

# Wie hat Hans Holbein d.J. ausgesehen?

Autor(en): **Schmid, H.A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge =  
Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **33 (1931)**

Heft 4

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161296>

## **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.

## Wie hat Hans Holbein d. J. ausgesehen?

Von *H. A. Schmid*, Basel.

---

Das Basler Museum besitzt eine Farbstiftzeichnung von H. Holbein d. J., die heute noch überall als Selbstbildnis Holbeins abgebildet wird, die auch die Anschauung vom Wesen des großen Künstlers beim deutschen und auswärtigen Publikum nicht unerheblich beeinflußt, während doch Haltung und Blick durchaus nicht für ein Selbstbildnis sprechen, und der Dargestellte auch nicht wie ein bahnbrechender Künstler aussieht, während vor allem zwei besser bezeugte Bildnisse diese Annahme soviel wie ausschließen. Es sind das die Silberstiftzeichnung in Berlin, die im Jahre 1511 der Vater, Holbein d. Ä., von dem vierzehnjährigen Knaben gemacht hat, und das Selbstbildnis aus den letzten Lebensjahren, eine Farbstiftzeichnung in den Uffizien. Diese beiden Bildnisse sind unter sich ähnlich, obwohl sie dreißig Jahre auseinander liegen, und sie weisen gemeinsame Züge auf, die dem Basler Bilde abgehen. Vor allem stellen beide einen Menschen dar, dem man das, was wir von Holbein d. J. wissen, zutrauen kann.

Für die ältere Ansicht, daß wir in der allbekanntesten Basler Zeichnung ein Selbstbildnis besitzen, spricht eine lange Tradition. Indessen hat schon Jak. Burckhardt bei einer Führung durch das Basler Museum in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Bemerkung gemacht, daß die Stimmung, die aus dem Gesichte spricht, nicht recht zum Schöpfer des Totentanzes paßt, obwohl er selbst noch an ein Selbstbildnis glaubte. Dann hat 1892 B. Haendke in der Zeitschrift für bildende Kunst den Nachweis angetreten, daß das Basler Bildnis nicht Holbein darstellen könne. Ob nun die dort angeführten Argumente alle oder zum Teil richtig sind oder nicht, mir selbst schien angesichts der Verschiedenheit der Charaktere, die aus dem Basler und aus den sicheren Bildnissen sprechen, die Frage sowieso längst erledigt, obwohl auch von einigen Fachleuten an der älteren Ansicht festgehalten wird. Da nun Paul Ganz im Jahrbuch der Kunst und Kunstpflege der Schweiz 1931 noch einmal den Beweis versucht, daß die Basler Zeichnung Holbein darstelle, mag es sich empfehlen, die Gründe zusammenzustellen, welche gegen diese Annahme sprechen, und zugleich darauf hinzuweisen, daß das Basler Bild in keinem Falle eine richtige Vorstellung des großen Künstlers gibt.

Dieses Bildnis ist nicht gut erhalten. Es ist wie das Familienbild Holbeins in Basel am Rande der Figur ausgeschnitten; der Hut sowohl wie die Gewandung zeigt nur noch wenig von Holbeinischer Formbehandlung, und im Gesicht stören auf der belichteten Seite, links an der Stirn und am unteren Teil der linken Wange einige Flecken. Das ganze Kunstwerk besteht nur aus einem stark ver-

beulten, stellenweise eingerissenen Papier. Die gut erhaltenen Teile, die kaum einen Sechstel des alten Papiers ausmachen, sind freilich ganz meisterhaft, und da gerade der wichtigste Teil des Gesichtes gut erhalten ist, muß die Zeichnung immer noch als eine der wertvollsten unserer Sammlung betrachtet werden. Daß auch die braunen Augen «ziemlich grob übergangen» sind (Ganz, a. a. O. S. 279), ist völlig ausgeschlossen. Künstlerisch bilden sie mit der Umgebung eine Einheit, die sehr fein und zusammengestimmt ist. Auch leichte Retuschen sind deshalb an dieser Stelle nicht anzunehmen. Der Hintergrund war schon im 19. Jahrhundert nicht mehr der alte. Er wurde von P. Ganz durch einen blauen ersetzt, der in der Publikation der Handzeichnungen Holbeins wiedergegeben ist, mir aber aus künstlerischen Gründen unmöglich erschien. Nach Übernahme der Galerieleitung habe ich diesen Grund durch ein altes weißes Papier des 16. Jahrhunderts ersetzt, das das Staatsarchiv zur Verfügung stellen konnte. Diese jetzige Unterlage hat dasselbe Korn wie die Zeichnung. Die Stelle, wo das neue Papier gefaltet war, ist unter die Stelle geschoben, an der das alte Papier einst geknickt war. Möglicherweise stammten die beiden Papiere auch aus derselben Fabrik. Bei den Versuchen, statt des blauen Grundes einen anderen zu finden, der besser zur Zeichnung stimmte, ergab sich, daß auch ebenso gut wie ein leicht bräunlicher Ton, der schließlich gewählt wurde, jener zart grünliche wirkte, den Holbein im Hintergrunde zweier Studien zur Darmstädter Madonna angelegt hat. Aber am Rande des fraglichen Bildnisses finden sich noch einige kleine Stückchen vom ursprünglichen Grunde, die — wenn auch nicht mit Sicherheit, so doch mit großer Wahrscheinlichkeit — dafür sprechen, daß der Ton des originalen Hintergrundes nicht ins Grünliche ging, sondern ins Bräunliche. Mehr freilich war nicht festzustellen. Das alte Papier ist von mir selbst noch mit Farbstift getönt worden, damit es in keiner Weise wie der blaue Papierton ein Eigenleben in der Erscheinung des Bildes behaupte, sondern ebenso wie die alten Grundierungen in holbeinischen Studien, nur noch als Begleitung und Steigerung der Farbentöne im Gesicht wirke. Der stark blaue Hintergrund, den Holbein in *Gemälden* oft verwendete, kann keineswegs auch für die zartere Farbenskala der Zeichnungen als maßgebend betrachtet werden.

Die üblen Beschädigungen, die das Basler Bildnis hat erdulden müssen, und der Umstand, daß wir keine Farbstiftbildnisse aus der ersten Hälfte von Holbeins Tätigkeit besitzen, die derart wie das Basler durchgeführt sind, machten eine Datierung bisher schwierig. Dadurch aber, daß Oskar Fischel hat feststellen können, daß die Studien nach dem Grabmal des Herzogs von Berri schon auf einer Reise nach Frankreich im Jahre 1523 oder 1524 entstanden sind, war ein Anhalt für eine frühe Datierung gewonnen. Die beiden Grabstatuen sind durchaus nicht gleich, aber doch ähnlich wie das Selbstbildnis gezeichnet. Es kamen dann noch einige weitere Beobachtungen hinzu, die mich befürchten ließen, daß ich mich früher mit einer späteren Datierung des angeblichen Selbstbildnisses getäuscht habe, nachdem ich einmal gegen meine frühere Ansicht mißtrauisch geworden war. Dies war der Grund, daß ich in meinem Führer von 1930 nicht mehr an meiner alten Ansicht festhielt.

Ist das Bild um 1523 entstanden, so kann es, dem Alter des Dargestellten nach, ein Selbstbildnis sein, denn damals war Holbein sechsundzwanzig Jahre alt, und das Bildnis stellt einen vierundzwanzig- bis dreißigjährigen Mann dar. Genau läßt sich das Alter der Menschen jener Generationen aus Bildnissen nicht bestimmen, wie bekannt ist.

Noch ein anderer Umstand scheint für die alte Tradition zu sprechen. Der Pathologe Herr Dr. Andreas Werthemann hat in seiner Studie über die Selbstbildnisse Holbeins in demselben Jahrgang desselben Jahrbuches nachgewiesen, daß die Proportionen und Formen des Basler Bildnisses in höherem Grade mit denen des Florentiner Bildnisses übereinstimmen, als man beim ersten Augenschein glauben könnte, und er glaubt nun, daß alle die Stellen des Florentiner Bildnisses, wo dieses unverkennbar vom Basler abweicht, spätere Zutat seien. Allein gerade gegen diese Schlußfolgerung ist sehr vieles einzuwenden.

Das Material, auf das Werthemann in erster Linie sich stützt, waren, wie er selber angibt, die Lichtdrucke nach dem Basler und dem Florentiner Bild aus der großen Publikation der Handzeichnungen von P. Ganz. Er beschäftigt sich fast ausschließlich mit den Bildern in Basel und Florenz und deshalb auch in der Hauptsache mit diesen beiden Lichtdrucken. Diese gehören aber nicht zu den genauesten jener Publikation. Bei Untersuchungen wie denen von Werthemann ist das zuverlässigste Material gerade noch gut genug, und dies sind für Untersuchungen über die Größenverhältnisse eines Kopfes immer noch photographische Abzüge. Sie sind schärfer als Lichtdrucke und müssen es sein. Nun kann man sowieso in dem *einen* Bildnisse, dem Basler, nicht genau feststellen, wie hoch der Schädel hinaufreichte, im anderen, dem Florentiner, macht der Bart zur Bestimmung des Kinnes einige Schwierigkeiten; man ist also bei der Hauptsache, bei der Länge des Gesichts, auf Schätzungen angewiesen. Messungen von einer Zuverlässigkeit, wie sie Werthemann in seinem eigenen Gebiet am lebenden Menschen oder am Schädel veranstalten kann und wird, waren also schon aus diesen Gründen völlig ausgeschlossen.

Sie waren es aber auch noch aus anderen. Werthemann betont zu Anfang, daß für die eigentliche Untersuchung nur das Florentiner Bild — neben dem Basler — in Frage komme, weil es den Dargestellten von derselben Seite und annähernd in derselben Größe zeige. Die anderen, auch das Berliner, kämen nur in zweiter Linie in Betracht. Genau von demselben Standpunkt sind nun aber auch das Basler und das Florentiner Bild nicht aufgenommen, obwohl Werthemann das anzunehmen scheint.

Im Basler Bildnis ist der Kopf zunächst etwas mehr von vorne gesehen. Man sieht noch etwas vom rechten Nasenflügel und von der rechten Seite der Nase, während das im Florentiner Bilde nicht der Fall ist und auch nie war. Die Distanz von Nase zur rechten Wangenkontur ist dementsprechend etwas größer. Das würde natürlich keineswegs gegen die Identität des Dargestellten in beiden Bildern sprechen, wenn nicht die Distanz von der Nase zu dem, was man rechts vom Kontur des Halses sieht, *auch* größer wäre.

In Basel ist der Dargestellte aber auch etwas von unten gesehen, was in



Florenz nicht der Fall ist, und dies ist noch viel wichtiger. Auch die kleinste Verschiebung des Auges — nach unten beim Künstler oder des Kopfes nach oben beim Dargestellten — verändert nämlich *für den Anblick* die Proportionen von Höhe und Breite. Das heißt in unserem Falle, wenn der Dargestellte den Kopf etwas hob oder der Künstler sein Auge etwas senkte, so sah er die Distanz von Augenstern zu Augbraue etwas größer, die senkrechten Flächen des Gesichts verkürzten sich dagegen für ihn etwas. Es kommen auch bei annähernd in gleicher Ebene sich bewegenden Kurven die Aus- und Einwärtsschwingungen bei einer Untersicht stärker zur Geltung als wenn sie direkt von vorne gesehen werden. Wenn aber von einem Kopfe zwei ähnliche Aufnahmen gemacht werden, die eine direkt von der Augenhöhe des Dargestellten, die andere von einem etwas tieferen Standpunkte aus, dann müssen die Proportionen auf der Fläche gemessen, verschieden sein und nicht gleich. Deshalb ist dieser veränderte Standpunkt hier entscheidend. Jeder sieht leicht, daß am rechten Auge die Distanz vom Augenstern zur Augbraue auf beiden Bildern sehr verschieden ist. Weniger deutlich, vielleicht nur für den erkennbar, der selber Bildnisse zeichnet, aber eben trotzdem vorhanden, ist auch der Unterschied bei der Nasenspitze. Auch diese sieht so aus, als ob sie in Basel etwas mehr von unten aufgenommen wäre. Deutlicher ist der Unterschied wieder weiter unten. Daß man dem Basler jungen Mann etwas unters Kinn sieht, ist klar, und daß das Florentiner Bild zum mindesten *nicht* so aussieht, als ob man dem Dargestellten unters Kinn sehen würde, wenn der Bart fehlte, ebenso.

Diese und andere Beobachtungen machen es also sicher, daß bei der Aufnahme des Basler Bildes das Auge des Künstlers sich etwas unterhalb der Augenhöhe des Dargestellten befand, bei der des Florentiner Bildes nicht. Allem Anschein nach kommt auch deshalb — nicht nur wegen des verschiedenen Erhaltungszustandes — die Wölbung der Flächen nach vorne in Basel stärker zur Geltung. Wenn trotzdem die Proportionen auf der ebenen Fläche ungefähr gleich wären, spräche das gegen, nicht für die Identität des Dargestellten.

Handelte es sich um große Unterschiede des Standpunktes, von dem aus die Köpfe aufgenommen sind, das heißt wäre der *eine* Kopf in starker Untersicht, der andere genau von der Augenhöhe des Dargestellten aus aufgenommen, dann würden die Beobachtungen von Werthemann es allein schon völlig ausschließen, daß das Basler Bild ein Selbstbildnis sein kann. Die Unterschiede des Augenpunktes sind aber nur klein, und die Proportionen in den Bildern sind nicht unerheblich verschieden. Sie beruhen nun zum Teil wohl darauf, daß das Auge des Künstlers beide Male nicht genau dieselbe Stellung zum Kopf des Dargestellten eingenommen hatte. Aber nur zum Teil.

Letzten Endes entscheidend ist das alles aber nicht, sondern folgendes: Im Basler Bilde ist, wie allgemein anerkannt wird, die Illusion eines länglichen Gesichtes vom Künstler erzielt worden, wenigstens eines Gesichtes, das etwas länger war als Holbeins eigener Kopf, wie wir ihn in Florenz vor uns sehen. Warum wohl? Wahrscheinlich, weil Holbein das so wollte, und er wollte das so, weil der Mann, den er wiedergeben sollte, tatsächlich ein längeres Gesicht

hatte. Daß beim Nachmessen auf der Fläche die Proportionen anders sind, konnte ihm gleichgültig sein, da es in der Kunst nur auf die Illusion ankommt. Wohlverstanden: Es kommt auch bei den Proportionen und zwar in Malerei *und* Plastik nur darauf an, daß sie richtig *erscheinen*, nicht daß sie beim Nachmessen richtig sind. Für denjenigen, dem das nicht selbstverständlich ist, sei hier darauf aufmerksam gemacht, daß der Bildhauer Adolf Hildebrandt in seinem «Problem der Form» auf diese Tatsache hingewiesen hat.

Es hätte in unserem Falle gegolten, aus der Darstellung auf der Fläche zu erraten, wie die Köpfe und ihre Proportionen in der dritten Dimension beschaffen waren, und daraus, nicht direkt aus den Proportionen auf der ebenen Fläche, Schlüsse zu ziehen. Denn in der Darstellung auf der Fläche erscheint ja immer das eine Maß verkürzt, das andere nicht.

Warum Holbein im Basler Bilde den Dargestellten etwas von unten aufgenommen hat, läßt sich übrigens leicht erraten: er wollte einen jungen Menschen darstellen, der bei all seinen guten Eigenschaften fälschlich meinte, schon alles überblicken zu können. Um so etwas anzudeuten, ohne es allzu sehr zu unterstreichen, ist ein perspektivischer Kunstgriff oft vorzüglich geeignet.

Im übrigen muß man schließlich auch noch das bedenken, daß die schwäbisch-alemannische Rasse im Beginne des 16. Jahrhunderts wohl noch lange nicht so mit fremden Elementen vermischt war wie heute. Es gab deshalb vermutlich auch viele Südwestdeutsche, deren Köpfe ungefähr dieselben Proportionen aufwiesen. Wenn man diese dann an Lichtdrucken nicht aufs beste erhaltener Bildnisse gemessen hätte, nach Bildnissen, wo der eine einen Hut, der andere nur eine Kappe aufhatte, Bildnissen, die aus freier Hand gezeichnet waren und nicht mittelst moderner Meßapparate genau vom selben Standpunkt aus, so hätte man vielleicht öfters bei zwei verschiedenen Menschen dieselben Proportionen, und bei einem und demselben verschiedene Proportionen feststellen können.

Auch wenn die in Florenz und Basel vermuteten oder zu vermutenden Kopfformen sich so stark gleichen würden, wie Werthemann annimmt, könnte man seinen Feststellungen angesichts der andern Indizien noch keine für unsere Frage endgiltig entscheidende Bedeutung beimessen. Aber seine Beobachtungen über die Kopfformen konnten gar keine mathematisch genauen Resultate zeitigen, er übersah die Fehlerquellen seiner Methode und er stand unter dem Einfluß der Abbildungen und der Erläuterungen von P. Ganz.

\* \* \*

Das Spiel mit den verschiedenen Hüten und Bärten in den begleitenden Abbildungen beweist nur soviel, daß die in der Florentiner und in der Basler Zeichnung abgebildeten Menschen trotz aller Verschiedenheit des Charakters leicht miteinander verwechselt werden konnten, wenn man sie auf der Straße antraf. Dies würde es eigentlich schon vollkommen erklären, wieso schon im 16. Jahrhundert das fragliche Bild als eine Darstellung Holbeins fälschlich an-

gesehen werden konnte. Allein nicht einmal das ist sicher, daß das Bild schon damals als ein Abbild Holbeins galt, und das Gegenteil höchst wahrscheinlich.

Ganz unrichtig war aber der Glaube, daß die Abweichungen des Florentiner Bildes von den Formen des Basler lediglich auf spätere Änderungen zurückgehen.

\*   \*   \*

Wir geben annähernd originalgroße Reproduktionen der fraglichen Bildnisse, Abbildungen, die schon wegen ihrer Größe, eher als die im Jahrbuch, ein Urteil zulassen, und die außerdem nach neuen Photos gemacht sind, die genauer waren als die Lichtdrucke, die als Vorlage der Klischees im Jahrbuch gedient haben.<sup>1)</sup>

Wie groß die Unterschiede zwischen Basel und Florenz sind, zeigt aber am besten unsere Abbildung mit den Konturen beider Kopfformen. So allein, wenn nur die Konturen gezeichnet sind, kann man sehen, wo die Grenzen der Form bei der einen Zeichnung und wo sie bei der anderen liegen. Wir haben die Distanz der Augen, wie Werthemann dies auch getan haben muß, als Norm genommen. Das heißt, es ist unsere etwas größere Florentiner Aufnahme in einer zweiten Aufnahme soweit reduziert worden, daß der Abstand der Pupillen derselbe war wie in dem Basler Bilde, und danach die Zeichnung dann gepaust worden.

Unsere Zusammenstellung gibt damit eine richtige Vorstellung vom Unterschied der beiden Bildnisse. Sie gibt auch eine annähernd richtige Vorstellung vom Unterschiede der beiden Köpfe. Freilich nur eine annähernd richtige. Der Florentiner Kopf ist wie schon erwähnt, etwas mehr von der Seite gesehen. Bei gleicher Distanz der Pupillen müßte die Distanz vom Künstler etwas kleiner gesehen und von ihm auf der Fläche etwas kleiner gezeichnet werden. Aber es kann sich um einen Bruchteil eines Millimeters handeln. Der Fehler ist meines Erachtens zu gering, um ernstlich in Betracht zu kommen. Die Unterschiede der beiden Köpfe würden allerdings *noch etwas deutlicher* zur Geltung kommen, wenn absolute Genauigkeit möglich wäre.

Das Basler Bildnis stellt einen jungen Mann dar, der jene «kummervollen Nächte» nicht kannte, von denen Goethe gesungen hat, jene Stimmungen, die doch nicht nur hungernden Kunstzigeunern, sondern jedem echten Dichter und Künstler beschieden zu sein pflegen, auch solchen, die die Not des Lebens im engsten Sinne des Wortes nicht kennen gelernt haben. Daß es den Holbeinsöhnen immer gut gegangen ist, das ist unwahrscheinlich. Sicher ist es, daß man bei dem Schöpfer des Totentanzes nicht jene Mentalität voraussetzen kann, die blind für die Tragik des Lebens ist.

P. Ganz sieht in dem Basler Bilde einen «scharf beobachtenden Blick und eine gewisse Verdrossenheit im Ausdruck», «die wir schon aus den vom Vater

<sup>1)</sup> Die neue Aufnahme des Selbstbildnisses in den Uffizien verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. C. Weigelt in Florenz. Vergl. die Anmerkung S. 294.

geschaffenen Jugendbildnissen kennen».<sup>1)</sup> In dem Jugendbildnisse, das Holbein vierzehnjährig darstellt, fällt der scharf beobachtende Blick tatsächlich auf. Den Ausdruck würde ich aber eher als «skeptisch» oder «kritisch» bezeichnen; aber es ist immerhin verständlich, wenn Ganz darin eine «gewisse Verdrossenheit» sieht. Für das Basler Bildnis ist das alles aber nicht gerade bezeichnend, ebenso wenig wie eine etwas «knollige Nasenspitze» und «dicke, aufgeworfene Lippen». P. Ganz sieht da in das Basler Bildnis etwas hinein, was den Tatsachen widerspricht. Charakteristisch sind hier vielmehr feine Züge, ein feiner, kleiner Mund und ein zufriedenerer, jedenfalls gesättigter – fast aristokratisch zu nennender — Ausdruck. Mir scheint auch nach wie vor in dem Basler Bilde eher ein Kaufmann (aus wohlhabendem Hause) als ein Künstler im engsten Sinne des Wortes dargestellt zu sein. Möglich wäre natürlich auch ein erfolgreicher Kunstgewerbler. Bei dem Worte Kaufmann dachte und denke ich natürlich nicht an einen Krämer, sondern an jene Elite deutscher Kaufleute aus dem 16. Jahrhundert, wie sie Holbein selber uns überliefert hat. Die Mentalität, die aus dem Gesicht eines Georg Gisze spricht, hat eben tatsächlich mit der unseres Basler Bildnisses eine frappante Ähnlichkeit. Aber auch einen liebenswürdigen «Künstler», ähnlich dem «Hans von Zürich», dessen Bild uns leider nur durch einen Stich überliefert ist, könnte man sich unter der Basler Zeichnung denken, also einen Mann, der mit Geschick, Talent und Geschmack, geruhsam aber mit viel Erfolg nach Holbeins Erfindungen oder nach denen anderer herrliche Sachen schuf, aber sich keineswegs, wie dieser, über die letzten Fragen des Daseins und seiner Kunst aufregte, und nicht auf eigenes Risiko neue Wege einschlug.

Die deutschen Kaufleute des Stahlhofes bildeten natürlich auch eine Elite der Intelligenz, aber sie scheinen doch nicht wie der Condottiere jener Zeit und wie leider so mancher Industrielle unserer Tage darauf angewiesen gewesen zu sein, stündlich ihre Macht und Sicherheit zu mehren, wenn sie nicht untergehen wollten.

Einen gehärteten Mann aber solcher Art stellt Holbein in seinem Selbstbildnisse der Uffizien dar. Wohl ist das Bild nicht ganz gut erhalten, aber um so wunderbarer ist es trotzdem, daß es eine fast unheimliche geistige Energie ausstrahlt. Der Dargestellte sieht *nur auf dem Lichtdruck wie ein Schlemmer aus*, und schon deshalb dürfte auch das Bild in Windsor (Jahrbuch, Tafel 6) Holbein kaum vorstellen. Das Geistige kommt, wie unsere Abbildungen zeigen, weit stärker zur Geltung als im Lichtdruck, auch stärker als bei dem Basler Bilde, besonders wenn man Kraft mit Geist gleichsetzt, was hier berechtigt ist. Das alles aber hat natürlich nicht der Zufall so gefügt, hat auch kein Restaurator hineingemalt; das kommt daher, daß die Kunstschöpfung so wuchtig war, daß der Gesamteindruck geblieben ist, obwohl der Zahn der Zeit und Stift und Pinsel des Restaurators manches im einzelnen verdorben haben.

Es fragt sich nun, ob die Teile des Gesichtes, die so sehr verschieden von

<sup>1)</sup> Jahrbuch S. 280 unten.

denen des Basler Bildes sind, wirklich alle auf späterer Restauration beruhen können.

Verschieden ist einmal die Nase. Nur wenn man auch das, was man in Basel vom rechten Nasenflügel noch sieht, zur Nasenspitze hinzurechnet, erhält man eine Form, die mit der Florentiner Nase übereinstimmt. Man ist tatsächlich versucht, anzunehmen, daß Ganz die feine Nase des Basler Bildes deshalb als «knollig» bezeichnete, weil er den rechten Nasenflügel für einen Teil der Nasenspitze ansah, ein Irrtum von der Art, wie sie dem Verfasser vielfach unterlaufen. Verschieden ist das, was man vom Ohr sieht. Sehr verschieden ist der Mund. Zieht man in Florenz vom linken Mundwinkel eine Senkrechte nach den Augen, so streift diese Linie beinahe die Iris, in Basel erreicht eine solche Senkrechte gerade noch die Tränenkarunkel. Das heißt der Mund ist etwa um den Durchmesser der Iris kleiner. Sehr und am meisten verschieden sind die Augen in Farbe und Form.

Wie kommt ein Florentiner Restaurator nur dazu, statt der ausgesprochen dunkelbraunen Augen eine hellbraune, leicht ins Grünliche schimmernde Iris hineinzumalen? Eine Iris, die mehr dem blonden Typus entspricht und bei dunkeln Haaren, wie sie das Bild zeigt, zwar im Leben vorkommt, aber doch immerhin eine Ausnahme ist? Wie soll er ferner auf eine dunkle Iris eine helle gemalt haben? Das war auch technisch nicht so leicht. Das Umgekehrte wäre leichter, es wäre auch naheliegender gewesen. Am auffallendsten ist der Unterschied bei den Formen des rechten Auges und seiner Umgebung. Daß nun gerade diese Stelle lediglich das Resultat einer Restauration sei, scheint schon deshalb im höchsten Grade unwahrscheinlich, weil dieser Teil des Gesichts einer der wirksamsten ist und deshalb eher einem großen Künstler als einem Restaurator zuzutrauen ist. Nach meinen Aufzeichnungen aus dem Jahre 1923 sind denn auch Auge, Nase und Mund im wesentlichen die alten <sup>1)</sup>.

Nun ist aber die Florentiner Zeichnung im Sommer dieses Jahres (1931) noch einmal zum Zwecke dieser Arbeit auf ihren Erhaltungszustand von dem Lionardoforscher Herrn Dr. Emil Möller unter Beihilfe des Restaurators Herrn Aug. Vermehren (dem Sohn des bekannteren früher auch in der Schweiz tätigen Restaurators) mit Hilfe bester Binocularlupen untersucht worden, nachdem der Direktor der Uffizien erlaubt hatte, das Bild aus dem Rahmen zu nehmen. Herr Dr. Möller war mir besonders wegen seiner minutiösen Untersuchungen der Zeichnungen des großen italienischen Künstlers empfohlen worden.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Bei Ganz Jahrbuch S. 287 unten findet sich die schwer verständliche Stelle, die sich aber wohl auf das Florentiner Bild, nicht auf das Rundbild, von dem vorher die Rede war, beziehen muß: „Spuren von brauner Farbe lassen sich auf den übermalten Augen der Zeichnung nachweisen, sodaß sich der Nachweis für die ursprünglich ebenfalls braunen Augen des Florentiner Bildnisses überzeugend erbringen läßt“... Im Florentiner Bild sind die Augen noch heute hellbraun, in der Basler Zeichnung dunkelbraun.

<sup>2)</sup> Herr Vermehren gilt heute als erste Kraft seines Faches in Italien und ist wegen seiner Zuverlässigkeit von Italienern und Deutschen gleich hoch geschätzt. Übrigens kann ich mitteilen, daß auch zwei Leiter der Florentiner Sammlungen, die Herren Comm. Dr. Odoardo Giglioli, Inspektor der Handzeichnungen, und Comm. Dr. Nello Tarchiani, Direktor der Gemäldegalerie, sowie



Das Resultat dieser Untersuchung war, daß in dem mittleren, allein als alt in Betracht kommenden Teil des Bildes die Formen noch besser, als ich vermutet hatte, erhalten und nirgends wesentlich verändert sind, und daß sich die alte Restauration *im Gesicht* auf kleine, übrigens mit Sorgfalt ausgeführte Ausbesserungen beschränkte. Bekannt ist, daß einmal der Grund neu gedeckt, die Jacke und die Mütze überarbeitet wurden, die Inschrift des Grundes damals erneuert worden ist und daß eine ältere Inschrift noch zu erkennen ist. Diese dürfte nach Möller um 1600 zu datieren sein. Bekanntlich ist ferner die Zeichnung nach allen Seiten durch Anstückungen vergrößert worden. Dies geschah nach der Erneuerung des Grundes und der Jacke. Aufzeichnungen über die Ausbesserungen des Blattes fanden sich keine in den Uffizien. Alles, was an der Zeichnung geschehen ist, liegt demnach erheblich weiter zurück als das Ende des 19. Jahrhunderts. Die Iris ist *nicht hellgraublau wie in dem Lichtdruck der großen Publikation von Ganz*, sondern hellbraun. Bestätigt wurde von Möller und Vermehren, daß sie einen leichten Anflug ins Grünliche hat. Es sei wohl Schwarz mit etwas grüner Erde verwendet worden.

Die Grundierung des Papiers erfolgte von Holbein mit einem zarten Weinrot. Sie ist bis auf kleine Ausbesserungen noch vorzüglich erhalten. Die Zeichnung ist mit schwarzer Kreide ausgeführt und mit Rötel, der an Wange, Augen, Lippen, an Nase und Ohr gewischt ist, an der linken Tränendrüse in sicheren Strichen dasteht. Aber: «Unterhalb des rechten Auges ist der Rötel von späterer Hand erneuert, wie überhaupt die rechte Wange mit Einschluß des Schnurrbartes und der Schattierung unter der Nasenspitze vorsichtig etwas überarbeitet ist, weil die Formen verwischt waren.» Ferner bemerkte Dr. E. Möller: «Beim linken Auge sind sehr zart und ängstlich die Fältchen des oberen Lides strichelnd erneuert. Beim rechten Auge ist nach der Tränendrüse zu die Begrenzung des unteren Lides mit einem zirka 3 mm langen Pinselstrich angegeben, der vom Restaurator herrühren *könnte*. Auch im Barte finden sich sehr feine und sichere Striche mit dem Spitzpinsel, dort, wo die Haare am dichtesten stehen. Ob nicht Holbein selbst die gemacht hat? Sicher erneuert sind einige auslaufende Haare des Bartes auf dem Goldgrund und Kopfhaare rechts vom Ohr.»

P. Ganz erklärt also das, was ihm an der Basler und an der Florentiner Zeichnung nicht paßt, im Widerspruch nicht nur mit meinen Beobachtungen, sondern auch mit Feststellungen anderer Forscher als Verfälschung. Geradezu grotesk aber ist der Gedanke, daß die Augenpartien des Florentiner Bildnisses die Erfindung eines Restaurators sein könnten. Und auf das laufen doch die Erörterungen von Ganz und Werthemann hinaus.

Die vom Basler Bilde abweichenden Teile der Florentiner Zeichnung weisen nun auch noch eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Silberstiftbildnis des Vierzehnjährigen in Berlin auf. In Florenz beherrscht wirklich auch der «scharf beobachtende Blick» den Eindruck. Die Lippen sind wirklich auch hier «dick

---

der Leiter der Basler Sammlung die Möglichkeit verneinen, daß das Basler und das Florentiner Bildnis ein und dieselbe Person darstellen.



und aufgeworfen». Die Bildung der Augen und der Augenhöhle ist ganz auffallend ähnlich.

Vor allem aber verrät der Vierzehnjährige in nuce schon die *Charaktereigenschaften*, die der Fünfundvierzigjährige in seinem Selbstbildnisse betont hat, die aber in dem Basler Bilde, das zwischendurch entstanden ist, fehlen.

Wohl mag nun Holbein mit vierundzwanzig Jahren, der Zeit, die für die Basler Zeichnung in Betracht kommt, sich ganz anders gefühlt haben als früher und später. Soviel ist möglich. Er hatte gerade einen Auftrag erhalten, wie er ehrenvoller kaum zu denken war, den großen Ratsaal seiner neuen Heimat auszumalen. Dürer, Lionardo und Michelangelo wurde ein solcher Auftrag auch zuteil, aber erst in späteren Jahren auf der Höhe ihres Ruhmes und in der Stadt, in der sie längst eingewohnt waren. Die Werke Holbeins aus der Zeit zwischen 1519 bis 1521 atmen tatsächlich eine andere Stimmung aus als die späteren.

Aber soll man deshalb nun gleich annehmen, daß der scharfe Beobachter und Kritiker *sich selber* als den schönen reichen Mann geschildert hat, der ahnungslos in jene böse Welt hineintappen wird, die er selber im Totentanz und in seinen Passionsbildern so drastisch geschildert hat? Es gibt doch auch psychologische Unmöglichkeiten. Für mein subjektives Gefühl ist der Mann in Basel von Holbein sogar mit leiser Ironie dargestellt. Eine objektive Tatsache ist es aber jedenfalls, daß der Vierzehnjährige in der Darstellung des Vaters schon kritischer in die Welt sieht.

Zu alledem ist dies Jugendbildnis ausgezeichnet erhalten. Was mit Silberstift ausgeführt ist, muß vom Vater stammen. Die Überarbeitung mit Tuschefeder<sup>1)</sup> verstärkt den Eindruck und kann auch nur von einem großen Künstler stammen, wahrscheinlich vom Vater, vielleicht vom größeren Sohn (!), von Holbein d. J. selber. (Gefällige Mitteilung von Herrn Direktor Elfried Bock in Berlin.)

Die Frage ist also die: Kann ein Mann, der nicht erst mit fünfundvierzig, sondern schon mit vierzehn Jahren so kritisch in die Welt geblickt hat wie Holbein d. J., zwischenhinein, in einer Zeit großer und unerwarteter Erfolge, sich so stark verändert haben, daß man an das Basler Bildnis glauben darf? Von einer wirklichen Ähnlichkeit der Mentalität mit den beiden anderen Bildnissen kann keine Rede sein. Nur weil Bildnisse, auch Selbstbildnisse nicht immer ähnlich, die beiden wichtigsten Bildnisse, um die es sich *hier* handelt, schlecht erhalten sind, und auch ein Holbein d. J. ein Mensch mit seinen Widersprüchen war und selbst sich gelegentlich verzeichnen konnte, ist die Frage überhaupt diskutierbar. Sie ist deshalb auch interessant genug, um einmal von allen Seiten beleuchtet zu werden. Man mag aber die Sache drehen und wenden wie man will und die menschliche Schwäche einschätzen, soweit das bei einem großen Meister noch angeht — bei genauerem Zusehen läßt sich das angebliche Selbstbildnis in Basel nicht mit dem wirklichen in Florenz vereinigen. Wäre das aber auch zur Not noch möglich, so wird die Identität des Dargestellten durch die

<sup>1)</sup> In unserer Abbildung leider zu hell gekommen.

auffallende Ähnlichkeit des Frühbildes mit dem Spätbilde zur Unmöglichkeit. Das Bild in Berlin muß den Glauben an das Basler noch vollends erschüttern. Und schließlich: wäre es ein Selbstbildnis, so wäre es nicht charakteristisch.

\* \* \*

Ist nun die Überlieferung so, daß man sich vor ihr beugen müßte?

Bisher habe auch ich das angebliche Selbstbildnis wenigstens als gut bezeugt betrachtet. Allein ich verdanke Herrn Dr. H. Koegler in Basel den Hinweis darauf, daß auch dies nicht der Fall ist und die Tradition keineswegs mit Sicherheit auf das 16. Jahrhundert zurückgeht.

Sie gründet sich einmal auf das Inventar des Amerbachschen Kunstkabinetts von 1586, das mit anderen Inventaren von P. Ganz und E. Major im Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung von 1906 (Neue Folge III, erschienen 1907) als Inventar D (Seite 40ff.) im ganzen zutreffend abgedruckt wurde. Die Veröffentlichung gibt auch die Texte genau wieder, nur hat sie die entscheidende Stelle falsch interpretiert.

Es wird in dem Inventar D gesagt, daß an den Wänden der einen Kammer neunundvierzig große und kleine gemalte Tafeln hängen und stehen. Es werden dann neunundvierzig einzelne Gemälde aufgeführt (wenn man die Diptycha doppelt zählt) und ein Nachtrag von vier Bildern, mitten unter den ersten Bildern an neunter Stelle aber eine Tafel mit den Worten:

«Item ein tafelen gehort darin ein conterfehung Holbeins mit trocken Farben, so im großen kasten under Holbeins Kunst ligt.»

Damit ist nun offensichtlich eine Farbstiftzeichnung gemeint. Sie wird auch als besonders bildmäßig geschätzt worden sein, da sie zeitweilig eingerahmt in der Kammer gehangen hatte. Sie war aber wieder zu den übrigen Zeichnungen Holbeins gelegt worden, vielleicht — auch das kann zugegeben werden — weil sie wie das angebliche Selbstbildnis gelitten hatte. Die Maße sind aber hier noch nicht angegeben. Doch denkt man in erster Linie natürlich an das angebliche Selbstbildnis. In den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts ist das auch so verstanden worden. Allein noch das Inventar von 1662 (bei Ganz und Major Inventar G), das abgefaßt worden ist, als der Staat die Sammlung übernommen hatte, gibt lediglich die Angabe des Basilius mit etwas veränderten Worten:

«9. Ein Contra-faict Holbeins mit trokhenen farben auff Papier.»

Entscheidend ist nun, daß das von Basilius eigenhändig geschriebene Inventar sonst sehr unmißverständlich formuliert und sachkundig abgefaßt ist. Es wird sonst bei den älteren Bildern fast immer zuerst gesagt, wer dargestellt ist, und dann, wessen Arbeit das Gemälde ist. Allerdings im Nachtrag heißt es ähnlich wie bei dem fraglichen Bilde:

«Item conterfehung J. Even Truchsessin von Reinfelden, gab mir H. Bock.»  
Aber auch hier: conterfehung (= das Bildnis), *nicht* «ein conterfehung». Ein Bildnis von Holbein zu besitzen, wäre nun aber für die Familie Amer-

bach von der größten Bedeutung gewesen, von einer solchen, daß man annehmen muß, daß Basilius dies im Inventare unterstrichen, das heißt unmißverständlich ausgesprochen hätte. Man sieht ja deutlich, Holbein interessiert ihn nicht nur, weil er seinen Vater und den Erasmus porträtiert hatte, sondern auch, weil er ihn selber für einen besonders bemerkenswerten Menschen hielt. Er verzeichnet ja gelegentlich selbst Angaben über die Entstehungszeit der Bilder. Beim Familienbilde schreibt Basilius:

«Holbeins fraw und zwei Kinder von im H. Holbein (das heißt: von ihm, H. Holbein) conterfeheth vf papir mit olfarben, vf Holtz gezogen.»

Bei einem Bildnis des Malers selber sollte man eine ähnliche ausführliche Deutlichkeit erwarten wie bei dem seiner Frau. Basilius drückt sich ungenau aus, weil er nicht wußte, wen die Zeichnung vorstellte, und weil er ihr deshalb auch nicht (wie spätere) eine überragende Bedeutung beimaß. Mißverständlich ist die Stelle. Sie wurde mißverstanden. Beweiskräftig ist sie nicht, denn es ist immerhin, wenn nicht ganz sicher so doch am wahrscheinlichsten, daß das Gegenteil gemeint ist von dem, was bisher daraus geschlossen wurde (!).

Das erste sichere und sicher datierte Zeugnis, daß die fragliche Zeichnung für ein Selbstbildnis gehalten wurde, findet sich erst vierzehn Jahre nach der Übernahme der Sammlung durch den Staat, nämlich bei Ch. Patin in jener Ausgabe der *Moria* von Erasmus mit Reproduktionen nach den Federzeichnungen von Holbein von 1676. Hier ist unsere Zeichnung in einem schlechten Stiche wiedergegeben. Aber auch Sandrart gibt im ersten Teil der *Teutschen Academie* von 1675 noch ein anderes, und wesentlich anders aussehendes Bild als Selbstbildnis und erwähnt unter den Basler Kunstschatzen nur das Bildnis der Frau. Erst im zweiten Hauptteil von 1679 spricht er in der Beschreibung der Kunstsammlungen außer vom Bilde der Frau auch von einem in Basel befindlichen Selbstbildnisse(!). Das Bild bei Patin stellt unsere Zeichnung bereits wie sie heute ist, in einem Viereck von Hochformat dar. Die Seiten verhalten sich bereits wie 4 : 3, nicht wie 4 : 4. Und jetzt erst, in dem selben Buche von Patin, erscheint auch — als zweites Bildnis Holbeins, jener Stich, der bei Ganz a. a. O. Tafel 8 links abgebildet ist und wie eine Kombination des angeblichen und eines wirklichen Bildnisses aussieht!

Das erste erhaltene Inventar der Amerbachsammlung, das die Ansicht unmißverständlich vertritt, daß die Sammlung ein Selbstbildnis besitze, ist nicht genau zu datieren. Es ist nur ein Konzept, das im Jahresbericht von 1906 von Ganz und Major als Inventar F, und als aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammend, bezeichnet ist. Im Jahrbuch der Kunst und Kunstpflege (von 1931) wird es von Ganz im Text S. 278 in das Jahr 1629 gesetzt, in Anmerkung 1 auf Seite 279 als wahrscheinlich 1648 aufgenommen angegeben.

In diesem Inventar F folgen die Bilder nun aber in anderer Reihe als früher. An elfter, statt an neunter Stelle wie 1586 und 1662, heißt es hier:

«11. Item Hanß Hohlbein (es folgen durchgestrichen die Worte: „des Mahlers selbst“, dann heißt es weiter:) des Mahlers conterfeth auff Bapeyr mit trockhen farben ist ein brustbildt 3 ½ viertell einer ellen hoch und so breidt.»

Mit dieser Notiz wird nun freilich das fragliche Bildnis sicher gemeint sein, denn von da an blieb die Tradition an der Zeichnung haften, daß sie ein Selbstbildnis sei. Möglich ist auch, was Ganz annimmt, daß der Verfasser des Inventars F das Bild in einem quadratischen Rahmen oder auf ein quadratisches Blatt aufmontiert gesehen hat. Freilich ist auch das andere möglich, daß das Inventar F noch recht ungenau war, wie es sich denn als ein Konzept zu erkennen gibt.

Sei dem, wie ihm sei, für uns ist nur die Frage von größerer Bedeutung, wann das Inventar F entstanden ist. Am wahrscheinlichsten ist dies erst nach dem Inventar G von 1662 geschehen, das noch nicht von einem Selbstbildnis spricht, also zwischen 1662 und 1675 und nicht schon 1629 noch 1648. Als der Staat die Sammlung übernommen hatte, war sie zugänglicher geworden, und es wandte sich naturgemäß auch das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit derselben zu. Aus diesem Interesse ist die Ausgabe der Randzeichnungen im Lob der Torheit von Charles Patin abzuleiten, und auch die Bezeichnung eines der Bildnisse der neu erworbenen Sammlung als Selbstbildnis Holbeins. Bei Bilderbestimmungen ist bekanntlich der Wunsch besonders oft der Vater des Gedankens. Man *wollte* ein Bildnis Holbeins, hielt es wohl auch für wahrscheinlich, daß sich die Amerbach ein solches verschafft hatten, und fand in dem Inventar des Basilius eine Angabe, die sich ohne viel Zwang so auslegen ließ, als ob eines in der Sammlung vorhanden wäre. Hätte man kein Selbstbildnis gewünscht und nicht von vorneherein erwartet, daß ein solches vorhanden sei, so hätte man jene Notiz wohl ganz anders verstanden.

Das Konzept F erklärt sich eigentlich nur, jedenfalls am einfachsten, als Versuch, die Sammlung nun genauer als es 1662 getan worden war, aufzunehmen und zu bestimmen.

Sei dem aber wie ihm sei. Nach dem Material, das uns heute vorliegt, ist kaum etwas anderes anzunehmen, als daß erst auf dieses Konzept des 17. Jahrhunderts, auf Patin selber oder sonst auf Leute, die in den Jahren kurz nach 1662 sich mit der Sammlung befaßt haben, die Tradition zurückgeht, daß das fragliche Bildnis Holbein vorstelle, während Basilius Amerbach das noch gar nicht geglaubt hat.

\* \* \*

Das kleine Rundbild aus dem Besitze der Stachelberg in Fähna, jetzt in Basler Privatbesitz<sup>1)</sup>, hat nach Ganz, S. 287, «künstlerische Qualitäten, die sich bei den späteren Wiederholungen der Komposition nicht wiederfinden», und es «darf deshalb den Anspruch auf Eigenhändigkeit erheben» trotz «starker Einbußen», zumal der Originalzustand noch nicht völlig abgedeckt sei.

In Wirklichkeit ist das Bildnis dem in Florenz dargestellten Künstler kaum noch ähnlich, wenn es auch unverkennbar ist, daß die Miniatur mit dem dortigen Bildnis irgendwie zusammenhängt. Den Dargestellten geben jedenfalls die Miniaturen der Wallace-Kollektion und die beim Herzog von Buccleuch ge-

<sup>1)</sup> Zur Zeit in Paris.

treuer wieder. Hier aber gleicht die Nase weder dem Florentiner Bilde noch dem Basler, sondern höchstens dem Bildnis des Vierzehnjährigen. Es fehlt die starkausgesprochene mittlere Verdickung am Ende des Nasenbeins. Es fehlt auch die in Florenz so ungemein charakteristische Führung der Augenbrauen und der Linien direkt über dem rechten Auge. Der Kontur der rechten Gesichtseite ist anders als in Berlin, Florenz und Basel. Es fehlt in jeder Linie die Kraft, die in Florenz alle Unbilden überdauert hat, es fehlt der Geist Holbeins. Man wird also noch lange an dem Bilde putzen können, bis ein echter Holbein zum Vorschein kommt. Weder eine Aufnahme, die ich selbst besitze und die vor 1928 entstanden ist, noch die farbige Abbildung bei Ganz (Jahrbuch, Tafel 1) läßt es hoffen. — Es ist kein Vergnügen, aber eine bittere Pflicht, gegen solche Attributionen Protest zu erheben.

Auch in der echten Holbeinzeichnung im Basler Privatbesitz ist kein Selbstbildnis zu erkennen. Daß Kleid, Barttracht und Papier den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts entsprechen, kann bei einer Holbeinzeichnung nicht wundernehmen. Daß die Kopfform eine ähnliche ist, oder doch sein kann, wie in Florenz, und daß die Farbe der Iris fast die gleiche ist wie dort, beweist noch nicht genug. Gegen Holbein spricht, daß sich in der Zeichnung trotz aller Beschädigungen ein Charakterbild erhalten hat, das im ganzen wie in wichtigen Einzelheiten zu dem Selbstbildnis in Florenz im Widerspruch steht. Schon die Komposition ist darauf angelegt, einen mehr in sich gekehrten, vorsichtigen und behutsamen Menschen, nicht einen schlagfertigen zu schildern. Eine Übereinstimmung in einzelnen individuellsten Zügen, die es unter diesen Umständen erst erlauben würden, das Werk trotzdem als Selbstbildnis zu erklären, fehlt auch. Nun soll Holbein dies Werk als Selbstbildnis auch noch in einer Zeit geschaffen haben, wo er auf der Höhe seines Ansehens stand und als gemachter Mann Basel einen kurzen Besuch abstattete! Der Erhaltungszustand scheint mir übrigens etwas besser zu sein, als Ganz annimmt; so hat z. B. die Mundlinie noch das charakteristische Gepräge holbeinischer Spätwerke.

Die Annahme, daß das Bildnis der Basler Galerie und das im Privatbesitz Holbein vorstelle, setzt nun aber auch noch stillschweigend voraus, daß im Beginne des 16. Jahrhunderts eine Aufnahme mit zwei Spiegeln etwas so Selbstverständliches und Leichtes gewesen sei wie etwa heutzutage. Auch das ist unrichtig. Die Spiegel der damaligen Zeit waren noch unvollkommener als heute.

Die berühmten Selbstbildnisse der großen Maler aus dem 15. und aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts konnten alle mit Hilfe nur eines Spiegels geschaffen werden. Eine Zeichnung Hans Burgkmairs nach seinem eigenen Profil, die außer dem bekannten Wiener Selbstbildnisse, dem Gemälde, existiert und von Fr. Dörnhöffer nachgewiesen wurde, ist stark verzeichnet und verrät eben dadurch die Schwierigkeiten, die sich damals noch der Aufnahme mittelst zweier Spiegel entgegenstellten. (Hamburger Kunsthalle. Bezeichnet mit falschem Dürermonogramm, und datiert 1517. Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903.) Auch in Italien sind in der Frühzeit der Bildniskunst Selbstbildnisse von der Seite sehr selten. Das von Simone



Martini, von dem Vasari am Ende des Lebens von Cimabue berichtet, ist als Fabel erwiesen. Das bekannte von Filippo Lippi auf der Marienkrönung in Florenz kann mittelst kleiner Metallspiegel oder nach einer Zeichnung eines Fachgenossen entstanden sein. Es gibt die Züge noch nicht so individuell, daß es eine Studie mit des Malers eigenster Auffassung voraussetzen würde.

Die herrlichen Bildnisse Tizians aber, die mit Hilfe zweier Spiegel entstanden sein müssen, stammen aus der Spätzeit und sind um 1550 und um 1564 entstanden. Es ist kein Zufall, daß zuerst aus Venedig solche Meisterwerke erhalten sind. In der Herstellung von Glas und von Glasspiegeln ist Venedig durch seine Fabriken in Murano schon bald nach Beginn des 16. Jahrhunderts allen Ländern vorangegangen und in der Mitte dieses Jahrhunderts müssen hier noch einmal wichtige Erfindungen auf dem Gebiete der Herstellung von Spiegeln gemacht worden sein.

Die Geschichte dieser Industrie ist freilich noch nicht völlig aufgeklärt. In Gemälden ist jener (meist dunkelgerahmte) venetianische Spiegel, der die Erscheinungen bereits ähnlich wie heutige Fabrikate wiedergibt, schon vor der Mitte des Jahrhunderts nachweisbar. Ein merkwürdig frühes Beispiel: das Bildnis eines Kriegers von G. Girolamo Savoldo im Louvre. Aber die unvollkommenen Vorstufen dieser Art von Spiegel sind auch in venetianischen Bildern noch die Regel vor 1550.

Die Spiegel, die auf den Bildern, Stichen und Holzschnitten nördlich der Alpen sich dargestellt finden, und zwar nicht nur bei Jan van Eyck und dem Meister der Spielkarten, sondern auch bei Quinten Massys, dem Meister der Bergmannschen Offizin, bei Altdorfer, Baldung, Burgkmair, Zasinger waren runde Konvexspiegel. Selbst noch 1568 in den Holzschnitten der verschiedenen Berufe von Jost Amman erscheint der Spiegelmacher als ein Mann, der nur diese Konvexspiegel auf Lager hat. Diese aber geben das Angesicht kleiner und gegen den Rand hin außerdem noch wesentlich verkürzt wieder.

Daß Holbein schon im Anfange der zwanziger Jahre oder doch 1538 zwei gute venetianische Planspiegel zur Verfügung hatte, die die Schärfe und Genauigkeit der Zeichnung erlaubt hätten, die für ihn charakteristisch ist, und ihn also hätten reizen können, sein Gesicht so wie in den beiden angeblichen Basler Selbstbildnissen zu zeichnen, das ist zur Not noch möglich. Selbstverständlich oder auch nur recht wahrscheinlich ist auch das nicht<sup>1)</sup>.

Damit dürften nun aber die Ausführungen von Ganz in allen wesentlichen Punkten erledigt sein. Sie sind ebenso wie Abbildungen des Aufsatzes geeignet, diejenigen zu täuschen, die das Material nicht zur Hand haben oder sonst aus einem Grunde nicht nachprüfen können. Unzuverlässig ist die Interpretation der schriftlichen wie namentlich der bildlichen Dokumente. Noch verwerflicher freilich erscheinen die haltlosen Verdächtigungen, die die Ausführungen begleiten.

Die Basler Sammlungen können leider heute noch nicht den Anspruch erheben, ein authentisches Bildnis des großen Meisters zu besitzen.

<sup>1)</sup> Die wichtigsten Beobachtungen der Herren Dr. Möller und Vermehren wurden soeben (im September) auch noch von Dr. C. Weigelt (Florenz) bestätigt.





*H. Holbein d. Ä.,*  
Holbein d. J. mit 14 Jahren.  
Silberstiftzeichnung in Berlin.



*H. Holbein d. J.*

Ausschnitt aus dem Selbstbildnisse in den Uffizien  
(etwas verkleinert).



*H. Holbein d. J.*

Ausschnitt aus dem angeblichen Selbstbildnisse in Basel  
(annähernd originalgroß).



*Kopie nach H. Holbein.*

Angeblich Selbstbildnis. Privatbesitz.





Das angebliche Selbstbildnis in Basel (rot) annähernd originalgroß  
und das Selbstbildnis Holbeins in den Uffizien (schwarz),  
auf die gleiche Pupillendistanz reduziert.