

DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL

(Mit 4 Abbildungen)

Unter den Möglichkeiten, die sich für eine repräsentative Ausstellung anlässlich des fünfshundertjährigen Bestehens der Universität Basel dem Kunstmuseum anboten, erwies sich eine Zusammenfassung des Werkes der Familie Holbein zu wählen, als ein äußerst fruchtbarer Gedanke. Für Hans d. J., dessen geniales Jugendwerk den Maßstab setzt, war die Grenze durch den endgültigen Auszug nach England 1532 gegeben; der ältere Bruder Ambrosius verschwindet 1519 aus unserem Gesichtskreis und ist wohl in diesem Jahr oder wenig später bereits gestorben. Der Onkel Sigmund, mit Sicherheit immer noch in keinem Werk faßbar, taucht 1540 in Bern auf und stirbt dort im gleichen Jahr. Die Kunst des Vaters aber erweist sich als die Quelle, aus der die Söhne und auch der Bruder, wenn er richtig mit dem Meister der Apostelmartyrien identifiziert wird, geschöpft haben. Unter Verzicht auf die großen, im spätgotischen Werkstattbetrieb geschaffenen Altarflügel und die Basilikentafeln für das Augsburger Katharinenkloster, wird von den Prager Ottilienflügeln an durch das nahezu vollständig zusammengebrachte Werk – nur der nicht transportfähige Sebastiansaltar in München wird schmerzlich vermißt und ist durch Großphotos ersetzt – demonstriert, wieviel die Söhne und damit Basel der stillen Größe des Vaters verdanken. Es ist ein besonderes Verdienst der Ausstellungsleitung, mehrere zwar veröffentlichte, seitdem nach Besitzwechsel aber verschollene Porträts wieder aufgefunden und auch das Entgegenkommen der Besitzer für die Ausstellung gewonnen zu haben. Reich ist ebenfalls die Auswahl der Porträtzeichnungen, in denen sich der ältere Hans Holbein dem Sohne in den zeichnerischen Qualitäten wie in der Erfassung des Individuums mindestens als ebenbürtig erweist. Die Zusammenfassung der Werke der Familie erfüllt auch ein dringendes wissenschaftliches Anliegen, sie ist in der Tat, wie Georg Schmidt in der Einleitung des Kataloges hervorhebt, „ein Beitrag Basels zur heutigen wissenschaftlichen Forschung“, würdig des Anlasses eines Universitätsjubiläums.

1908 hat Curt Glaser die bisher einzige Monographie über Hans Holbein d. Ä. veröffentlicht. Seitdem erschienen zwar eine Reihe wichtiger Aufsätze, in denen die Kenntnis des Werkes erweitert und vertieft wurde, sie sind sämtlich in der ausführlichen Bibliographie des Kataloges verzeichnet, doch wurde eine Zusammenfassung, abgesehen von der Würdigung durch Alfred Stange im 8. Band seiner Deutschen Malerei der Gotik (1957) und einem Bilderheft des Rezensenten (1947), nicht mehr versucht. In diesem Jahr nun werden zwei Arbeiten erscheinen, die den Katalogbearbeitern bereits zur Verfügung gestellt wurden: von Norbert Lieb und Alfred Stange die längst fällige Veröffentlichung des gesamten Werkes und von Christian Beutler und Günther Thiem die spätgotische Altar- und Glasmalerei, erwachsen aus zwei Dissertationen. Einen entscheidenden Anstoß zur Erforschung des für Basel so wichtigen Spätwerkes des Meisters nach seinem 1516 erfolgten Wegzug von Augsburg nach Isenheim gab 1955 Hans Reinhardt, der nachwies, daß Holbein das Kloster wieder verlassen hat und nicht dort gestorben sein kann. Als in Isenheim geschaffen galt lediglich der Lebensbrunnen in

Lissabon (20; Abb. 2), der durch ein Abkommen mit der Ausstellung „Bayerische Frömmigkeit“ zunächst in Basel ausgestellt werden konnte. Datierung und Signatur dieses für deutsche Forscher nur schwer erreichbaren Werkes sind, wie kürzlich durch eine Röntgenaufnahme gesichert wurde, nachträglich zugefügt, was sich am Original leicht überprüfen läßt, da der rechte Brunnenrand sinnwidrig verändert wurde, um einen senkrechten Abschluß zur Anbringung der Inschrift zu gewinnen. An der Richtigkeit der Aussage der Inschrift braucht aber nicht gezweifelt werden. Auf die Frage nach weiteren Werken aus der Spätzeit gibt die Ausstellung Antwort. Zunächst erweist sich die Feststellung H. A. Schmidts (1948), daß der Vater die Stifterbildnisse des Oberried-Altars (156/57) gemalt habe, als richtig. Wenigstens Oberried selbst ist eine vollgültige Porträtleistung des Vaters. Damit ist eine Zusammenarbeit mit dem Sohn Hans in Basel 1520 bewiesen. Die gleiche Technik wie die Stifterbildnisse, rötliches Karnat mit Modellierung durch flächige Weißhöhung, findet sich auch auf dem Brustbild eines Mannes der Sammlung Thyssen (22), das sich durch die Füllung der Bildfläche in der Art von Dürers Bildnissen nach der niederländischen Reise wie durch das große Baret als Spätwerk erkennen läßt. Suida hat mit der Datierung „gegen das Lebensende des älteren Holbein“ sicher das Richtige getroffen. Das in der Ausstellung demonstrativ vom Männerbildnis getrennte und um 1504/06 datierte Frauenporträt (3) zeigt nicht nur den gleichen, dunkelblauen Grund und das rötliche Karnat, sondern kann auch wegen der Tracht mit dem hochgeschlossenen Hemdrand nicht vor dem Ende des 2. Jahrzehnts entstanden sein. An der Zusammengehörigkeit der Bilder, die schon im 17. Jahrhundert vereint waren, sollte nicht gezweifelt werden. Für das Bildnis eines Mannes vor einem Architekturrahmen aus der Sammlung Chrysler, Jr., New York (17), das leider seine ursprüngliche Oberfläche nicht mehr besitzt, ist die 1517 gelesene Datierung annehmbar, während für das Bildnis einer 34jährigen Frau, das kürzlich als Geschenk in die Baseler Kunststammlung gelangte (18) eher das auf dem Rahmen eines verschollenen Gegenstückes angebrachte Datum 1512 als die Ansetzung um 1518 zutreffen dürfte. Aus dem Werk des älteren Holbein auszuschneiden sind das Bildnis eines Mitgliedes der Augsburger Familie Weiß (23), dessen stets lesbare Datierung 1522 u. W. erstmalig im Ausstellungskatalog erwähnt wird, und das Bildnis eines Mannes mit schwarzer Mütze aus New York (21). Die Gegenüberstellung der Böhler'schen Madonna (16) mit dem Lebensbrunnen zeigt eine solch enge Verbindung in der Farbe, daß ein unmittelbarer zeitlicher Zusammenhang angenommen werden kann, also auch dieses Bild erst nach dem Verlassen Augsburgs entstanden sein mag.

Aus den genannten Bildern läßt sich eine Vorstellung von Holbeins Spätwerk gewinnen, das ohne Bruch die Augsburger Tätigkeit fortsetzt. In den beiden Tafeln religiösen Inhalts werden die niederländischen Einflüsse, die Holbein erfahren hat, wieder aktiviert. Für die Ikonographie des Lebensbrunnens kann auf ein anonymes niederländisches Gemälde mit Maria und weiblichen Heiligen vor dem Brunnen des Lebens verwiesen werden (London, N. G. 1085), auf dem im Hintergrund an Stelle des von Holbein verwendeten, von Daucher erfundenen Portikus eine gotisierende Kirchenfassade aufragt. Ein Anschluß an den Sohn Hans läßt sich aus den Bildern, die

für den Vater gesichert erscheinen, nicht erkennen. Es fällt deshalb schwer, Hans Reinhardt zu folgen, wenn er für die Flügel mit den hll. Georg und Ursula aus Karlsruhe (164/165) und das Abendmahl in Basel (134) Hans d. Ä. vorschlägt. Es soll aber nicht bestritten werden, daß sich diese Bilder nur schwer den religiösen Gemälden Hans d. J., die fast alle auf der Ausstellung zu sehen sind, einfügen lassen. Schon die vielbesprochene, aus Basel stammende und HH monogrammierte Kreuztragung in Karlsruhe (131) von 1515 zeigt zwar in Einzelheiten die Kenntnis von Werken des älteren Holbein, steht aber in Komposition und Malweise Vater und Sohn gleich fern. Das Monogramm wurde verschiedentlich auf den Maler Hans Herbster bezogen. Ein sicheres Bild von der Hand Herbsters ist immer noch nicht gefunden worden. Alfred Stange (Malerei der Gotik, Bd. 8, S. 75, 150) hat, einem Vorschlag P. de Boer's folgend, drei Bildnisse Herbster zugeschrieben, von denen das eine, zuletzt bei Böhler in München, bezeichnet H 1527 auf der Ausstellung hätte gezeigt werden können, zumal der Katalog bei einem weiteren Porträt der Gruppe auf den Zusammenhang hinweist, dem von Ernst Buchner dem älteren Holbein zugeschriebenen Bildnis aus der Sammlung Czartoryski (10), das allerdings, in Polen selbst benötigt, nicht nach Basel ausgeliehen werden konnte.

Das früheste Bild des Sohnes Hans scheint das Porträt eines Unbekannten mit rotem Barett von 1515 aus Darmstadt zu sein (88), obwohl es im Katalog unter den Zuschreibungen an Ambrosius geführt wird. Man wird sich kaum über die Bezeichnung mit HH, die eine Reinigung überstanden hat, hinwegsetzen können.

Schwieriger als bei den Gemälden ist es, unter den Zeichnungen späte Arbeiten des Vaters zu erkennen. Hier liegt die Entscheidung bei dem Bildnis eines Jünglings mit verschnittenem Barett mit der Jahreszahl 1520 aus dem Cabinet des Dessins des Louvre (28). Im Gegensatz zur Einordnung im Katalog scheint uns die Zeichnung die Stilstufe der Stifter Oberried zu repräsentieren und damit die Jahreszahl für die Entstehungszeit verpflichtend zu sein. Damit müssen aber die für den Vater vorgeschlagenen Mädchenbildnisse aus Basel (75/76) ausscheiden, von denen das eine unter Einbeziehung der Beschriftung in das graphische Bild „Anne 1518“ bezeichnet ist. Die reizvollen, mit leichter Hand hingeworfenen Blätter sind wohl doch die Arbeit eines jüngeren Künstlers. Der Name Ambrosius Holbein ist wiederholt genannt worden, da sie dessen weichem Charakter entsprechen, auch wenn sie sich nicht unmittelbar zu den sorgfältig ausgeführten Vorzeichnungen zu dem „blonden und dem braunen Knaben“ (93/94) fügen wollen.

Wie eine Zeichnung riesigen Formates wirken auch die Prager Flügel (5; Abb. 1). Da sich die Bilder nur bis 1801 in den Besitz des Barons Wenzel Vernier zurückverfolgen lassen, bleibt es fraglich, ob es sich bei ihnen um die Arbeit handelt, die Holbein 1509 im Elsaß „auszubereiten sich versprochen“ hatte. Sechs Köpfe der Apostel des Marien-todes erscheinen auf einem 1570 datierten Blatt eines Musterbuchs in Wolfegg (79), die Hintergrundlandschaft des Ottilienwunders wurde von Martin Schaffner auf dem Pestaltar im Germanischen Museum wiederverwendet. Eine Entstehung in Augsburg ist deshalb wahrscheinlich. Das von Holbein verwendete Wort „ausbereiten“ bedeutet

nach H. Fischer, Schwäbisches Wörterbuch, „fertig machen“. Sind die Prager Flügel aber wirklich vollendet? Dem hat Baldass widersprochen. Die Flügel lassen sich nicht mit den übrigen Grisailen Holbeins vergleichen. Auf grauer, bzw. blauer Grundierung sind die Umrisse in Sepiaton gezogen, die Binnenmodellierung ist z. T. lavierend in Grau aufgetragen. Eine Weißhöhung, die den Mänteln der Heiligen auf den Außenseiten Brokatcharakter verleiht, wurde wie die wenigen Farben im Schmuck vielleicht erst dann aufgetragen, als von einer farbigen „Ausbereitung“ der Flügel abgesehen wurde.

Nachdem die größere Nürnberger Madonna (2) allgemein in das Werk des Vaters Hans aufgenommen und das S der Signatur als letzter Buchstabe des Vornamens gedeutet wurde, dessen Anfang von dem Buch, aus dem der Inschriftzettel heraushängt, verdeckt sei, hat Karl Feuchtmayr (1957) neuerdings wieder für Sigmund plädiert und stilistische Unterschiede gesehen. Christian Beutler hat aber die Inschrift der Rückseite mit dem Datum 1502 als spätere Zutat erkannt – der Name ist übrigens unleserlich, dürfte aber auf keinen Fall Christian heißen – und damit den Weg für eine richtigere Ansetzung im Werk Hans d. Ä., um 1505, freigemacht. Für die Identifizierung des Werkes von Sigmund Holbein bleibt also auch weiterhin nur der unsichere Weg der Umschau unter den Hans nahestehenden Werken. Beutler siegt Sigmund im sog. „Meister der Apostelmartyrien“ und weist dessen Mitarbeit am Frankfurter Altar nach. Die Apostelmartyrien, ehem. im Germanischen Museum, sind bei Kriegsende verbrannt. Zwei weitere Tafeln des gleichen Altares hat Beutler in der Kirche von Frankfurt-Rödelheim aufgespürt. Leider waren sie für die Ausstellung nicht zu bekommen. Einem weiteren Altar des gleichen Malers gehören an Dornenkrönung und Kreuztragung aus Baseler Privatbesitz (440/441) und als Predella wohl die Verspottung bei Frau Arnot in London (442). Die andauernde Abhängigkeit von Hans Holbein zeigt die Tafel eines etwas späteren Altares mit Christus im Hause des Simon (439). Nun hat Ernst Buchner 1955 zwei Tafeln mit Tempelgang Mariae und Darbringung im Tempel, die sich z. Z. in der Galerie Rosenberg und Stiebel befinden (443/444), als zwischen Holbein d. Ä. und Burgkmair stehend veröffentlicht und die Frage aufgeworfen, ob nicht in diesen Bildern Sigmund greifbar werde, da dem bärtigen Mann links auf der Darbietung das gleiche Modell zugrunde liege wie den Zeichnungen in London und Berlin (34). Solange Bilder fehlen, die zwischen beiden Gruppen vermitteln, fällt er schwer, in den genannten Tafeln das Werk eines Malers, Sigmund Holbeins, zu erblicken. Der Maler müßte sich, während er zunächst den Stilwandlungen des Bruders getreulich folgt, dem Studium Dürers und der jüngeren Augsburgischer Meister verschrieben haben, doch sprechen die Urkunden eher dafür, daß Sigmund bis zum Weggang des Bruders in dessen Werkstatt tätig war. Dazu kommt noch, daß der Katalog mit Recht auf die Ähnlichkeit des vermuteten Selbstbildnisses mit dem Ulrich Schwartz der Motivtafel (8) hinweisen kann. Im Vorwort des Kataloges (S. 20) wirft Hans Reinhardt die Frage auf, ob nicht auch das Bildnis des Johannes Zimmermann aus dem Germanischen Museum (155), das ebenso oft für Hans d. J. in Anspruch genommen wie abgelehnt wurde, ein Werk des Meisters der Marien Tafeln sein könne. Verwandtschaft zeigt sich vor allem in der

scharf gezeichneten Architektur, doch läßt sich die Detailsausführung nur schwer vergleichen. Es fehlen z. B. die für den Maler der Marien Tafeln typischen tief eingesunkenen Tränensäcke. Das Porträt dürfte doch das Werk eines jüngeren Meisters sein, das abgeriebene Gesicht und der erneuerte Grund erschweren seine Beurteilung.

Das einzige signierte Bildnis von der Hand des Ambrosius Holbein (Leningrad) ist zwar im Katalog (84) aufgeführt, fehlt aber auf der Ausstellung. So müssen die im Inventar des Basilius Amerbach für Ambrosius bezugten Bilder in Basel, Christus bei Gottvater Fürbitte einlegend (80) und der blonde und der braune Knabe (82/83), und die signierte Zeichnung eines jungen Mannes (95) die Basis für die Beurteilung der zugeschriebenen Werke bilden. Unmittelbar aus der Madonnenwelt des Vaters und der Augsburger Renaissance Daucher'scher Prägung geht die Madonna des Johann von Botzheim in Basel hervor, die für die Ausstellung ausgezeichnet restauriert wurde (86; Abb. 3). Zweifelhaft bleiben die übrigen Zuschreibungen. Der Tod Mariens aus der Wiener Akademie (87) mutet wie das Werk eines Miniaturmalers an. Der Katalog erwähnt die Zuschreibung R. Riggensbachs an den Miniator Conrad Schmitt. Bei dem Darmstädter Bildnis (88) sprechen Signatur und Stil für Hans d. J.; auf dem Baseler Porträt des Hans Herbst (89) scheint ein kürzlich entdecktes B die Familie Holbein überhaupt auszuschließen, was auch für das Baseler Bildnis des Jörg Schweiger (90) gelten dürfte.

Vollständig vereinigt werden konnte das Werk Hans d. J. aus seiner Baseler Zeit. Ein großer Teil ist seit dem Ankauf des Amerbachschen Kabinettes 1662 und der Stiftung der Sammlung des Remigius Faesch 1823 stolzer Baseler Besitz, doch haben sich auch Kirchen, Museen und private Besitzer als außerordentlich entgegenkommend bewiesen. Es ist ein besonderes Erlebnis, die Bildnisse des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau (141) mit den zugehörigen Vorzeichnungen (194/195) neben der von dem Bürgermeister gestifteten Madonna (177) und diese wiederum neben dem Solothurner Marienbild des Johann Gerster (163) zu sehen, neben den Baseler Passionsflügeln (175) und dem Oberried-Altar (156/157; Abb. 4), ein Zeugnis nicht nur der Kenntnis Holbeins von Baldungs Freiburger Hochaltar, sondern auch für die Welle der Mantegna-verehrung, die sich im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts allorts bemerkbar machte, das „venezianische“ Noli me tangere aus Hampton Court (186). Dazu kommt das reiche Zeichenwerk und die eindrucksvolle Reihe der Buchholzschnitte. Auf einzelne Probleme näher einzugehen, ist nicht möglich, einige Fragen wurden bereits angedeutet.

Auch in diesem weitgespannten Rahmen bildet das Porträt der Frau des Malers mit den beiden älteren Kindern zweifellos den Höhepunkt (180). Auf den im Grunde religiösen Charakter des Bildes ist wiederholt hingewiesen worden. Es ist das eigentliche Gegenstück zu den schlichten Madonnenbildern des Vaters. Kein anderes Werk zeigt so deutlich über die Kluft der Generationen hinweg, die in der Tiefe des Charakters wurzelnde künstlerische Verwandtschaft zwischen Vater und Sohn, die darzustellen eines der großen und bleibenden Verdienste der Ausstellung bedeutet.

Die Präsentation des Materials in den Räumen des Kunstmuseums wird von wissenschaftlichen und didaktischen Überlegungen bestimmt. Bereits die Baldung-Ausstellung

in Karlsruhe hat gezeigt, daß diese Methode der gemeinsamen Darbietung von Gemälden und Zeichnungen in der Folge des zeitlichen Ablaufs geeignet ist, das Interesse auch des an speziellen Fragen nicht interessierten Publikums zu wecken und den Blick für die Absichten der Ausstellung zu schärfen. Der Katalog ist die wissenschaftliche Gemeinschaftsleistung Baseler Kunsthistoriker. Die Bearbeiter beschränken sich nicht darauf, die bisherige Stellung der Forschung zu referieren, sondern begründen in aller Ausführlichkeit die eigene Ansicht. Der Erforschung der deutschen Kunst wurde mit Katalog und Ausstellung ein nicht zu überschätzender Dienst erwiesen.

Peter Strieder

DIE SYSTEMATISCHE ORDNUNG DES „IKONOGRAPHISCHEN INDEX DER NIEDERLANDISCHEN MALEREI“

Der ikonographischen Forschung muß stets daran gelegen sein, neben der Erhellung einzelner Bildgegenstände den Überblick über ihr Arbeitsgebiet zu bewahren. Einem Versuch, die Gesamtheit der Bildinhalte, das ganze Feld ikonographischer Arbeit also, einer gemeinsamen Ordnung zu unterwerfen, bieten sich zwei grundsätzlich verschiedene Wege an: der mechanische, der eine möglichst weitgehende Übereinstimmung in der fachlichen Terminologie voraussetzt, dafür aber durch alphabetische Ordnung des Materials leichtere Benutzbarkeit verspricht; andererseits der systematische. Dieser, auf dem Boden der Logik ruhend, bietet durch immer feiner werdende Verästelungen des Systems Gewähr, alle in sich geschlossenen Tatbestände erfassen und Wiederholungen ausschließen zu können; er ist ziemlich unabhängig von Fragen der Nomenklatur, verlangt aber dafür vom Benutzer Mitarbeit und Einsicht. Beide Ordnungsmethoden haben mit einer Schwierigkeit fertig zu werden: im Fortschreiten der ikonographischen Forschung wird immer spürbarer, welches Eigengewicht die im Zwischenbereich zwischen Aussage und Aussage wirkenden Beziehungen haben. Mit anderen Worten: ikonographische Methodik muß bestrebt sein, auch die Doppelbedeutung von Bildgegenständen einzufangen. Während die lexikalische Methode durch ein dichtmaschiges Netz von Kreuz- und Querverweisungen dieser Schwierigkeit Herr zu werden versucht, muß die systematische Methode andere Wege finden. Denn hier gibt ein festes Koordinatensystem den Gegenständen und Begriffen ihren Ort, und darum müssen auch die Beziehungen zwischen den Gegenständen oder Begriffen der einen Ordnung eingefügt werden. Es kommt also darauf an, ein System zu finden, das es ermöglicht, für alle Bildinhalte eindeutige Determinierungen zu schaffen, und diese zugleich so ordnet, daß die Doppelbedeutungen in Erscheinung treten.

Auf dem Internationalen Kunsthistorikerkongreß 1952 in Amsterdam trug H. van de Waal die Grundzüge eines von ihm erarbeiteten Ordnungsprinzips vor, in dem er von Anfang an die Gesamtheit aller ikonographischen Möglichkeiten zu erfassen suchte (Résumé: *Some Principles of a General Iconographical Classification*, Actes du XVII^e Congrès International d'Histoire de l'Art, Den Haag 1955, S. 601 - 06). In-