

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

18. Jahrgang

November 1965

Heft 11

HANS HOLBEIN DER ÄLTERE UND DIE KUNST DER SPATGOTIK

(Mit 4 Abbildungen)

Die erneute Durchsicht der Augsburger Archive, wie sie in den letzten Jahren von N. Lieb und Hannelore Müller vorgenommen wurde, hat keine Anhaltspunkte zu einer exakten Berechnung des Geburtsjahres von Hans Holbein d. Ä. ergeben. Als sich eine durch F. Stoedtner auf Grund der Steuerlisten versuchte Festlegung auf 1473 als Fehlspekulation erwiesen hatte, da die Datierung auf dem Marienbild in Basel richtig als 1490 und die dritte Ziffer der Datierung des Marienbildes in Budapest als „8“ gelesen wurde, war ein Termin um 1465, eher vorher als später, von der Forschung allgemein akzeptiert worden. Dieses Datum ist auch die Grundlage für den Termin der Ausstellung, mit der die Stadt Augsburg einen ihrer größten Söhne anlässlich seines 500. Geburtstags geehrt hat. Da eine auch nur annähernd vollständige Vereinigung des malerischen und zeichnerischen Werkes des Meisters von vornherein unmöglich erschien, konzentrierte sich der für die Ausstellung verantwortliche Leiter der Städtischen Kunstsammlungen, B. Bushart, auf die Augsburger Jahre Holbeins, die Zeit also, die von der Ausstellung „Die Malerfamilie Holbein in Basel“ nur beschränkt berücksichtigt worden war. Nachdem München den Kaisheimer- und Sebastiansaltar, Frankfurt die Tafeln des Dominikaneraltars aus konservatorischen Gründen verweigern mußten, konnte durch das Fehlen dieser wichtigen großen Altäre Werk und Persönlichkeit des älteren Holbein nicht so präsentiert werden, daß seine besondere Stellung innerhalb der spätgotischen Kunst in Schwaben unmittelbar einsichtig geworden wäre. Bis zu einem gewissen Grad lag dies wohl auch an dem zur Verfügung stehenden Ausstellungsraum, dem ehemaligen Goldenen Saal des Rathauses, der eine hervorhebende Darbietung der im Format so unterschiedlichen Werke Holbeins als Kernstück der Ausstellung sehr erschwerte. Wie sehr Holbeins Malerei in der Zeit seiner großen Altäre aus dem umgebenden Kirchenraum lebt, wurde aus dem Verlust an unmittelbarer Wirkung deutlich, den die Flügel des Weingartneraltars durch die Übertragung aus dem Augsburger Dom in den profanen Ausstellungssaal erfahren. Durch dieses Beispiel wird zugleich deutlich, was es für die Beurteilung Holbeins bedeutet, daß sich nicht einer seiner Altäre noch im ursprünglichen Zustand und an dem Ort befindet, für den er geschaffen war.

Es ist gelungen, eine Reihe schwer zugänglicher und deshalb im Original kaum bekannter Tafeln nach Augsburg zu holen, wie die in ihrer Farbwirkung leider beeinträchtigte Madonna mit Stifter aus Schweizer Privatbesitz (Kat. Nr. 5), das gut erhaltene Christuskind aus der Slg. Krupp (12) und die beiden Marienfragmente aus den zersägten Tafeln der Verkündigung und der Anbetung des Kindes aus dem Dominikaneraltar aus Toledo, USA (31) und aus Londoner Privatbesitz (32), von denen das Fragment aus dem amerikanischen Museum durch einen metallisch glänzenden Firnis befremdet.

Es ist das wissenschaftliche Anliegen der Ausstellung, die Stellung Holbeins zur gleichzeitigen Malerei in Schwaben zu klären und solchen Verbindungen zu Malern in Altbayern nachzugehen, wie sie durch archivalische Funde nahegelegt wurden. Außerdem sollen Umfang und Eigentümlichkeit von Holbeins Werkstattbetrieb und seine Verbindungen zu dem übrigen Augsburger Kunstschaffen erhellt werden. Spezielle Beiträge in dem sorgfältig gearbeiteten, in der Stellungnahme zu den einzelnen Werken sehr ausführlichen Katalog, der sämtliche ausgestellten Objekte abbildet, führen in die Problematik ein. Es schrieben: B. Bushart: H. H. d. Ä. als Maler und Entwerfer, Hanspeter Landolt: Die Zeichnungen H. Hs. d. Ä., E. Steingräber: Augsburger Buchmalerei aus der Zeit H. Hs. d. Ä., A. Schädler: Oberschwäbische Bildhauerkunst der Zeit H. Hs. d. Ä., Hannelore Müller: Zum Leben H. Hs. d. Ä. und Augsburger Goldschmiedekunst der Zeit H. Hs. d. Ä. Die Texte zu den Werken aus dem Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wurden von Christian Altgraf zu Salm und Gisela Goldberg verfaßt.

Die Lösung der Frage um Holbeins künstlerische Anfänge erfährt eine wesentliche Klärung durch die – soeben von Pächt veröffentlichte – „Vita des hl. Sempertus“. Die Zuschreibung von zwei ganzseitigen, der Handschrift auf separaten Blättern eingefügten Miniaturen (111; Abb. 4) an Holbein wird durch die unmittelbare Konfrontierung mit dem Afra-Altar (2 – 4) und der größeren Nürnberger Madonna (6; Abb. 1) bestätigt. Da Pächt einleuchtend machen konnte, daß die Handschrift im April 1492 an Maximilian I. überreicht wurde, kann damit ein neues Frühwerk Holbeins den wenigen erhaltenen Arbeiten eingefügt werden, die vor dem 1493 datierten Marienaltar für Kloster Weingarten (7 – 10) und der gleichzeitigen, kurzfristigen Niederlassung Holbeins in Ulm entstanden. Der Marientod in Budapest blieb leider unerreichbar. Dafür wurden die Eichstätter Teile des Afra-Altars erstmals wieder mit der Flügelinnenseite aus Basel vereinigt. Die damit unübersehbar gewordene Diskrepanz zwischen der Afra-szene der abgesägten und zu einem Bild zusammengefügten Flügelaußenseiten und dem in Basel aufbewahrten Marientod der Innenseite des linken Flügels ist zwar durch den Erhaltungszustand der verputzten Eichstätter Tafeln mitbedingt, kann im Ganzen aber doch nur durch die Mitarbeit einer helfenden Hand bereits an diesem frühen Werk befriedigend erklärt werden. Vor dem Weingartneraltar reiht Bushart auch die größere Madonna aus Nürnberg ein. Die Tafel, die sich eng an Marienbilder des Hans Memling anschließt, wurde wegen eines auf der Rückseite mit Feder angebrachten Besitzervermerks mit der Jahreszahl 1502 in diese Zeit datiert, später, nachdem Chr. Beutler die Notiz als nicht aus der Zeit stammend erkannt hatte, um 1504/05 angesetzt. Die Deu-

tung des „S.“ in der Signatur vor „HOLPAIN. M.“ auf dem aus einem Buch hängenden Cartellino als letzter Buchstabe des Vornamens HANS wurde auch in jüngerer Zeit durch K. Feuchtmayr (Festschrift Vollmer, S. 134, Anm. 17) wieder abgelehnt und das Bild dem Bruder Sigmund zugeschrieben. Der Katalog wäre in diesem Punkt zu ergänzen. Wenn auch die Motivvergleiche Busharts sowie die enge Anlehnung an Memling, dem Holbein auch in anderen Frühwerken verpflichtet ist (das Christuskind der Madonna aus Bad Oberdorf von 1493 (11) ist dem Söhnchen des Stifters auf Memlings Altarflügel in Hermannstadt geschwisterlich verwandt), für eine frühe Ansetzung des Bildes sprechen, so läßt doch die freie Weiträumigkeit des Gemachs, die „Luft“ um die thronende Gottesmutter und die krönenden Engel an der Datierung in die Zeit der Paulusbasilika (39) festhalten.

Die beiden Miniaturen der Simpertus-Vita bestätigen die Bedeutung der niederländischen Kunst bereits für die Frühwerke Holbeins und damit die Annahme einer Gesellenfahrt in den Nordwesten. Die drängenden Fragen nach den heimischen, Augsburger oder Ulmer Grundlagen seiner Malerei können dagegen auch in dieser Ausstellung kaum geklärt werden. Selbst ein erster längerer Aufenthalt in Ulm, der allgemein angenommen wird, läßt sich nur schwer evident machen. Eine solche Schulung in Ulm wird eher durch das Fehlen von Augsburger Werken, aus denen der Stil Holbeins hergeleitet werden könnte, durch die überragende Bedeutung Ulms für die schwäbische Malerei zwischen 1480 und 1490 und durch Verwandtschaft im Temperament nahegelegt als durch den direkten Nachweis der Übernahme von Werkstattgewohnheiten. Die Farbigkeit des gut erhaltenen Marientodes vom Afra-Altar hat ebensowenig Verbindung mit dem hellen Kolorismus des Meisters des Sterzinger Altars wie mit den kräftigen Lokalfarben, die noch Zeitbloms gegen 1482 entstandener Kilchberger Altar zeigt. Erst nach der Wandlung in Zeitbloms Stil, die sich auf den 1490/95 angesetzten Flügeln aus Bingen b. Sigmaringen (127/28) zeigt, wird die Verbindung mit Holbein, der 1493 als Bürger von Ulm die Flügel des Weingartneraltars in der Werkstatt des Michel Erhart malt, deutlicher erkennbar. Nicht recht überzeugen die Hinweise auf eine mögliche Abhängigkeit Holbeins von den bescheidenen Malwerken eines oberrheinisch geschulten Meisters (117 – 119), der von A. Stange mit Ludwig Schongauer, der seit 1479 Bürger von Ulm und ab 1486 Bürger von Augsburg ist, identifiziert wurde.

Während bereits im Weingartner Altar unter den Assistenzfiguren höchst eindrucksvolle Bildnisköpfe zu finden sind und sich nur wenig später die Skizzenbücher Holbeins mit Porträtzeichnungen füllen (78 – 93), sind gemalte Bildnisse nicht vor 1505 zu finden. Die Augsburger Auftraggeber haben offenbar verhältnismäßig spät Interesse am selbständigen gemalten Bildnis gefunden. Thoman Burgkmairs Hochzeitsbildnis des Jakob Fugger und der Sibilla Arzet von 1498 (123) ist neben dem auf Papier gemalten Fürstbischof Friedrich von Zollern Burgkmairs (150) das erste erhaltene Porträtbild einer bekannten Augsburger Persönlichkeit. Das 1505 datierte Bildnis eines Mannes mit Ring (144), von Buchner Holbein zugeschrieben, ist dem Vorschlag F. Winklers folgend in das Werk des Leonhard Beck eingereiht. Unmittelbar neben dessen im gleichen Jahr entstandenen Rehmbildnis (145) gehängt, bestätigt es diese Zuschreibung nicht. Die

Möglichkeit, ein frühes Porträt Holbeins in einem Frauenbildnis der Slg. Kisters (116) zu finden, wird im Katalog erwogen. Das reizvolle Porträt, von dem zwei Kopien nachgewiesen wurden, bleibt ein Fremdkörper in der Ausstellung. Von den versuchten Zuschreibungen ist die von K. Bauch an Martin Schongauer immer noch am wahrscheinlichsten.

Die Auswahl der Zeichnungen ist darauf hin angelegt, neben den zeichnerischen Qualitäten Holbeins auch seinen Werkstattbetrieb exemplarisch zu erhellen. Den eigenhändigen Entwürfen, Visierungen und Detailstudien stehen Nachzeichnungen und Kopien als Arbeitsmaterial gegenüber. Zweifellos waren andere Zeichnungen vollendete, zur Abgabe an Käufer bestimmte Kunstwerke. Es scheint der Überlegung wert, wie weit einige der ausgestellten Blätter noch den Charakter von Andachtsbildern besitzen und als solche geschaffen und erworben wurden. Dies dürfte der Fall sein bei den Gegenständen eines *Salvator Mundi* und der *Muttergottes* aus der Albertina (66, 67). Da Christus einen Typ der *Vera Ikon* zeigt, der auch von Jan van Eyck verwendet wurde, und Maria dem byzantinischen Vorbild der *Lukasmadonnen* folgt, sollte wohl der authentische, bildnishafte Charakter der Figuren betont werden. Italienisch-byzantinische Vorbilder für Andachtsbilder gewinnen um 1500 erneut besondere Bedeutung, wie auch Holbeins *Madonna aus Bad Oberdorf* (11) und die *Schmerzhaftes Mutter* aus Berlin (13) mit den Versen *Ecclesiasticus* 24, 24 – 26 auf dem alten Rahmen beweisen.

Holbeins Einfluß auf die Augsburger Buchmalerei hatte bereits E. Steingraber festgestellt. Die Möglichkeit, die Miniaturen eines für Georg Beck und seinen Sohn gesicherten Psalteriums von 1495 (234) neben dem ausgeschrittenen Dedikationsblatt (235) zu sehen, bestätigt seine Unterscheidung zwischen dem Stil des Vaters und des Sohnes Leonhard, dem er die locker hingeworfenen, unter dem Eindruck von Holbeins Kolorismus ausgeführten Initialminiaturen zuschrieb. Leonhard Becks Hand erkannte O. Pächt ebenfalls in den Initialminiaturen der *Simpertus-Vita*. Den oberen Abschluß von Georg Becks Dedikationsblatt in Form einer Ziegelmauer mit vorgelegtem Maßwerk verwendet Holbein noch in seiner *Paulusbasilika* von 1504. Ein weiteres Problem der Augsburger Buchmalerei der Holbeinzeit bildet das Werk des Ulrich Taler. Die ihm zugeschriebenen Miniaturen zerfallen in zwei Gruppen, von denen die eine die Titelmminiatur im Lehenbuch des Hochstifts Eichstätt (242), um 1503, und Miniaturen aus einem Ornat für das Münchner Angerkloster, 1494/97 (240, 241), die von E. Steingraber überzeugend an zwei Miniaturen von 1496 und 1501 in dem nicht ausgestellten *Pontificale Gundecarianum* in Eichstätt angeschlossen wurden, umfaßt, die andere Gruppe Miniaturen aus dem 1510 begonnenen (?) *Missale* des Konstanzer Bischofs Hugo von Hohenlandenberg (243), mit denen wegen eines Aufenthaltes des Augsburger Illuministen 1513 in Konstanz der Name Ulrich Talers verbunden wurde. Den Miniaturen des *Missale* verwandt sind die Illustrationen in einem lateinischen Gebetbuch unbekannter Herkunft in Berlin (244). Die ältere Gruppe ist starkfarbig bunt und steht in den Bemühungen um die Bewältigung der Darstellung eines Innenraumes auf der Stufe der im Kriege verbrannten Tafeln Thoman Burgkmairs in St. Stefan. Die einheitlich hellfarbigen späteren Miniaturen verraten die Kenntnis der Frühwerke Jörg Breus und wer-

den auch der neuen Stellung zur Landschaft gerecht. Ob sich der Miniator unter dem Einfluß Breus und seiner Fahrt an den Bodensee so stark wandeln und den Forderungen einer neuen Zeit anpassen konnte, bleibt zweifelhaft.

Holbeins Beziehungen zu den Goldschmieden waren vielseitig. Mehrfach wurde die enge Verwandtschaft der gravierten Szenen aus dem Leben des hl. Willibald auf den Flügelaußenseiten des bereits 1492 entstandenen „Eichstätter Altärchens“ des Jörg Seld (270) betont. Für eine 1497 von Abt Georg Kastner von Kaisheim gestiftete Silberstatuette (276; Abb. 3) konnte der Entwurf Holbeins in einer Zeichnung des Britischen Museums (64; Abb. 2) nachgewiesen werden, der die Ausführung mit geringen Änderungen folgte. Durch das Datum der Statuette wird auch die Zeichnung eines Männerkopfes auf der Gegenseite des Skizzenblattes (81) um 1497 datiert, was bei der Schwierigkeit des zeitlichen Ansatzes von Holbeins Bildniszeichnungen von Bedeutung ist. Der Entwurf zu einem Bischofsstab, dessen figurale Motive von Holbein beeinflußt sind, dürfte nach der beigezeichneten Grundrißkonstruktion eher aus einer Goldschmied- als aus einer Malerwerkstatt stammen (104).

Der Einfluß Holbeins reicht über die schwäbischen Grenzen hinaus und hat neben Mair von Landshut (157, 158) wohl auch den Meister der Freisinger Heimsuchung (124 - 126) berührt. Ob einer dieser Freisinger Maler mit dem Bruder von Holbeins Mutter, Hans Mair, Bürger und Maler in Freising, identisch ist, wird sich ohne neue Archivreise nicht klären lassen. Im Wesen stehen die beiden altbayerischen Maler der Kunst Holbeins fern.

Peter Strieder

GOVAERT FLINCK

Zur Ausstellung in Kleve

Die von F. Gorissen in den Sommermonaten veranstaltete Ausstellung im Haus Koekkoek, dem Städtischen Museum zu Kleve, vereinigte viele wichtige Bilder und Zeichnungen Govaert Flinks aus zahlreichen Sammlungen Europas und der Vereinigten Staaten und gab so einen Überblick über die künstlerische Entwicklung dieses Rembrandt-Schülers.

Natürlich konnten z. B. die großformatigen Gruppenbilder nicht nach Kleve transportiert werden; ihr wenig persönlicher Charakter hätte ohnehin nicht viel dazu beigetragen, die Vorstellung vom Wesen des Künstlers zu erweitern. Allerdings fehlten auch andere Gemälde, die man gern gesehen hätte. Aber konservatorische Bedenken bestehen oft zu Recht, wenngleich es bedauerlich ist, daß das Gesamtbild, das man von Govaert Flink bekommen sollte, nicht abgerundet werden konnte. Man kann aber Gorissen nur beglückwünschen, daß er es fertigbringt, Jahr für Jahr einen wichtigen Beitrag zur Erforschung künstlerischer Probleme des niederrheinischen Raumes zu bringen.

Der Rembrandt-Schüler Flink ist ein Maler, der gewiß nicht zu den profilierten Künstlerpersönlichkeiten seines Jahrhunderts zählt. Trotzdem ist es notwendig und auch durchaus lohnend, wenn man sich der Mühe unterzieht, sich mit seinem Werk zu be-