

»Patronage« umfaßt, auf den Sachverhalt, daß klienteläre Bindung an einen Förderer und Beschützer bis in die Neuzeit ein gesellschaftlicher Normalzustand war. Die Abhängigkeit des Künstlers ist nichts anderes als ein Einzelfall der sozialen Lage aller seiner Zeitgenossen. Die Kunstpatronage der Sforza-Herzöge war oft kurzatmig und stets von einer miserablen Zahlungsmoral bestimmt: Geplantes wurde nicht verwirklicht, Begonnenes nicht vollendet, Ausgeführtes nicht bezahlt. Im kulturellen Hofmilieu erscheinen auch Leonardo da Vinci und Donato Bramante als Bittsteller, die sich gegen die unliebsame, aber ernsthafte Konkurrenz der fürstlichen Ingenieure und Lieferanten von Ausstattungsstücken für die Palastgemächer behaupten mußten. Der 1477 begonnene Neubau von S. Satiro, der von einer Bruderschaft mit zahlungskräftigen Mitgliedern aus dem Stadtbürgertum initiiert wurde, und an dessen Errichtung und Ausstattung sämtliche Mailänder Künstler mit Rang und Namen beteiligt waren, bezeugt dagegen auch für das ausgehende Quattrocento die ungebrochene Vitalität der patrizischen Auftragebertätigkeit.

Dazu ließe sich ergänzen, daß sich Parteigänger aus dem Patriziat oder Alliierte der Dyna-

stie auch für deren Repräsentation in der Stadt einsetzten. So wurden etwa von Gasparo Vimercati, der 1450 als Vertreter der Stadt Francesco Sforza bei seinem Einzug in Mailand begleitet hatte, am Portal seines Stadtpalastes die Bildnisse Francescos mit denjenigen Caesars und Alexanders als Huldigung an den neuen Herzog angebracht. Die Bildausstattung des Banco Mediceo verlieh nicht nur dem politischen Bündnis zwischen Cosimo de' Medici und Francesco Sforza sichtbaren Ausdruck, sondern stand auch im Dienst der Herrscherpanegyrik (vgl. John T. Paoletti, *The Banco Mediceo in Milan: urban politics and family power*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 24, 1994, p. 199-238). Insgesamt bietet das Buch eine Fülle von Belegen für die Schlußfolgerung, daß eine von selbstbestimmten, konsensfähigen Gremien oder von Einzelpersonen gelenkte Kunstpatronage anscheinend fruchtbarer und effizienter ist als eine obrigkeitlich gesteuerte Kunstpolitik. Die Dynastie konnte an dieser Durchsetzungsfähigkeit allerdings partizipieren, wenn ihre Verbündeten die herrscherliche Repräsentation zu ihrer Sache machten.

Dietrich Erben

CHRISTIAN MÜLLER

Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung Basel. Beschreibender Katalog der Zeichnungen. Band III: Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Teil 2 A: Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein

Basel, Schwabe & Co. AG Verlag 1996, 317 Seiten mit 22 Farbtafeln, 101 SW-Tafeln und zahlreichen Textabbildungen, DM 115,-

Nachdem John Rowlands 1985 ein nach strengen Kriterien revidiertes Werkverzeichnis der Gemälde vorgelegt hat und etwa zur selben Zeit ausgewählte Zeichnungen aus der Sammlung der britischen Königin auf Welttournee gingen und aus diesem Anlaß bei einer

gemeinsamen Ausstellung mit Zeichnungen des Kupferstichkabinetts der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1988 präsentiert wurden, kann man sich über eine mangelnde Aufmerksamkeit gegenüber dem Werk von Hans Holbein dem Jüngeren nicht beklagen. Ein Teil

der Basler Zeichnungen wurde überdies 1991 im Rahmen der großen Amerbach-Ausstellung gewürdigt und in einem eigenem Band des fünfteiligen Ausstellungskataloges abermals untersucht (vgl. *Sammeln in der Renaissance, Das Amerbach-Kabinett*, [Ausst.kat.] Historisches Museum/Öffentl. Kunstsammlung Basel 1991, Bd. 2). Dennoch bedeutet die Publikation eines Teilbandes des Bestandes der Renaissance-Zeichnungen der Öffentlichen Kunstsammlung Basel einen weiteren großen Schritt einer Holbein-Forschung, welche nach ihrer glanzvollen Zeit in der ersten Jahrhunderthälfte (P. Ganz, H. A. Schmid, W. Waetzoldt u. a.) in den letzten Jahren nur mühsam wieder in Schwung kommt.

Christian Müller stellt nun, 17 Jahre nach der Veröffentlichung des von Tilman Falk bearbeiteten beschreibenden Kataloges der Zeichnungen des 15. Jh.s, die Basler Bestände der ersten Jahrhunderthälfte des 16. Jh.s detailliert vor. Insofern sich dieser Band aus gutem Grund auf die Werke von Ambrosius sowie von Hans Holbein d. J. und ihrem Umkreis beschränkt, besitzt der großzügig ausgestattete Katalog einen – wie Müller im Vorwort zu Recht bemerkt – »monographischen Charakter« (S. 7). Aufgrund des Reichtums der Basler Sammlung, welche die Entwicklung von Holbeins zeichnerischem Werk bis zum Zeitpunkt seines zweiten Engländeraufenthalts nahezu lückenlos dokumentiert, eignet sich das Buch – im Unterschied zu sonstigen Bestandskatalogen – nicht nur zu einer teilweisen, sondern durchaus auch zu einer einer vollständigen Lektüre.

Da von beiden Holbein-Brüdern kaum dokumentarische Belege überliefert sind, setzt der Band mit einer entsprechend knappen biographischen Skizze ein, bei der zwei Momente erwähnenswert scheinen. Zum einen ist es nach unaufhörlichen Legendenbildungen erfreulich, wie deutlich betont wird, daß es in der Tat »keine zwingenden Indizien für eine Italienreise« (S. 10) von Hans Holbein d. J. gibt. Darüber hinaus vertritt Müller neuer-

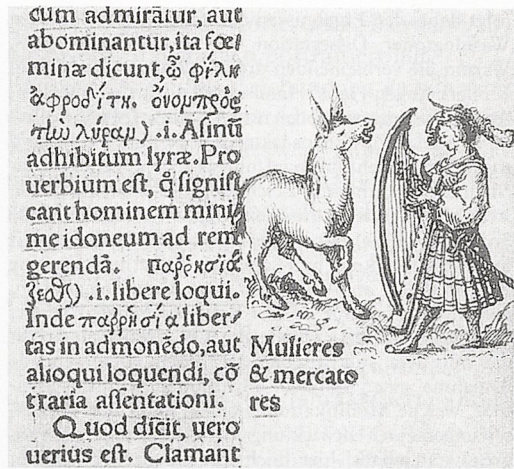


Abb. 1 Hans Holbein d. J., Ein Esel singt zu den Klängen einer Harfe. Randzeichnung Nr. 55 zum 'Lob der Torheit', fol. R. Basel, Kupferstichkabinett (Das Amerbach-Kabinett, Basel 1991, Abb. 101)

dings die These, daß dessen Frankreich-Reise im Jahre 1524 durch Bemühungen um eine Stellung als Hofmaler motiviert sei (vgl. S. 11, 100), was durchaus denkbar, aufgrund mangelnder neuer Indizien jedoch Spekulation bleibt.

Der übersichtlich gegliederte Katalog setzt mit den Arbeiten des vermutlich 1494 geborenen und anscheinend sehr früh (eventuell 1519) verstorbenen Ambrosius ein. Ihm sind nur fünf Blätter aus der Basler Sammlung zuzuschreiben, worunter sich auch das »Bildnis eines Jünglings mit verschnittenem Baret« (Kat.-Nr. 3) befindet, das bislang auch von Müller noch Hans Holbein d. J. zugeschrieben wurde. Er folgt hier wie auch in diversen anderen Fällen einem nachvollziehbaren Vorschlag von Johann Eckhart von Borries (vgl. *Kunstchronik* 42, 1989, S. 288-297), welcher auf einem stilkritischen Ansatz beruht, dessen grundsätzliche Problematik sich bei der anschließenden Zuschreibungen der »Randzeichnungen im Lob der Torheit« (Kat.-Nr. 10-91) offenbart.

Ausführlich und auch schlüssig begründet Müller dort Hans Holbeins Autorschaft bei 79 Zeichnungen und

folgt dabei den Ergebnissen der 1986 abgeschlossenen Washingtoner Dissertation von Erika B. Michael. Warum die verbleibenden drei Zeichnungen, die sich in Müllers Augen Hans' Handschrift nicht fügen wollen, Ambrosius zugeschrieben werden sollen, bleibt allerdings unklar. Zweifellos lassen sich bei Kat.-Nr. 52 und 61 in der Strichführung Unterschiede gegenüber der Mehrzahl der anderen Zeichnungen ausmachen, doch stellt die diagnostizierte Kleinteiligkeit und mangelnde Spannung (S. 61) respektive die mangelnde Qualität (!) dieser Blätter kein hinreichendes Kriterium für eine Zuschreibung an Ambrosius dar. Abgesehen davon, daß in der Literatur zu den Randzeichnungen bereits verschiedene andere Hände genannt worden sind, läßt die mit dem stilkritischen Verfahren einhergehende Annahme einer stabilen, invarianten Künstler-Identität, welche Modifikationen einzig unter der Voraussetzung einer entwicklungslogisch konzipierten Progressivität zuläßt, hier doch ihre Grenzen erkennen. Über den minutiösen Vergleichen der unterschiedlichen Handschriften droht die Frage nach der realhistorischen Notwendigkeit bzw. der Plausibilität einer Zuschreibung verloren zu gehen. In diesem Sinne drängt sich die Frage auf, warum der zum Zeitpunkt der Entstehung der Randzeichnungen wohlgemerkt erst 18jährige Hans Holbein d. J. hier eigentlich nicht der Urheber sein sollte?

Eine stilistische Nähe zu den zweifellos kleinteiligeren Zeichnungen Kat.-Nr. 52 und 61 läßt sich vor allem im Falle der Zeichnung »Ein Esel singt zu den Klängen einer Harfe« (Kat.-Nr. 64; *Abb. 1*), welche Ambrosius zugerechnet wird — die in den Literaturangaben vermerkte Zuschreibung an Hans im Katalog von 1991, Nr. 101 ist falsch — nicht nachvollziehen. Für eine Autorschaft von Ambrosius spricht hier ebensowenig wie gegen eine Zuschreibung an Hans Holbein d. J. Daß schließlich eine sich in den Randzeichnungen artikulierende Konkurrenz zwischen den beiden Brüdern gar Thema der Zeichnung »Julius Caesar mit Antonius und Brutus« (Kat.-Nr. 83) sein soll, ist sicherlich überzogen. Die mit wenigen Strichen gezeichneten, überaus kleinen Köpfe taugen wahrlich nicht zur Feststellung einer physiognomischen Übereinstimmung mit den erhaltenen Darstellungen der Holbein-Brüder. Während die Interpretationen ansonsten mit der für einen Bestandskatalog gebotenen Zurückhaltung praktiziert werden, scheint hier die Freude über die vermeintlich geglückte Zuschreibung Vater des Blickes zu sein.

Überaus beeindruckend sind dagegen Müllers Beobachtungen zur Gruppe der um 1520 entstandenen Helldunkel-Zeichnungen (Kat.-Nr. 108-111), die zweifellos einen Höhepunkt des zeichnerischen Werkes von Hans Holbeins d. J. verkörpern. Ausgehend von einem früheren Aufsatz (vgl. C. M., Hans Holbein d. J., Überlegungen zu seinen frühen Zeichnungen, in:

Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 46, 1989, S. 113-128) erläutert er die merkwürdige Räumlichkeit der Figuren- und Architekturdarstellungen, die bei einer frontalen Betrachtung unverständlich bzw. inkorrekt erscheinen und erst infolge einer Drehung des Blattes, also bei einer seitlichen Positionierung des Betrachters eine dreidimensionale Plastizität gewinnt. Vergleichbares ist aus dem Gemälde der sogenannten »Gesandten« (1533) mit dem extrem verzerrten Totenkopf bekannt, jedoch *eröffnen* die frühen Helldunkel-Zeichnungen ein bemerkenswertes Kapitel im Rahmen einer (unter kunsthistorischen Gesichtspunkten noch ungeschriebenen) Geschichte des Sehens. Die Fortführung einer derartigen Thematik, die Müller mit dem Hinweis auf Vorstufen in der sukzessiven Betrachtung spätgotischer Altarwerke andeutet (S. 76), sollte eine Aufgabe zukünftiger Untersuchungen sein, wobei jedoch in jedem Fall der jeweilige Kontext, innerhalb dessen die Zeichnungen entstanden sind, ihre Funktion also, zu berücksichtigen wäre. Unabhängig davon ließe sich an dieser Stelle aber auch ein Anknüpfungspunkt für eine präzisere kunsthistorische Lokalisierung des Ansatzes von Hans Holbein d. J. finden, da seine Eigenständigkeit gegenüber Albrecht Dürer, dessen zentrale kunsttheoretische Schriften ja erst im Verlauf der 20er Jahre erschienen, oder auch gegenüber Hans Baldung nach wie vor nicht deutlich genug bestimmt sind.

Bei jeglicher Auseinandersetzung mit Holbeins Werk verdient die Gattung des Bildnisses ein besonderes Augenmerk. Im Unterschied zu seiner englischen Zeit gibt es nur relativ wenige frühe Bildnis-Zeichnungen. Berücksichtigt man allerdings Maryan Ainsworths Untersuchungen zur Genese der Bildnisse (vgl. M.A., »Paternes for phiosioneamyas«: Holbein's portraiture reconsidered, in: *The Burlington Magazine* 132, 1990, S. 173-186), darf man davon ausgehen, daß eine Reihe früher Bildnis-Zeichnungen vorhanden war,

jedoch verlorengegangen ist. Bezeichnenderweise zählen die beiden Vorstudien zum »Meyer-Diptychon« (Kat.-Nr. 92, 93) zu den frühesten erhaltenen Werken von Hans Holbein d. J.

Gerade in bezug auf die Bildnisse macht sich das Fehlen von Quellen besonders bemerkbar und provoziert Spekulationen. So überzeugt z. B. die These, Hans Herbster habe seinem Gesellen Hans Holbein den Auftrag für das »Meyer-Diptychon« vermittelt und damit das Zunftrecht gebrochen (S. 10), noch weniger als die Vermutung von Nikolaus Meier, daß Meyer den Auftrag direkt an den jungen Hans vergeben habe (vgl. N. M., Zeitgeschehen und Heilserwartung, Die Krone in der »Darmstädter Madonna« von Hans Holbein, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53, 1996, S. 231-248).

Plausibel erscheint dagegen die Identifizierung des als »Der Mann mit dem Schlapphut« bekannten Blattes mit der Gestalt des Bonifacius Amerbach (Kat.-Nr. 152). Entgegen früheren Annahmen gibt Müller eine Entstehung um 1525 an, so daß die Zeichnung sechs Jahre nach dem ebenfalls in Basel befindlichen »Amerbach«-Gemälde, dem frühesten Gelehrtenbildnis Holbeins entstanden ist. Unterschiede zwischen beiden Bildnissen lassen sich im Hinblick auf die Darstellung der Nase (vgl. besonders die im Gemälde ausgeprägten Nasenflügel) und der Haartracht ausmachen, wobei Holbeins Gemälde ebenso wie die späteren Darstellungen von Christoph Roman (1551) und Jakob Clauser (1557, beide in Basel) Amerbach mit einer Naturkrause zeigen, während er in der Zeichnung völlig glattes Haar trägt. In allen anderen Partien läßt sich tatsächlich eine physiognomische Übereinstimmung feststellen, zumal Amerbach, wie neu aufgefundene Quellen belegen, unmittelbar nach dem frühen Gemälde keinen Bart mehr trug. Für die Identifizierung des Dargestellten mit Bonifacius Amerbach spricht vielleicht die Beobachtung, daß Holbein nahezu alle wichtigen Personen seines Umkreises, sei

es Meyer, Erasmus, Morus oder Heinrich VIII, nachweislich mehrfach portraitiert hat.

Besitzen die Bildnis-Zeichnungen gewöhnlich die Funktion einer Vorstudie für ein Gemälde, was ihre Qualität keineswegs mindert, so sind nur sehr wenige Blätter derart detailliert ausgearbeitet, daß ihnen selbst *Bildcharakter* zukommt. In diesem Sinne autonom erscheint das Bildnis des »John Godsalve« (Windsor Castle; Parker 22). In der Basler Sammlung kommen diesbezüglich immerhin drei Zeichnungen in Frage. Es handelt sich zum einen um das nun Anfang der 30er Jahre datierte »Bildnis eines Mannes mit rotem Baret« (Kat.-Nr. 181; *Abb. 2*), das bezeichnenderweise 1585-87 im Amerbach-Inventar als Gemälde aufgeführt wurde. Die Zeichnung, die leider als einzige bedeutende Arbeit nicht farbig abgebildet ist, besitzt eine Nähe zu den sogenannten »Stahlhof«-Bildnissen, die zu Beginn des zweiten Englandsaufenthaltes entstanden. Dafür sprechen die Bekleidung und die Haltung der Figur, wohingegen sich der vergeistigte Blick von der appellativen Rhetorik der Gemälde unterscheidet und sich eher an Holbeins Gelehrten Darstellungen orientiert. Neben dem »Bildnis eines Mannes mit schwarzem Baret« (Kat.-Nr. 183), dessen Komplement sich in Indianapolis befindet, ist es ferner das von Müller nun um 1532/35 datierte »Bildnis eines Edelknaben mit einem Maki« (Kat.-Nr. 182; *Abb. 3*). Im Vergleich zum Bildnis des »John Godsalve« besitzt die Zeichnung gerade in der oberen Bildhälfte und mit Rücksicht auf die Brüstung eine stärkere Bindung an die Bild-*Fläche*. In Verbindung mit der Farbigkeit des blauen Hintergrundes, die in Holbeins Werk eher ungewöhnlich ist, rückt die Zeichnung in die Nähe des »Bildnis Heinrich VIII.« (Sammlung Thyssen-Bornemisza), so daß sie doch eher in die zweite Hälfte der 30er Jahre zu datieren wäre. Die Annahme, es handele sich lediglich um eine Vorstudie für ein Gemälde, überzeugt nicht: obgleich das Inkarnat vergleichsweise fahl wirkt, läßt der starke Abrieb noch Rötelspuren erkennen, was von



Abb. 2
Hans Holbein d. J.,
Bildnis eines Mannes
mit rotem Baret,
um 1532/33. Basel,
Kupferstichkabinett (Chr.
Müller, Hans Holbein
d. J., Zeichnungen,
Basel 1988, S. 163)

einer detaillierten Ausarbeitung des Blattes zeugt. Müllers Hinweis auf eine noch unvollkommene Darstellung der Brüstung läßt sich mit Rücksicht auf die ebenfalls in der zweiten Hälfte der 30er Jahre entstandenen Bildnisse des »Derich Berck« und des »Sir Brian Tuke« (Rowlands Nr. 57 u. 64) entkräften. Während Müller bei Ambrosius' »Bildnis eines jungen Mannes« von 1517 (Kat.-Nr. 4) zu Recht von einem »bildhaft abgeschlossenen Werk« spricht, führt er seine Beobachtungen zu Hans, bei dem autonome Bildnis-Zeichnungen erstaunlicherweise erst in den 30er Jahren

nachweisbar sind, nicht zu einer vergleichbaren Konsequenz.

Im Vergleich zu den jüngsten Beiträgen über Holbeins Zeichnungen fällt schließlich die Abschreibung eines Scheibenrisses (Kat.-Nr. 277) sowie eines Frieses (Kat.-Nr. 281) auf, die nun seiner Werkstatt zugerechnet wird — obgleich die Arbeitsweise des Künstlers während seiner Basler Zeit ungeklärt ist. Zu erwähnen sind ferner die Erweiterungen und präziseren Erläuterungen einiger historischer oder naturkundlicher Details, mit denen Müller bei diversen Nummern den Kenntnisstand



Abb. 3
 Hans Holbein d. J.,
 Bildnis eines Edelknaben
 mit einem Maki,
 um 1537. Basel,
 Kupferstichkabinett
 (Chr. Müller, Hans
 Holbein d. J.,
 Zeichnungen,
 Basel 1988, S. 251)

bereichert (vgl. z. B. die brillanten Ausführungen zur »Fledermaus mit ausgespannten Flügeln«, Kat.-Nr. 148).

Bei allen diskussionswürdigen Aspekten, die sich im Verlaufe eines so umfangreichen Bestandes zwangsläufig ergeben, stellt Müllers verdienstvoller Katalog zweifellos ein Standardwerk der Holbein-Forschung dar. Gerade vor dem Hintergrund eines derart wegweisenden Bandes, in dem immerhin 211 Zeichnungen Hans d. J. zugeschrieben werden, er-

scheint eine ähnlich präzise Neubearbeitung des Bestandes von Windsor Castle, wo sich die Hauptwerke aus englischen Zeit befinden, überfällig, denn der entsprechende Band von K. T. Parker datiert aus dem Jahre 1945 und wurde im Reprint (1983) lediglich um einem sechsseitigen Anhang von Susan Foister erweitert – ganz zu schweigen von der Fortführung des Projektes eines Werkverzeichnisses der Zeichnungen, das Paul Ganz in den 30er Jahren in Angriff genommen hat.

Stefan Gronert