln laufenden Rahmenleisten ab, die auf Gehrung mit den Vertikalleisten verbunden waren. Jeweils in den Ecken finden sich Leimspuren, dort waren die Horizontalleisten mit den Tafeln verleimt. Nach der Rahmung erfolgte die Grundierung und die Aufbringung eines Bolus für eine Vergoldung der Rahmen. Wegen der unterschiedlich starken Wölbung der Tafeln bestand zwischen den horizontalen Rahmenleisten und den Tafeln ein Abstand, offensichtlich bereits zu dem Zeitpunkt, als die Grundierung aufgebracht wurde: diese und der Bolus sind unter die Rahmenleisten gelaufen. An die Vergoldung schloss sich die Aufbringung eines dünnen Leimanstrichs an.

Besonders auffällig sind die unregelmässig auf den Tafeln vorkommenden Felder von zumeist blauer Farbe (ursprünglich ein helles Azurit). Sie sind teils mit, teils ohne Grundierung ausgeführt, teils haben sie keine präzise Form, teils gehorchen sie genauen Umrissen: in einem Fall einem Rundbogen, in einem weiteren Fall ebenfalls einem Rundbogen, der, in anderer Tönung gemalt, auf eine rechteckige Grundform gesetzt wurde. Manche dieser Arbeiten sind sehr schnell durchgeführt. Die Überlegung von Paul Ganz, diese Farbflächen seien lediglich «Farbproben»,[7] ist offenkundig unzutreffend. Der Widerspruch zwischen der sorgfältigen Grundierung einerseits und dem unregelmässigen, grobflächigen Umriss dieser Farbfelder lässt sich folgendermassen erklären: Hier sollte etwas sitzen, was zwar Teile dieser blauen Bemalungen sichtbar liess, andererseits aber die nachlässig behandelten Farbränder verdeckte, ebenso die bisweilen anzutreffenden Spritzer von Bolus und blauer Farbe. Die einzig mögliche Schlussfolgerung ist, dass es sich hierbei um teilweise durchbrochen gearbeitete Reliefs handelte, deren Öffnungen jeweils den Blick auf eine der blauen Flächen offenliess. Die sorgfältig mit rundbogigem oberem Abschluss gemalten Farbfelder wurden wohl innerhalb der Reliefs von entsprechenden Formen umschrieben, vielleicht Tor- oder Fensterbögen. Wahrscheinlich stellte sich bei der Montage dieser Reliefs heraus, dass die Kommunikation zwischen Malerwerkstatt und Relieflieferant nicht perfekt funktioniert hatte, dass manche der sorgfältig grundierten blauen Flächen an der falschen Stelle sassen, weshalb kurzfristig, ja sogar hastig, neue Farbflächen, diesmal unter Verzicht auf einen sorgfältigen Aufbau, angebracht wurden. Auch die ziemlich roh mit einem Hohleisen durchgeführten Aushebungen auf

dem Feld rechts oben wurden wohl bei Anbringung eines der Reliefs notwendig. An einer anderen Stelle findet sich zwar eine sorgfältige Grundierung, es liegen jedoch nur schwache Farbspuren darüber – möglicherweise wurde diese Partie aufgegeben, weil sie für das hierfür vorgesehene Relief nicht benötigt wurde.

Für das ursprüngliche Vorhandensein von Reliefs findet sich noch ein weiteres Indiz: In der unteren Hälfte der zweiten Tafel von rechts, an der oberen linken Ecke, sitzt ein Stück Holz mit zwei glatten Kanten und planer Oberfläche, die eine transparente, auf Grundierung aufgesetzte Fassung von blauer Farbe zeigt. Das Stück, ein anderes Holz als das, das der Malerei als Bildträger dient, ist mit Leim aufgeklebt, der mit Hanf zu einer sehr pastosen Masse gemischt war. Wohl wegen der Biegung dieser Tafel hielt man hier eine zusätzliche Fixierung des Reliefs für notwendig; sonst wurden wohl alle Reliefs lediglich durch einen Rahmenfalz gehalten.

Zu erwähnen sind schliesslich noch Buchstaben von A bis H, in alphabetischer Reihenfolge mit dem Pinsel aufgetragen – offenkundig Versatzmarken. Sie beginnen auf der oberen Hälfte der zweiten Tafel von rechts, enden in der unteren Hälfte der zweiten Tafel von links, und laufen jeweils von links nach rechts sowie von oben nach unten.

Der Befund legt folgende Rekonstruktion nahe: Auf den Rückseiten aller vier Tafeln befanden sich ursprünglich flache Reliefs, sehr wahrscheinlich mit szenischen Darstellungen, die bei der Öffnung der Tafeln sichtbar wurden. Ihre Erzählfolge las sich dann, abweichend von denen der Passionstafeln, jeweils flügelweise, d. h., die ersten vier Szenen befanden sich auf dem linken Flügel, die restlichen vier auf dem rechten Flügel. Dies verlangt nach einem Mittelbild, genauer, korrespondierend mit den *Reliefs*, nach einem Schrein mit einer plastischen Darstellung. Da alle vier Tafeln über Reliefdekor verfügten, lässt sich die Breite dieses Schreins genau bestimmen: sie entsprach der Breite der geschlossenen Flügel. Das Gebilde hatte also die Form eines Flügelaltars und, da sowohl die geöffnete wie die geschlossene Version einen Bilderzyklus zeigte, auch dessen Funktion. Mittels der seitlichen Flügel konnte der Schrein geschlossen werden, wodurch dann die Holbeinschen Bilder in ebender Anordnung sichtbar wurden, wie wir sie heute noch im Museum vor uns haben.

Angesichts dieser Rekonstruktion ist erneut die Frage nach dem ursprünglichen Bestimmungsort zu stellen – und den Nachforschungen François Maurers ist es zu verdanken, wenn auf diese Frage heute eine konkrete Antwort gegeben werden kann. Er machte aufmerksam auf einen prominenten Ort im Kreuzgang des Basler Münsters (Abb. 2 und 3). In der Ecke zwischen dem Ost- und dem Südflügel, dem Seitenportal des Münsters genau gegenüberliegend (im Grundriss bei Buchstabe «f»), liess sich bei im Jahr 1892 durchgeführten Bauuntersuchungen eine zugemauerte Altarnische freilegen.[8] Glücklicherweise lässt sich aufgrund von Archivalien die Geschichte dieses Einbaus präzise nachzeichnen. Am 23. Dezember 1514 machte eine Frau Maria Zschägkabürlin, Witwe des Ratsherrn Morand von Brunn in ihrem Testament unter anderem folgende Verfügung:

Sie stiftete «... einen neuen Altar im Domstift unser lieben Frauen Münster zu Basel, in dem Kreuzgang bei dem Bildnis unserer lieben Frau bei der Tür zum Bischofshof». Dieser Alter sollte «mit einer geschnitten Tafel zierlich ver-

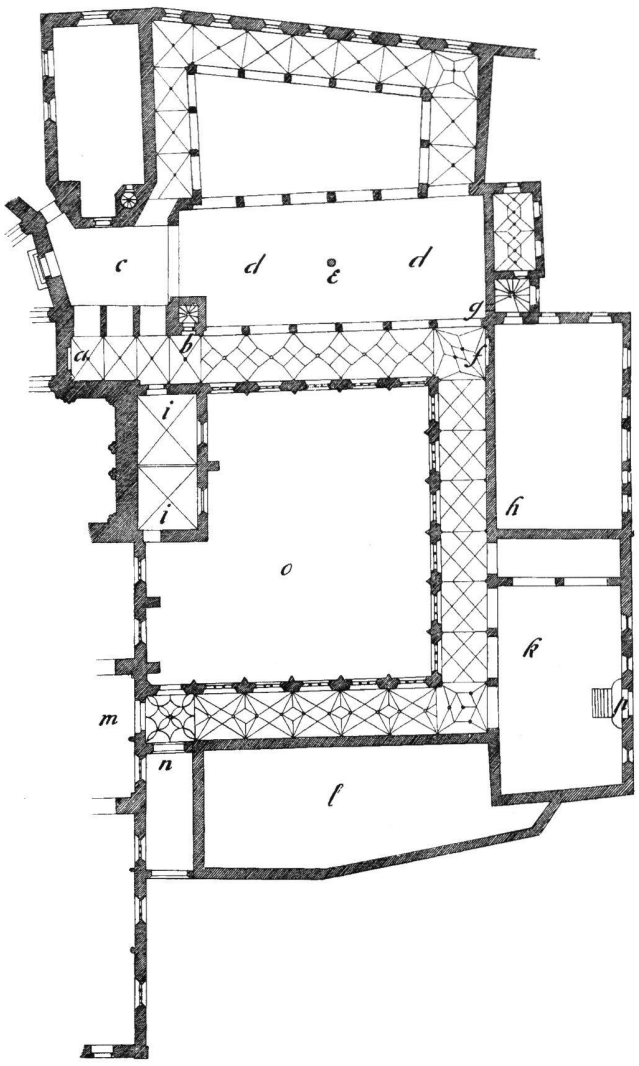


Abb. 2 Grundriss des grossen und kleinen Kreuzgangs am Basler Münster.

sehen» werden. Hierzu sollte der «alte Schwibbogen» verändert werden und ein neuer aus Stein angebracht werden, «artlich nach Rat und Anzoig der Meister». Die (offenkundig schon länger dort befindliche) Marienfigur sollte in einen Tabernakel über dem neuen «Schwibbogen» versetzt werden, «damit sie allzyt augenscheinlich» stehe, also

immer gesehen werden könne. Im benachbarten Joch des Südkreuzganges befand sich das Begräbnis der Maria Zschägkabürlin, dort sollte ein Ewiges Licht hängen. Ausserdem gehörte zu der Stiftung noch die Verglasung des dem Begräbnis gegenüberliegenden Fensters – es ist übrigens die einzige Masswerköffnung innerhalb des Kreuzgangs, die heute noch mit Falz und Anschlag Spuren einer solchen Verglasung zeigt.

Der 1892 ermittelte Befund deckt sich mit dem Wortlaut der Stiftung. Es ergab sich nicht nur die Nische mit Form und Tiefe, man fand auch Spuren des Altartisches. Rekonstruiert wurde auch die Form des neuen «Schwibbogens» mit dem darüberliegenden Tabernakel für die Marienfigur.

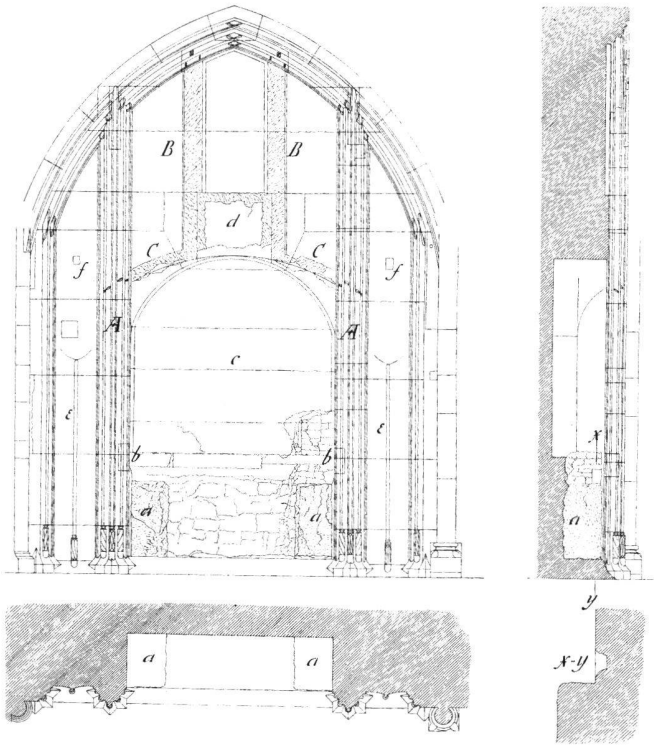


Abb. 3 Überreste des Marienaltars im Kreuzgang des Basler Münsters, freigelegt 1892.

Für die Annahme, die Holbeinschen Passionstafeln seien für diese Stelle gemalt worden, spricht eine ganze Reihe von Argumenten: Zum einen die Form der Nische, die, eingepasst zwischen die zu der neuen «Schwibbogen»-Konstruktion gehörenden Wandvorlagen aus Stabwerk, eine dem Umriss unserer Passionstafeln genau folgenden Verlauf hatte, also einen nicht als volles Halbrund, sondern als Kreissegment geführten Bogen (in der Zeichnung, Abb. 3, zwischen den Buchstaben «A–A» verlaufend). Ausserdem spricht das Testament von einem «geschnittenen Bild» (gemeint ist also wohl ein flaches Relief aus Holz) als Dekoration der Nische, wozu die Tatsache, dass sich für die Rückseiten der Passionstafeln gleichfalls Reliefs rekonstruieren lassen, ausgezeichnet passt. Leider erfahren wir nichts über die Ikonographie dieser «geschnitten Tafel»; wir können hier nur mutmassen, dass sie in engem thematischem Verhältnis zu der darüber im Tabernakel aufgestellten Marienfigur stand. Wegen der besonderen Verhältnisse der Nische – das seitliche Stabwerk kragt weit vor – war im übrigen ein Zurückklappen der Tafeln schwierig, weshalb die beiden Flügel sehr wahrscheinlich in sich jeweils noch einmal durch Scharniere getrennt waren. Hubers Formulierung aus dem Jahr 1770, die Tafeln wären «wie eine spanische Wand zusammengelegt», fände hier ihre Erklärung.

Es stellt sich auch erneut die Frage nach der Datierung der Passionsbilder. Paul Ganz datierte sie in die Zeit «um 1520»; er erkannte «starke Anklänge an die italienische Malerie, insbesondere an Mantegna und die Lombarden»,[9] hob als einzelne italienische Motive hervor die Figur des thronenden Hohepriesters, den auf Mantegna zurückgehenden Krieger mit dem Speer im Vordergrund der Kreuzigungsgruppe und die Grablegungsgruppe, die an Raffaels Gemälde von 1507 erinnere.[10] H. A. Schmid nahm als Entstehungszeit die Jahre 1524/25 an;[11] er wies auf die der «Laïs von Korinth» und der «Darmstädter Madonna» gleichartige Maltechnik hin.[12] John Rowlands stellte fest, dass die Datierungsvorschläge für die Tafeln beeinflusst sind durch die Frage nach Holbeins Italienaufenthalt, nahm selbst jedoch nur indirekt eine zeitliche Einordnung vor, indem er sie in seinem Katalog nach Holbeins «Orgelflügeln» auflistet, für die er das Datum «um 1525» als wahrscheinlich ansieht.[13] Oskar Bätschmann und Pascal Griener datieren die Passionstafeln «um 1524»,[14] ebenso Christian Müller.[15]

Maria Zschägkabürlin fasste ihr Testament im Jahr 1514 ab. Sehr genau sind ihre Angaben zu der zu errichtenden Nische nicht; der Passus, sie solle «nach Rat und Anzoig der Meister» errichtet werden, deutet darauf hin, dass sie das Werk zum Zeitpunkt, als sie ihren letzten Willen verfasste, bereits auf den Weg gebracht hatte; offensichtlich diente die Verfügung dazu, das Unternehmen auch im Falle ihres plötzlichen Ablebens in jedem Falle zu vollenden. Eine Stelle für einen Stipendiaten, der an dem Altar die Messe lesen sollte, wurde bereits 1515 gestiftet. Wir müssen also nicht das Datum ihre Todes, 1526, als den Zeitpunkt annehmen, nach dem frühestens mit dem Umbau begonnen wurde. Von der Quellenlage spräche also nichts dagegen, die von Ganz vorgeschlagene Frühdatierung wieder aufzugreifen.

Sucht man nach stilkritischen Anhaltspunkten, so bietet sich erneut der schon oft unternommene Vergleich mit den Basler Scheibenrissen an (Abb. 4).[16] Sie werden von Christian Müller nach 1528 datiert, also in Holbeins späte Basler Zeit, mit dem Argument, sie seien «stilistisch wesentlich fortgeschrittener als die gemalte Passion».[17] Tatsächlich wirken die Figuren auf den Scheibenrissen fester, auch

massiver, in ihren Bewegungen ausgeglichener, ja ökonomischer, ohne dass der Dramatik der jeweiligen Situation auch nur ein Jota genommen wäre – im Gegenteil: gerade die Gemessenheit der körperlichen Aktion gibt den Szenen einen Anstrich von ebenso unheimlicher wie monumentaler Spannung. Im Vergleich dazu erscheinen die Figuren der gemalten Tafeln feingliedriger, nervöser, die Szenen quirliger – mitunter steigert sich der Bewegungsdrang der Protagonisten zu einem hüpfenden Tanz. Es sei daher der bereits von Oskar Bätschmann[18] und Bruno Bushart[19] gewählte Vergleich mit dem Kaisheimer Altar Hans Holbeins d. Ä. (Abb. 5) erneut aufgegriffen und erweitert um die Frage, ob sich der Sohn hier nicht nur bei der Anordnung der Tafeln mit ihrem räumlichen Kontinuum bei gleichzeitiger Staffelung der Bildhöhen an das Werk des Vaters erinnerte, sondern auch bei der Übernahme der Figurentypen. Schliesslich sei auf ein Detail hingewiesen, das sowohl bei dem Vater wie bei dem Sohn in gleicher Funktion wie Form begegnet. Die Rede ist von jener flachen Platte mit halbrunder Auskragung, die dem auf einer



Abb. 5 Kaisheimer Altar, von Hans Holbein d. Ä. 1502. Aussenseite. München, Alte Pinakothek.



Abb. 4 Geisselung Christi, von Hans Holbein d. J., Scheibenriss. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

mittelalterlichen Säulenbasis sitzenden Christus in der Verspottungsszene als Podest untergeschoben ist. Sie begegnet in zwar anderem Material (Marmor), aber identischer Form und Funktion auch in der entsprechenden Szene des Kaisheimer Altars, in der Christus zudem ebenfalls nicht frontal, sondern seitlich sitzend dargestellt ist. Es hat den Anschein, als habe Hans Holbein d. J. hier nicht nur eine bewusste Anleihe bei seinem Vater gemacht, sondern diesen sogar zu verbessern versucht, indem er die Perspektive korrigierte und den Einsatz eben dieser Platte durch Materialwechsel und die Wiedergabe von Alterungsspuren plausibler machte. Dass wir es hier mit der Übernahme eines Markenzeichens der väterlichen Werkstatt zu tun haben, gewissermassen einem Lieblingsrequisit des Augsburger Malers, zeigt der Blick auf andere Gemälde Hans Holbeins d. Ä.: Auf dem Frankfurter Dominikaneraltar begegnet sie gleich zweimal, in der «Pilatusszene» und in der «Dornenkrönung».[20] Es ist zweifelsfrei, dass die Platte beide Male dasselbe bedeutet, nämlich das Herausheben einer Hauptperson der jeweiligen Szene – einmal ist dies der Statthalter, das andere Mal der der Verspottung preisgegebene König der Juden.

Es sollte sich lohnen, erneut ernsthaft über die Möglichkeit einer früheren Datierung der Passionstafeln nachzudenken. Auch in dem sicher früh entstandenen Leinwandzyklus mit Bildern der Passion[21] hatte Holbein für die Darstellung der Handwaschung des Pilatus dieses Motiv

verwendet. Immerhin konnte ja bereits der Anlass für die Passionstafeln bei dem jüngeren Holbein Erinnerungen wecken an einige Hauptwerke seines Vaters: Der im Auftrag der Maria Zschägkabürlin zu liefernde Altar war ebenso Gedächtnisstiftung wie die Epitaphien für die Augsburger Dominikanerinnenkirche.

Die Infarotreflektographie der Tafeln brachte zwar Vorzeichnungen zu Tage, in diesen aber kaum nennenswertes Abweichen von dem, was wir mit blossem Auge sehen. Lediglich in einem Falle hatte Holbein eine deutliche Abänderung vorgenommen (Abb. 6). Die Darstellung der Kreuzigung unterschied sich in der ursprünglich beabsichtigten Fassung eklatant von der Ausführung. Der Künstler hatte hier zunächst den Gekreuzigten als Dreinagelkruzifix angelegt, die Füsse auf gleicher Höhe wie die Schächer, sowie mit einem Seil, das den toten Christus unterhalb der Schultern hielt. Diese Art der doppelten Fixierung am Kreuz begegnet auf einem Holzschnitt Hans Burgkmairs (Abb. 7)[22] – auch hier griff Holbein mithin auf augsburgisches Erbe zurück. Christi Arme waren in der Vorzeichnung spitzwinklig divergierend nach oben gereckt. Der Maler veränderte dies radikal: Die Ausführung zeigt den altertümlicheren Viernageltyp mit waagerecht ausgestreckten Armen, nun auf einem deutlich höher angebrachten Suppedaneum. Das Seil wurde beibehalten, läuft aber nun über Christi Leib. In beiden Versionen neigt der Gekreuzigte sein Haupt nach rechts unten, nicht nur in die Richtung der trauernden Maria, sondern auch in Richtung auf das Grab der Maria Zschägkabürlin und den sich von dort der Tafel nähernden Betrachter.



Abb. 6 Infrarotaufnahme der Kreuzigungsszene aus den Passionstafeln Hans Holbeins d. J.

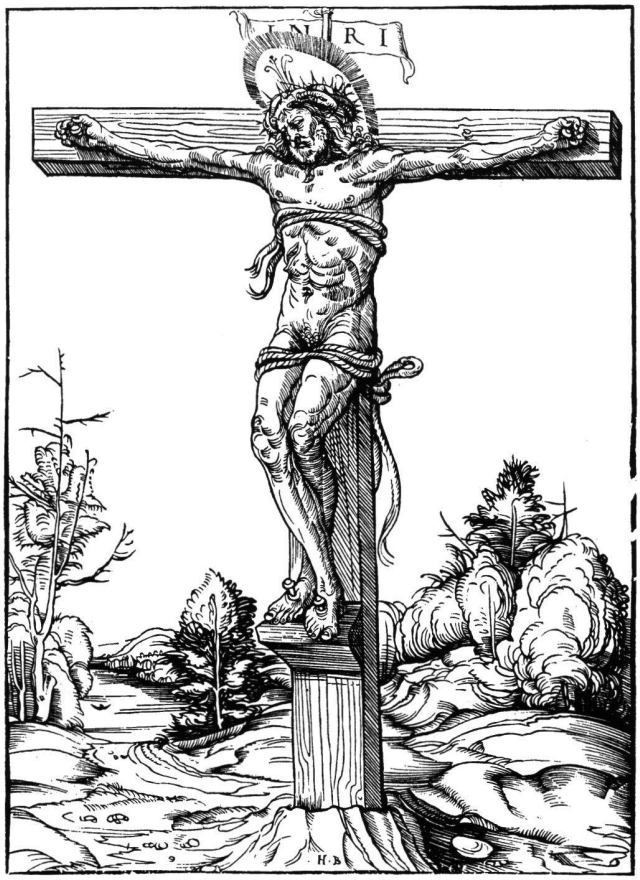


Abb. 7 Der gekreuzigte Christus in einer Landschaft, von Hans Burgkmair. Holzschnitt.

ANMERKUNGEN

1 *Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel*, Basel 1908, S. 70, Kat. 315. – *Öffentliche Kunstsammlung Basel, Katalog* 1946, S. 30. – Öffentliche Kunstsammlung – Kunstmuseum Basel, Katalog, I. Teil, *Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellte Werke*. Basel 1966, S. 84. – PAUL GANZ, *Hans Holbein – Gesamtausgabe der Gemälde*, Basel 1950, S. 202, Kat. 14. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 4. Juni–25. September 1960, S. 204–205, Kat. 175, hier S. 204. – JOHN ROWLANDS, *Holbein – The Paintings of Hans Holbein the Younger*, Complete Edition, Oxford 1985, S. 131, Kat. 19. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 49–53.

2 Vgl. *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 1).

3 So u. a. PAUL GANZ (vgl. Anm. 1); vgl. *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 1), S. 204–205, Nr. 175.

4 Die früheste entsprechende Nachricht stammt aus dem Jahr 1666. Vgl. *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 1), S. 204–205, Nr. 175, hier S. 204: «Warum ... sollte man nicht annehmen, dass die einseitig bemalte Tafel in dieser Form ein Altargemälde bildete?»

5 ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 4: *Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450*, München/Berlin 1951, S. 93 mit Tafel 148 und 149.

6 NORBERT LIEB / ALFRED STANGE, *Hans Holbein der Ältere*, München/Berlin 1960, Abb. 38 (Basilikatafel S. Maria Maggiore), 39 (Epitaph der Schwestern Vetter), 64 (Epitaph der Familie Walther), 88 (Basilikatafel St. Paul).

7 PAUL GANZ (vgl. Anm. 1) S. 202, Nr. 14.

8 *Baugeschichte des Basler Münsters*, hg. vom Basler Münsterbauverein, Basel 1895, S. 273–277 (KARL STEHLIN).

9 Vgl. bereits *Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel* 1908 (vgl. Anm. 1), S. 70, Kat. 315.

10 PAUL GANZ (vgl. Anm. 1), S. 202, Kat. 14.

11 H. A. SCHMID, *Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, Basel 1945–1948, Bd. 1, S. 183 ff.

12 Vgl. *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 1), S. 204–205, Nr. 175.

13 JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 1), Kat. 19.

14 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 1), S. 49–53.

15 CHRISTIAN MÜLLER, *Die Zeichnungen von Hans Holbein d. J. und Ambrosius Holbein* (= Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Beschreibender Katalog der Zeichnungen, Bd. 3, Teil 2 A), Basel 1996, S. 110.

16 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15), S. 109–115, Kat.-Nr. 162–171.

17 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15), S. 111.

18 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 1), S. 49–50.

19 Vgl. den Beitrag in diesem Band, oben S. 157.

20 NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 6), Abb. 52 (Christus vor Pilatus), 54 (Dornenkrönung).

21 Vgl. den Beitrag von CHRISTIAN MÜLLER, oben S. 169–179.

22 Vgl. *Hans Burgkmair, Das graphische Werk*, Katalog der Ausstellung in Augsburg (Städtische Kunstsammlungen), 1973, S. 54, Kat.-Nr. 58 («kaum später als 1510»). Den Hinweis auf das Blatt verdanke ich Dieter Koepplin und Anja Brandt.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 4, 6, 7: Öffentliche Kunstsammlung Basel.
Abb. 2, 3: Autor.
Abb. 5: Alte Pinakothek, München.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Passionstafeln Hans Holbeins d. J. gehörten bereits im 17. Jahrhundert zu den grössten Sehenswürdigkeiten der Stadt. Über ihre Geschichte vor dem Jahr 1641 ist nichts Bestimmtes bekannt. Keine der bisherigen Vermutungen über ihren ursprünglichen Standort hat überzeugt, ebensowenig Versuche einer Rekonstruktion, z.B. ein Zusammenhang mit dem zum Amerbach-Kabinett gehörenden Abendmahl. Da die Gemälde weder Signatur noch Datierung tragen, ist auch ihre Entstehungszeit unsicher. Auffallend ist die sorgfältige Bearbeitung auch der Rückseiten, mit planer Oberfläche und glatten Fugen, die mit dem blossen Auge nur am abrupten Wechsel der Maserung zu erkennen sind. Auf den ersten Blick sonderbar erscheinen die unregelmässig auf den Tafeln vorkommenden Felder von zumeist blauer Farbe. Offensichtlich waren auf diese Rückseiten teilweise durchbrochen gearbeitete Reliefs gesetzt worden, deren Öffnungen jeweils den Blick auf eine der blauen Flächen offenliess. Die Reliefs wurden bei der Öffnung der Tafeln sichtbar; diese fassten einen Mittelschrein mit ebenfalls holzgeschnitzter Darstellung ein. In der Werktagsansicht des Altars waren die Holbeinschen Bilder in ebender Anordnung sichtbar, wie wir sie heute noch im Museum vor uns haben. Die ungewöhnliche äussere Form der Tafeln erlaubt es zudem, den ursprünglichen Standort dieses Altares zu bestimmen: Er gehörte zu der von Maria Zschägkabürlin in ihrer testamentarischen Verfügung vom 23. Dezember 1514 bestimmten Einrichtung ihrer Grablege im Münsterkreuzgang. Das Problem nach der Datierung der Passionsbilder stellt sich angesichts dieser Ergebnisse in neuem Licht: Die Arbeiten für Maria Zschägkabürlins Grabstelle waren offenkundig schon einige Jahre vor ihrem Tod (1526) begonnen worden.

RIASSUNTO

Le «Tavole della Passione» di Hans Holbein il Giovane venivano annoverate fra le maggiori attrazioni della Città di Basilea già nel XVII secolo. Le conoscenze relative alla loro storia antecedente il 1641 sono esigue. Nessuna delle spiegazioni avanzate sulla loro collocazione originale è sinora risultata convincente, come non sono stati convincenti i tentativi di ricostruirne la collocazione, p.es. in relazione all'«Ultima cena», tela che apparteneva alla collezione di B. Amerbach. Essendo i dipinti privi di firma e di data, sussistono dubbi anche circa il periodo della loro esecuzione. Si noti l'accurato trattamento della loro parte posteriore, la cui superficie è piana e le congiunzioni fra i singoli elementi sono riconoscibili a occhio nudo soltanto grazie alla modifica improvvisa della venatura del legno. Risultano strane, a prima vista, le chiazze, in prevalenza blu, dipinte in maniera irregolare sul legno. A quanto sembra, sul lato posteriore delle tavole vi erano rilievi parzialmente traforati, le cui aperture lasciavano in parte intravedere tali chiazze. I rilievi diventavano visibili all'apertura della pala, nella cui parte centrale c'erano altre sculture in legno. Durante i giorni feriali l'altare era chiuso e i dipinti di Holbein erano collocati nella stessa posizione che detengono oggi nell'esposizione attuale. L'inconsueta forma esterna della pala permette inoltre di individuare la destinazione originale di questo altare: esso faceva parte degli elementi voluti da Maria Zschägkabürlin nelle disposizioni testamentarie, da lei lasciate il 23 dicembre 1514, relative alla sua inumazione nel chiostro della cattedrale di Basilea. Di fronte a queste considerazioni, il problema della datazione delle Tavole della Passione si presenta ora in un'ottica nuova: i lavori di preparazione della tomba di Maria Zschägkabürlin erano già stati iniziati alcuni anni prima della sua morte, avvenuta nel 1526.

RÉSUMÉ

Les scènes de la Passion de Hans Holbein le Jeune figuraient, déjà au XVII[ème] siècle, parmi les œuvres artistiques les plus importantes de la ville de Bâle. On ne sait rien de précis sur leur histoire avant 1641. Aucune des conjectures avancées jusqu'à ce jour concernant leur emplacement original n'apparaît convaincante, et moins encore les tentatives d'une reconstitution, par exemple en établissant une corrélation avec «La cène» appartenant au cabinet d'Amerbach. Etant donné que les peintures ne sont ni signées ni datées, l'incertitude subsiste également quant à l'époque de leur réalisation. On remarquera notamment le travail soigné des dos des tableaux, qui présentent une surface lisse et dont on ne peut distinguer à l'œil nu les joints des pièces en bois qu'au changement soudain de leurs nervures. Au premier abord, les champs pour la plupart de couleur bleue, qui apparaissent irrégulièrement sur les tableaux, retiennent notre attention pour leur particularité. Manifestement, on avait appliqué sur ces dos de tableau des reliefs travaillés en partie à jour, dont les ouvertures permettaient d'entrevoir une des surfaces bleues. Les reliefs étaient visibles lorsqu'on ouvrait les tableaux; ces derniers encadraient un retable central présentant également des figures sculptées dans le bois. Durant les jours de la semaine on pouvait admirer les tableaux de Holbein dans la même disposition que celle présentée encore aujourd'hui au musée. L'inhabituelle forme externe des tableaux permet aussi d'établir l'emplacement original de ce retable; il appartenait à l'installation que Maria Zschägkabürlin avait prévu pour sa sépulture dans le cloître de la cathédrale de Bâle et dont elle indiquait les consignes dans ses dispositions testamentaires rédigées le 23 décembre 1514. Ces résultats permettent de considérer dans une nouvelle optique la question de la datation des scènes de la Passion: les travaux pour la tombe de Maria Zschägkabürlin avaient débuté, notoirement, déjà quelques années avant son décès (1526).

SUMMARY

The scenes of the Passion of Christ by Hans Holbein the Younger were already one of the great attractions in Basle as early as the 17[th] century. Little is known of their history prior to 1641. None of the hypotheses regarding their original provenance have been satisfactorily corroborated. The same applies to an attempted reconstruction in connection, for instance, with "The Last Supper" in the Amerbach collection. The paintings are neither signed nor dated and it is difficult to ascertain when they were made. One is struck by the careful preparation of the backs of the panels with evened surfaces and the seams filled and smoothed so that they can be recognised with the naked eye only by the abrupt difference in the grain of the wood. At first sight, the irregular placement of mostly blue fields of colour strikes an odd note. Apparently reliefs were placed on the back of the panels with openings looking onto the blue patches. To see the reliefs, the panels had to be opened; they framed the shrine, which also had carved wooden representations. The pictures by Holbein were placed on the altar in the same order as they are now seen in the museum. The unusual design of the panels also provides the clue to the original location of the altar: It was part of Maria Zschägkabürlin's tomb in the cloisters of the Basle Münster, as specified in her will of December 23, 1514. This casts a new light on the problem of dating the Passion cycle since the work for Maria Zschägkabürlin's tomb was obviously begun some years before her death in 1526.