**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 55 (1998)

**Heft:** 2-4: Hans Holbein der Jüngere

**Artikel:** Die Passion Christi auf Leinwand im Kunstmuseum Basel

**Autor:** Müller, Christian

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-169550

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 15.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Die Passion Christi auf Leinwand im Kunstmuseum Basel

von Christian Müller

Abb. 1 Abendmahl, Hans Holbein d. J. zugeschrieben. Tempera auf Leinwand. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.

Die fünf Leinwandbilder im Kunstmuseum Basel mit Szenen aus der Passion Christi dürften Teile einer ehemals umfangreicheren Bilderfolge sein. Erhalten haben sich: das Abendmahl mit der Szene der Fusswaschung,[1] Christus am Ölberg, die Gefangennahme Christi, die Geisselung und die Handwaschung des Pilatus[2] (Abb. 1–5). Während die ersten drei wahrscheinlich der ursprünglichen Reihenfolge entsprechen, fehlen zwischen Geisselung und Handwaschung wohl mehrere Szenen. Wie umfangreich die Folge insgesamt war, lässt sich nicht mehr feststellen. Aus der Zeit des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts sind in Basel mindestens zwei vergleichbare Passionsfolgen belegt, die jeweils aus 16 Bildern bestanden. Zum Vergleich: Martin Schongauers gestochene Passion umfasst zwölf Szenen, Dürers Grosse Holzschnittpassion ebenfalls zwölf, dessen Kupferstichpassion 16, die Kleine Holzschnittpassion 37 Szenen.

Abendmahl und Geisselung stammen aus dem Amerbach-Kabinett, die übrigen aus dem Basler Kunsthandel. Sie wurden 1836 durch die Freiwillige Akademische Gesellschaft bei Birmann als Werke von Hans Holbein d. Ä. erworben und der Öffentlichen Kunstsammlung geschenkt.[3]

Die Bilder haben unterschiedliche Masse. Ihre Höhe schwankt zwischen 1,44 m und 1,32 m. Abendmahl und Ölbergszene weisen annähernd quadratische, die Gefangennahme Christi und die Handwaschung des Pilatus querrechteckige Formate auf. Die Geisselung ist dagegen ein

Hochformat. Diese Unterschiede dürften nicht lediglich das Resultat einer unsorgfältigen Ausführung sein, sondern deuten darauf hin, dass die Bilder Rücksicht auf eine bestimmte Raumsituation nahmen.

In der älteren Literatur werden sie als Frühwerke von Hans oder Ambrosius Holbein aus der Zeit zwischen 1515 und 1517 diskutiert.[4] Im folgenden werden Argumente dargelegt, die dafür sprechen, dass die Passionsfolge bzw. Abendmahl und Geisselung, die zumeist mit Hans Holbein in Verbindung gebracht wurden, Frühwerke des Künstlers sein könnten. Die beiden Maler fertigten die Bilderfolge möglicherweise unmittelbar nach ihrer Ankunft in Basel in der Werkstatt eines ortsansässigen Meisters an, vielleicht des aus Strassburg stammenden Malers Hans Herbster. Während Ganz mehrere Hände an der Ausführung beteiligt sieht,[5] Hans jedoch im wesentlichen die Entwürfe zuschreibt, erwägt Chamberlain die Möglichkeit, dass Hans und Ambrosius diese Werke selbständig, ohne Mitwirken eines Basler Meisters, anfertigten und so in Basel ihre Karriere als Maler begannen.[6]

Die Bilder könnten als bewegliche Dekoration in einer Basler Kirche verwendet worden sein. Dafür sprechen die Ausführung auf Leinwand, nicht auf Holztafeln, und die schnelle und grosszügige, nicht immer besonders sorgfältige Ausarbeitung. Dort könnten sie während der Passionswoche, für kurze Zeit nur, am Lettner aufgehängt worden sein. Sie waren deshalb wohl auf Fernsicht hin berechnet.

Hauptargument für die Zuschreibung an Hans Holbein ist die Tatsache, dass Basilius Amerbach die beiden in seinem Besitz befindlichen Gemälde, das Abendmahl und die Geisselung, als frühe Arbeiten von Hans Holbein in seinem Inventar D von 1585/87 aufführt. Dort heisst es: «Ein gros nachtmahl H. Holbeins erste arbeiten, eine vf tuch mit ölfarb» (Seite I, Zeile 23); und «ein grosse geislung vf tuch mit olfarb Hans Holbein ersten arbeiten, eine mit ölfarb ...» (Seite II, Zeile 3, 4).[7]

Abb. 2 Christus am Ölberg, Hans Holbein d. J. zugeschrieben. Tempera auf Leinwand. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.

In neuerer Zeit hat François Maurer die Gemälde mit einer 1516 für die Peterskirche in Basel bezeugten Passionsfolge in Zusammenhang gebracht.[8] Diese Folge lässt sich durch die Zahlungen an einen Hans Dyen (Hans Dig), den Maler am Fischmarkt, als ein Zyklus erschliessen, der 16 Bilder umfasste und eine Länge von etwas über 23 Metern aufwies. Es ist äusserst wahrscheinlich, dass diese Bilder tatsächlich auf Tuch gemalt waren und nur gelegentlich am Lettnergeländer aufgehängt wurden.

Während Maurer in Hans Dig, von dem sich keine gesicherten Werke erhalten haben, den Leiter der Werkstatt sieht, in der unsere Bilder entstanden, und ihm die Verant-

wortung für die dramatischen Inszenierungen der Ölbergszene und der Gefangennahme gibt, räumt er Hans Holbein d. J. eine Beteiligung an den im Amerbach-Inventar genannten Bildern, Abendmahl und Geisselung, ein. Für eine mögliche Verbindung Holbeins mit Hans Dig könnte nach Maurer ferner sprechen, dass die Schwester des seit 1503 in Basel tätigen Malers, der ursprünglich aus Zürich stammte, die Ehefrau des seit 1492 in Basel niedergelassenen Malers Hans Herbster war, bei dem Hans und Ambrosius vielleicht für kurze Zeit gearbeitet hatten.

Abb. 3 Gefangennahme Christi, Hans Holbein d. J. zugeschrieben. Tempera auf Leinwand. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.

Rowlands geht in seiner Monographie von 1985 nun noch einen Schritt weiter. Er schreibt die gesamte Folge ohne weitere Argumentation Hans Dig zu.[9] Mit Recht ist Lorne Campbell dieser Zuschreibung entgegengetreten, die Maurer lediglich als mögliche These geäussert hatte.[10] Tatsächlich gibt es keinen Anhaltspunkt dafür, die Folge mit Dig in Verbindung zu bringen. Schon Maurer weist darauf hin, dass es in Basel weitere Passionsfolgen dieser Art gab, so z. B. einen ebenfalls 16 Bilder umfassenden Zyklus für den Lettner der Augustinerkirche aus dem Jahr 1512. Campbell kritisiert, dass Rowlands die Zuschreibung Amerbachs, der er in anderen Fällen folgt, hier grundlos ignoriert.

Die meisten Autoren heben die Grobheit und Derbheit der Darstellungen hervor, die übersteigerten, beinahe karikaturhaften Physiognomien, die grobschlächtigen Figuren, schliesslich die Unbeholfenheit der architektonischen Bildelemente, welche gegen eine Zuschreibung an Holbein sprechen würden. Tatsächlich fällt es schwer, sich die grossformatigen Gemälde neben dem Doppelbildnis des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau von 1516 als Werke desselben Künstlers vorzustellen.[11] Auch bei einem Vergleich mit frühen Zeichnungen Holbeins im «Lob der Torheit»[12] oder mit den frühen Scheibenrissen in Braunschweig,[13] Basel[14] und Oxford[15] lässt sich kaum ein direkter Weg zu den Gemälden der Passionsfolge finden. Die Vergleichsbasis ist überhaupt äusserst schmal. Wenn man annimmt, dass die Folge um 1516 entstanden ist, besteht beinahe nur die Möglichkeit, von späteren Werken Holbeins auf die Bilder zurückzuschliessen.

Charakteristika wie die eben genannten, die hauptsächlich als Argument gegen Holbeins Urheberschaft angeführt werden, lassen sich dennoch unter den Werken Holbeins aus der Zeit zwischen 1516 und 1520 finden. Dies vor allem bei den Hell-Dunkel-Zeichnungen von etwa 1518/20, die der Malerei technisch am nächsten kommen. Da ist zunächst die Apostelfolge in Lille aus dem Jahr 1518 zu nennen.[16] Hier sind bisweilen unproportioniert wirkende Figuren zu finden, die einmal gedrungen, dann eigenartig

gelängt erscheinen. Die Apostel tragen ähnlich schwere Gewänder mit teigigen Falten wie der im Vordergrund in der Mitte auf dem Abendmahl dargestellte Judas. Vergleichbar sind schliesslich einzelne Köpfe, hinter denen jedoch zum Teil lediglich ähnliche Typen stehen, so z. B. der von links eine Schüssel hereinreichende Jünger auf dem Abendmahl und der Apostel Simon.

Judas ist auf dem Abendmahl in einer Schrittstellung wiedergegeben, die etwas unsicher und unentschieden

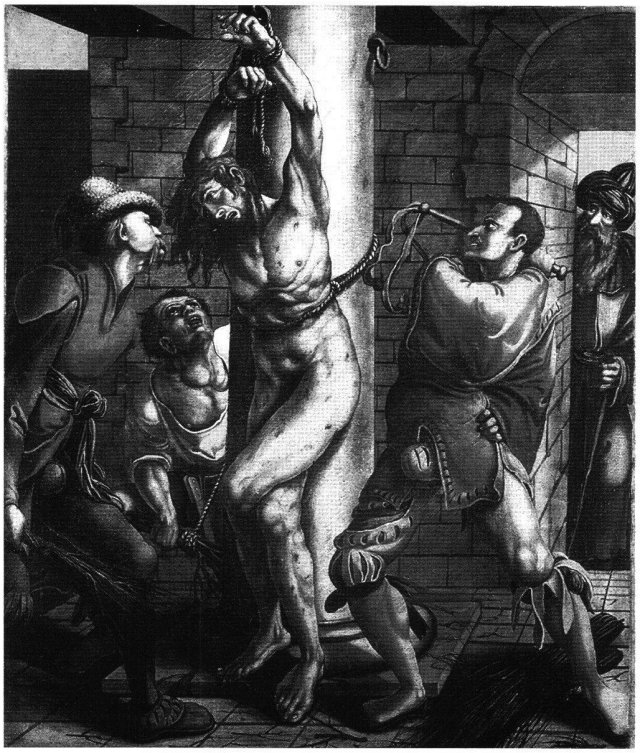

Abb. 4 Geisselung Christi, Hans Holbein d. J. zugeschrieben. Tempera auf Leinwand. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.

wirkt, da sein Körper gleichzeitig einknickt. Figuren mit einer ähnlichen Körperhaltung und Schrittstellung finden sich im Werk Holbeins mehrfach, so die beiden Figuren links und rechts auf dem von ihm entworfenen Holzschnitt des Passahmahles von 1523.[17] Wie im Abendmahl tragen sie zur Dynamisierung eines Geschehens bei. In diesen Figuren scheinen mehrere Bewegungsabläufe ineinanderzuwirken: das Herantreten an den Tisch, das schon mit dem Vorgang des Essens verbunden wird. Die Haltung von Judas verrät zugleich seine Irritiertheit. Seine Annäherung an den Tisch, um den Bissen aus der Hand Christi in Empfang zu nehmen, scheint ins Stocken geraten zu sein, nachdem Christus soeben den Verrat angekündigt und damit Unruhe unter den anderen Jüngern verursacht hatte.

Die beiden Schergen in der Geisselung, wuchtige Figuren in Schreitstellung – der Scherge rechts neben Christus ist ausserdem in einer komplizierten Drehbewegung begriffen –, erinnern an die Schergen auf Holbeins Zeichnung der Kreuztragung im Kupferstichkabinett Basel. Dies betrifft vor allem den weit Ausschreitenden im Vordergrund, der den Querbalken des Kreuzes erfasst hat. Hingewiesen sei auf die in beiden Werken ins Hässliche übersteigerten Gesichter. Diese Zeichnung, die um 1518 entstanden sein dürfte, wurde Holbein übrigens gelegentlich mit ähnlichen Argumenten wie bei der Passionsfolge abgeschrieben. Ganz sah in dieser Zeichnung einen Entwurf für die verlorene Kreuztragung der Leinwandpassion, ein Vorschlag, der aus mehreren Gründen nicht überzeugt.[18] Als Vergleich genannt sei ferner der Metallschnitt des Meisters IF mit der Gefangennahme Christi nach einem Entwurf Holbeins aus der Zeit um 1518/19. Der auf der linken Seite neben Christus stehende Scherge, der Christus ergreift, weist ebenfalls unproportionierte Körperformen auf, die mit den Schergen auf der Leinwandpassion und der Zeichnung der Kreuztragung verwandt erscheinen.[19]

Für eine Beteiligung Holbeins könnten Erzählstil und Bildregie sprechen. Beim Abendmahl fallen besonders die übereck zusammengestellten Tische auf der linken Seite auf, deren Anordnung in der Architekturkulisse wieder aufgegriffen wird. Sie bewirkt eine reliefhafte Verdichtung des Bildraumes, in dem das Abendmahl stattfindet. Ähnliche Merkmale charakterisieren den Holzschnitt mit dem Passahmahl, an den hier erinnert sei. Handelt es sich bei der Architektur im Abendmahl lediglich um eine Vergröberung Holbeinscher Konzepte, seiner Architekturkulissen auf Scheibenrissen und Fassadenmalereien oder kann deren Anordnung auf Holbein selbst zurückgeführt werden? Bei den Architekturformen im einzelnen kann ebenfalls auf Analogien aus späterer Zeit verwiesen werden. Genannt sei z. B. die von Holbein entworfene Titeleinfassung mit Marcus Curtius aus dem Jahr 1523.[20] Sie schliesst oben, ähnlich wie die Architektur des Abendmahls, mit einer von kurzen Säulen getragenen Tonne ab. Vergleichbare schemenhafte Figuren, die auf den Kämpfern der Pfeiler des Tores unterhalb der Tonne wiedergegeben sind, finden sich auf derselben Titeleinfassung, doch liessen sich für solche Details zahlreiche weitere Beispiele nennen.

Bemerkenswert sind ausser der Schrägstellung der Wand und des Tisches die Öffnungen der Architektur, die kaum einen Blick in die Tiefe bieten, sondern diesen durch dahinter erscheinende Mauern verstellen. Diese Mauern, die auch auf der Geisselung begegnen, werden sehr detailliert wiedergegeben. Sie erinnern z. B. an die Mauer auf dem Diptychon mit Christus und Maria im Kunstmuseum Basel von etwa 1519.[21] Dass Holbein hierfür eine gewisse Vorliebe besessen hat – und das betrifft nicht nur die Wiedergabe von Mauern, sondern auch anderer Realia –, macht schon die gezeichnete frühe Kopie nach Lucas van Leydens Kupferstich mit dem «Ecce homo» deutlich, auf der er die Materialien besonders betonte und diese im Unterschied

Abb. 5 Handwaschung des Pilatus, Hans Holbein d. J. zugeschrieben. Tempera auf Leinwand. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.

zu dem Vorbild des Kupferstiches, so die Mauer der Bühne, auf der Christus steht, besonders herausarbeitete.[22] Kurz hinzuweisen ist auf die Einzelheiten der auf dem Tisch ausgebreiteten Gegenstände, dann auf das Mobiliar, die einfachen Holzbänke, die vielleicht auf Dürers Holzschnitt des Abendmahles aus der Grossen Holzschnittpassion zurückgehen,[23] schliesslich auf den grossen Korb und die Flasche im Vordergrund, Motive, die an Dürers Abendmahl der Kleinen Holzschnittpassion erinnern.[24] Bei einer Durchsicht von Holbeins Holzschnitten mit den Bildern des Todes lässt sich sein Interesse für diese Realia erkennen, die in einen konkreten argumentativen Zusammenhang mit der Erzählung gestellt werden.[25] Besonders bemerkenswert sind im Abendmahl die nach vorne über die Tischkante ragenden Gegenstände wie das Brot und das Messer. Sie nehmen auf den Raum Bezug, der sich vor dem Bild ausbreitet. Daran lässt sich die Frage knüpfen, ob die dargestellte architektonische Situation des Abendmahls möglicherweise ebenfalls auf den Raum Bezug nimmt, in dem das Bild hing. Die Merkmale der Architektur könnten auf eine Position des Bildes in einer Raumecke deuten, und zwar auf der linken Seite in einer Kirche. Dafür spricht vielleicht der Lichteinfall von links durch die Türöffnung und von vorne. Der Maler nahm damit Bezug auf die wirklich vorhandenen Lichtquellen. Da das Abendmahl möglicherweise das erste Bild der Folge war, erschiene ein solcher Zusammenhang vorstellbar. Die Architektur könnte Rücksicht nehmen auf ein anderes Bild, z. B. auf das an der anderen Raumecke befindliche, vielleicht die Handwaschung des Pilatus, die rechts ebenfalls eine schräg in die Tiefe führende Architektur aufweist. Ähnliches lässt sich bei den wesentlich später entstandenen Scheibenrissen Holbeins zur Passion Christi beobachten.[26] Diese werden teilweise durch korrespondierende Architekturmotive zu Dreiergruppen zusammengefasst, so dass die jeweils an den Seiten links und rechts stehenden durch schräg gestellte Architekturen begrenzt werden, wie das auch auf der linken Seite des Abendmahls der Fall ist. Die Erzählung kann durch solche Mittel strukturiert werden. Ausserdem bietet diese Anordnung dem Betrachter, wenn er nach rechts weitergeht und nach links zurückschaut, eine grössere räumliche Illusion.

Bei der Geisselung fällt das Licht von rechts und von hinten ein. Es erzeugt stärker noch als beim Abendmahl Irritationen durch flackernde Lichteffekte. Es handelt sich um ein Streiflicht, das die Figuren erfasst und ihre Bewegungen wie erstarrt wirken lässt. Die Fluchtlinien der Architektur führen den Blick zu dem stillen Beobachter des Geschehens, der in der Öffnung des Tores rechts hinten erscheint und diese zugleich verstellt.

Charakteristisch für Holbein ist die Betonung der psychologischen Dimension einer Handlung. Solche Phä-

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 6 Kopf Christi, Ausschnitt aus dem Abendmahl (siehe Abb. 1). Infrarotreflektographie.

Abb. 7 Christus, von Hans Holbein d. J., Ausschnitt aus einem Scheibenriss. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Abb. 8 Maria, von Hans Holbein d. J., Ausschnitt aus einem Scheibenriss. Lavierte Federzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Abb. 9 Der hl. Stephanus, von Hans Holbein d. J., Ausschnitt aus einem Scheibenriss. Lavierte Federzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Abb. 10 Kopf eines Jüngers, Ausschnitt aus dem Abendmahl (siehe Abb. 1). Infrarotreflektographie.

Abb. 10

Abb. 9

Abb. 11 Maria, von Hans Holbein d. J., Ausschnitt aus einem Scheibenriss. Lavierte Federzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Abb. 12 Kopf des Judas. Ausschnitt aus dem Abendmahl (siehe Abb. 1). Infrarotreflektographie.

Abb. 13 Kopf Christi. Ausschnitt aus der Geisselung Christi (siehe Abb. 4). Infrarotreflektographie.

Abb. 14 Kopf des Jüngers Johannes, von Hans Holbein d. J., Ausschnitt aus einer Silberstiftzeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Abb. 11

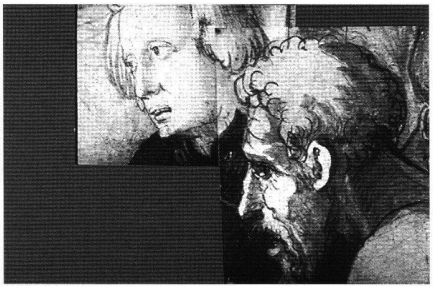

Abb. 12

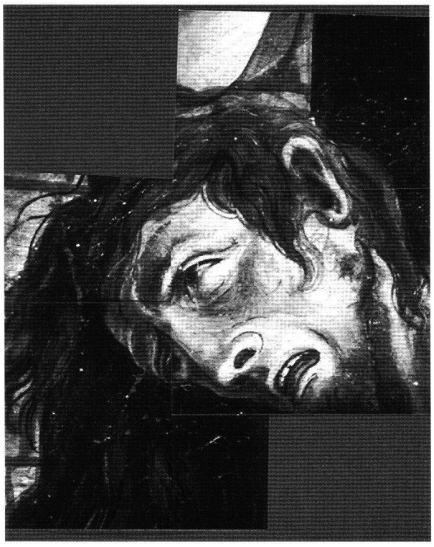

Abb. 13

Abb. 14

nomene sind im Abendmahl z.B. in den Dialogen der Jünger Christi zu beobachten. Sie werden fassbar in der bereits beschriebenen Haltung des Judas, der an einen überladenen Tisch herantritt, von dem jederzeit durch eine Unachtsamkeit etwas herunterfallen könnte, z. B. das Brot oder das Messer, die über die Kante des Tisches hinausragen. Judas befindet sich sozusagen selbst auf der Kippe, eine Metapher, die ähnlich Erasmus von Rotterdam in seinem «Lob der Torheit» verwendet, wenn er die Kanten des Würfels der Spieler mit dem Kap Malea vergleicht, an dem die Schiffe der Seefahrer zerschellen können.[27]

In der Geisselung lassen sich weitere Elemente dieser Art beobachten, die ebenfalls für Holbein sprechen könnten: Durch den Verzicht auf eine figurenreiche Darstellung, die in dieser Szene vorstellbar wäre – man denke nur an die entsprechenden Szenen bei Martin Schongauer, Hans Holbein d. Ä. und Albrecht Dürer –, entsteht eine psychische Spannung zwischen den Figuren. Der Blickkontakt zwischen Christus und dem Schergen links ist ebenso wichtig wie das bevorstehende Auftreffen des Schlages, zu dem der andere Scherge ausholt. Der stille Beobachter, wahrscheinlich angeregt von Dürers Holzschnitt der Geisselung aus der Kleinen Holzschnittpassion, führt den Blick zurück auf das Geschehen im Vordergrund.[28] Eine ähnliche Wirkung geht von dem am Boden Kauernden aus, der zu Christus aufblickt. Vergleichbares findet man z. B. in der gleichen Darstellung auf Holbeins Passionstafel.[29] Hier agieren in der Geisselung ebenfalls lediglich drei Schergen, und rechts im Hintergrund tritt eine ähnlich gekleidete Figur auf, vielleicht Pilatus, der das Geschehen beobachtet. Noch konsequenter ist die Szene in der Folge der Scheibenrisse mit der Passion Christi gestaltet.[30] Auch hier sind lediglich drei Schergen zu finden. Der einzige, dessen Gesicht vom Betrachter unverdeckt wahrgenommen werden kann, hält in seiner Aktion inne und schaut Christus ins Gesicht. Zwischen ihnen erscheint ebenfalls ein Beobachter, der nicht in die Handlung eingreift und zu Christus schaut. Fast wichtiger als die Aktion der Geisselung, die von anonymen, sich von uns abwendenden Gestalten vollzogen wird, ist der Blickkontakt zwischen diesen drei Personen. Die physische Aktion wird in Beziehung gesetzt zur psychischen Dimension der Geisselung und dadurch inhaltlich gesteigert.

Etwas Ähnliches ist in Ansätzen schon in dem Gemälde der Leinwandpassion angelegt. Während der rechts stehende Scherge im Profil wiedergegeben ist, wodurch seine unvorteilhafte Physiognomie betont wird, ist sein Gegenüber fast im verlorenen Profil dargestellt. Dadurch wird der Blick des Betrachters auf das Gesicht Christi gelenkt. Figuren im verlorenen Profil finden sich im Werk Holbeins relativ häufig. Hingewiesen sei auf das Gemälde des Abendmahls im Kunstmuseum Basel, auf dem links und rechts Jünger Christi in dieser Weise wiedergegeben sind.[31]

Diese Phänomene, die hier in Zusammenhang mit der Frage nach den Autoren der Bilder angesprochen werden, haben ihre Wurzeln im 15. Jahrhundert. Sie treten auf Darstellungen in Erscheinung, welche die Passion Christi besonders eindringlich und grausam schilderten und den Betrachter zur Andacht anregen sollten. Zu nennen sind nicht in erster Linie Altarwerke, sondern vor allem Einblattdrucke aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, illustrierte Handschriften, Gebetbücher, dann die Gattungen der «Biblia pauperum» und des «speculum humanae salvationis».[32] Der Künstler unserer Passionsbilder knüpfte an diese Tradition an. Auch die Derbheit der Bilder lässt sich vor diesem Hintergrund verstehen. Eine Analogie für ein solches Fortführen dieser Tradition könnte man in Holbeins um 1520 entstandenem Holzschnitt des kreuztragenden Christus im Kupferstichkabinett Basel sehen, der inhaltlich und formal auf Einblattholzschnitte des 15. Jahrhunderts zurückgeführt werden kann.[33]

Ein weiteres Detail, auf das Lorne Campbell aufmerksam gemacht hat, könnte ferner für Holbein sprechen. Es handelt sich um die Darstellung des Körpers Christi, der hier in völliger Nacktheit gezeigt wird.[34] Mit Körperdarstellungen bei Holbein vergleichbar ist nicht nur die stark plastisch wirkende Modellierung der Oberfläche, sondern auch die tiefe Position des Bauchnabels, die bei Christus in der Geisselung der Leinwandpassion festzustellen ist. Beides findet sich auf Holbeins Gemälde «Christus im Grabe»,[35] eine tiefe Position des Bauchnabels auf der Zeichnung der sogenannten «Steinwerferin» und der Zeichnung mit der «Proportionsstudie eines männlichen Körpers» im Basler Kupferstichkabinett.[36]

Eine ausführliche maltechnische Untersuchung der Bilder steht noch aus. Die Malweise und die Ausführung der Malerei auf grobe Leinwand, deren Struktur sichtbar bleibt, lassen sich am ehesten mit Holbeins Orgelflügeln für das Basler Münster vergleichen.[37] Diese hatten als Malerei eine ähnliche Aufgabe zu erfüllen und waren ebenfalls auf Fernsicht hin angelegt. Von einem Teil der Gemälde mit der Passion Christi wurden Infrarotreflektogramme angefertigt, die im folgenden in die Argumentation einbezogen werden.[38] Die Schwierigkeiten bei der Analyse der Unterzeichnungen bestehen vor allem in der Frage, inwieweit diese mit Zeichnungen eines Künstlers überhaupt verglichen werden können. Eine Durchsicht der im Kunstmuseum Basel angefertigten Infrarotreflektogramme der Gemälde Holbeins, soweit diese vorliegen, macht deutlich, wie unterschiedlich Holbein jeweils seine Unterzeichnungen anlegte. Es bedarf also auf jeden Fall einer gründlichen Einzeluntersuchung, die Aufschlüsse über die vom Künstler gewählten Modi seiner Vorarbeiten gibt.

Bei den beiden Gemälden der Leinwandpassion lassen sich trotz diesen Einschränkungen Gemeinsamkeiten mit Zeichnungen Holbeins beobachten. Holbein bevorzugte die Technik der lavierten Federzeichnung, die in ähnlicher Form bei den Unterzeichnungen der Leinwandpassion zur Anwendung gelangte. Verglichen mit den Zeichnungen Holbeins, auf die im folgenden hingewiesen wird, erscheint die Unterzeichnung in den Gemälden freier, grosszügiger, beinahe skizzenhaft. Dies kann einerseits mit dem unterschiedlichen Format zu tun haben – die zum Vergleich her-

angezogenen Details von Zeichnungen sind wesentlich kleiner als die Unterzeichnungen –, andererseits mit der unterschiedlichen Aufgabe, welche die Unterzeichnung erfüllte. Diese hat nicht den Anspruch eines finalen Werkes, wie z. B. die Scheibenrisse Holbeins, sondern steht am Anfang eines solchen, das schliesslich in einer anderen Technik ausgeführt wurde. Dass die Unterzeichnungen einen verhältnismässig hohen Eigenwert besitzen, könnte den Schluss zulassen, dass der Künstler die Bilder weitgehend direkt auf die vorbereitete Leinwand entwarf und nicht von einer detaillierten Vorzeichnung, einem Karton, sondern vielleicht nur einem flüchtigen Kompositionsentwurf ausging.

Der Kopf Christi auf dem Abendmahl (Abb. 6) lässt sich mit dem Christus auf Holbeins Scheibenriss mit der Krönung Mariens von etwa 1518 im Kupferstichkabinett Basel vergleichen (Abb. 7).[39] Nicht nur der Typus ist verwandt, sondern auch die in der Infrarotreflektographie erkennbare Wiedergabe der Konturen und der Binnenzeichnung, die mit einem Pinsel ausgeführt wurden. Die weiterführende Ausarbeitung mit dem Pinsel bleibt einerseits gegenstandsbezogen und fügt weitere Haarsträhnen und Locken hinzu, sie kennzeichnet andererseits Licht und Schattenzonen. Vergleichbar ist in beiden Werken die Modellierung des Gesichtes unter den Augen im Bereich der Wange sowie das grossflächig auf das Haar fallende Licht. Der Kopf der Maria auf demselben Scheibenriss (Abb. 8) entspricht in der summarischen Anlage der Umrisse und der Binnenzeichnung der Unterzeichnung des Kopfes Christi im Gemälde fast noch mehr.

Der Mund Christi auf dem Abendmahl ist etwas geöffnet und weist eine leichte Schrägstellung auf. Die Zähne des Oberkiefers werden dabei sichtbar. Dieser Gesichtsausdruck kann als Pathosformel aufgefasst werden, die Vorstufen z.B. bei Mantegna hat. Druckgraphische Arbeiten dieses Künstlers waren Holbein zugänglich. Der Stephanus auf Holbeins Scheibenriss aus der Zeit um 1520 (Abb. 9), ebenfalls im Kupferstichkabinett Basel,[40] zeigt einen ähnlichen Gesichtsausdruck und lässt sich neben Christus stellen. Der Kopf des Jüngers auf dem Abendmahl, der unter der Tür der Rückwand erscheint (Abb. 10), zeigt in den Einzelheiten des Gesichtes, in der Bildung der Augen, der Andeutung der Falten auf der Stirn und in der Akzentuierung der Mundwinkel, schliesslich in der Modellierung des Gesichtes mit dem Pinsel ebenfalls Gemeinsamkeiten mit dem Stephanus.

Ein weiteres Detail am Kopf Christi auf dem Abendmahl findet sich ähnlich auf Zeichnungen Holbeins. Es geht um die Bildung der Augenbrauen und die Charakterisierung der Haare an dieser Stelle durch kurze und sehr nüchtern nebeneinandergesetzte Striche. Sie finden sich in verwandter Form z. B. bei der Maria (Abb. 11)[41] und der hl. Barbara[42] aus derselben Scheibenrissfolge von 1520 im Kupferstichkabinett Basel, zu der auch der hl. Stephanus gehört.

Zu den eindrucksvollsten Figuren des Abendmahls gehört der im Vordergrund agierende Judas. Im Infrarotreflektogramm, das auch den Kopf des Jüngers auf der anderen Tischseite wiedergibt, ist die bewegte und freie Unterzeichnung zu erkennen (Abb. 12). Der Kopf zeigt ausserdem eine intensive, mit breiten Pinselstrichen hingesetzte Modellierung. Das Haar an der Kontur des Kopfes wird durch immer wieder neu ansetzende Kringel angedeutet. Es erinnert am ehesten an die Wiedergabe des Haares von Christus auf dem Scheibenriss mit der Krönung Mariens, vor allem im Bereich der Schulter Christi und an dessen Bart.

Der Kopf Christi auf der Geisselung fügt sich gut zu den bereits angeführten Vergleichen (Abb. 13). Gegenüber dem Abendmahl verwendet der Künstler hier einen anderen Typus, der Holbeins «Christus im Grabe» im Kunstmuseum Basel sehr nahe kommt. Das Leiden Christi wird in beiden Bildern durch die hässlichen Gesichtszüge unterstrichen. Dieser Typus findet sich mit einem weniger pathetischen Ausdruck ähnlich schon auf Holbeins Gemälde Adam und Eva aus dem Jahr 1517 bei Adam. Hingewiesen sei vor allem auf die Gestaltung der Augen.[43] Der schmerzvoll geöffnete Mund Christi in der Geisselung lässt sich in Ausdruck und Form neben den des schon erwähnten hl. Stephanus aus der Scheibenrissfolge von 1520 (Abb. 9)[44], dann aber auch neben Holbeins Silberstiftzeichnung mit einem Jünger Johannes von etwa 1515/17 in Basel stellen (Abb. 14).[45] Mit der zuletzt genannten Zeichnung lassen sich schliesslich technische Einzelheiten vergleichen, wie die differenzierte Ausmodellierung an Wange und Jochbein in Pinselstrichen, die in kammartigen Strukturen enden, so dass jeweils eine sehr bewegte Oberfläche entsteht.

Auf die grundsätzliche Problematik dieser Vergleiche wurde bereits hingewiesen. Dennoch meine ich, dass diese Beispiele es nicht erlauben, die Passionsfolge, oder besser die beiden Gemälde der Folge, Abendmahl und Geisselung, leichten Gewissens aus der Diskussion von Holbeins Frühwerk auszugrenzen. Zu viele Argumente sprechen für ihn. Es ist sehr gut möglich, dass er an Entwurf und Ausführung der Folge massgeblich beteiligt war. Untersuchungen der übrigen Bilder könnten möglicherweise Aufschlüsse über die Mitarbeit anderer Personen geben. Die hier vorgestellten Aufnahmen von Köpfen aus dem Abendmahl und der Geisselung stammen jedenfalls von einer Hand. Eine Datierung um 1515–1517 würde wohl am meisten einleuchten.

## ANMERKUNGEN

1 Es ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob die auf dem Abendmahl rechts im Hintergrund dargestellte Fusswaschung, bei der Christus am Boden kniet und Petrus die Füsse wäscht, vor oder nach dem Abendmahl stattfindet; hierzu ERNST H. KANTOROWICZ, *The Baptism of the Apostels*, in: Dumbarton Oaks Papers 9–10, Cambridge Massachusetts 1956, S. 203–251.

2 Jeweils Tempera auf Leinwand: Abendmahl (Inv.-Nr. 303), 144 × 155 cm; Christus am Ölberg (Inv.-Nr. 304), 135 × 132 cm; Die Gefangennahme Christi (Inv.-Nr. 305), 134 × 166 cm; Die Geisselung Christi (Inv.-Nr. 307), 138 × 115 cm; Die Handwaschung des Pilatus (Inv.-Nr. 306), 134 × 155 cm.

3 *Jahresberichte der freiwilligen akademischen Gesellschaft*, Jg. 2, 1836, 1837, S. 5.

4 Woltmann sieht in ihnen eher Werke des Ambrosius; ALFRED WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit. Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen*, 2 Bde., 2. Auflage, Leipzig 1874/76, S. 132–133.

5 PAUL GANZ, *Hans Holbein d. J. Des Meisters Gemälde in 252 Abbildungen*, Stuttgart/Berlin 1919, Abb. S. 21–25, S. 233. – Siehe auch PAUL GANZ, *Hans Holbein d. J. Gesamtausgabe der Gemälde*, Basel 1950, Kat.-Nr. 4–6.

6 ARTHUR B. CHAMBERLAIN, *Hans Holbein the Younger*, 2 Bde., London 1913, Bd. 1, S. 39–42. Für eine spätere Datierung trat Schmid ein. Er schlug vor, die Gemälde erst nach Holbeins Luzerner Aufenthalt, also um 1519/20 anzusetzen, da sie schon ein grosses Können voraussetzten. Die Entwürfe Holbeins seien jedoch durch die Beteiligung von Mitarbeitern bei der Ausführung verunklärt worden; HEINRICH ALFRED SCHMID, *Die Werke Holbeins in Basel*, Basel 1930, S. 42–44. – HEINRICH ALFRED SCHMID, *Hans Holbein d. J. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, 2 Textbände, Basel 1948, S. 155–156. – Die Diskussion fasst zusammen *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), Basel 1960, Nr. 134–138 (bearb. von ERWIN TREU).

7 ELISABETH LANDOLT U. A., *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach–Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach*, Katalog der Ausstellung in Basel (Historisches Museum und Kunstmuseum), Basel 1991, S. 141–143, 145–146.

8 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 5: Die Kirchen, Klöster und Kapellen, 3. Teil: St. Peter bis Ulrichskirche, von FRANÇOIS MAURER, Basel 1966, S. 451–454.

9 JOHN ROWLANDS, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition,* Oxford 1985, S. 23–24, Nr. R. 13. – Paul H. Boerlin hält Abendmahl und Geisselung für Arbeiten von Hans Dig, an denen Hans Holbein beteiligt war. Die Entwürfe aller fünf Bilder stammen seiner Meinung nach von einer Hand, an der Ausführung seien aber mehrere Hände beteiligt gewesen, PAUL H. BOERLIN, *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett. Die Gemälde*, Katalog der Ausstellung in Basel (Historisches Museum und Kunstmuseum), Basel 1991, S. 25.

10 LORNE CAMPBELL, Rezension der Holbein-Monographie von John Rowlands (vgl. Anm. 9), in: The Burlington Magazine 1986, S. 149–151, bes. S. 150.

11 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.-Nr. 312.

12 CHRISTIAN MÜLLER, *Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein* (= Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Katalog der Zeichnungen, Bd. 3, Teil 2A), Basel 1996, Nr. 10–91.

13 Scheibenriss für Hans Fleckenstein, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, siehe CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d. J., Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), Basel 1988, Abb. S. 13.

14 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), Nr. 98, 99.

15 Scheibenriss für Christoph von Eberstein, Oxford, Ashmolean Museum, siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 13), Abb. S. 128.

16 THOMAS MUCHALL-VIEHBROOK, *Ein Beitrag zu den Zeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 8, 1931, S. 156 – 171. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 6), Nr. 209 (bearb. von MARGARETE PFISTER-BURKHALTER).

17 CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d. J., Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, Basel 1997, Nr. 96b.

18 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), Nr. 108.

19 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 17), Nr. 80b.

20 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 17), Nr. 51.

21 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.-Nr. 317.

22 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), Nr. 94.

23 JOSEPH MEDER, *Dürer-Katalog*, Wien 1932, Nr. 114.

24 JOSEPH MEDER (vgl. Anm. 23), Nr. 133.

25 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 13), Nr. 105,1–49.

26 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), Nr. 162–171.

27 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), bei Nr. 34.

28 JOSEPH MEDER (vgl. Anm. 23), Nr. 1142.

29 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.-Nr. 315.

30 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), Nr. 164.

31 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.-Nr. 316.

32 Für die oberrheinisch-süddeutsche Kunst im Überblick, DIETMAR LÜDKE/STEFAN ROLLER, in: *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Strassburger Malerei der Spätgotik*, Katalog der Ausstellung in Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle), Ostfildern/Ruit 1996, S. 201–255.

33 CHRISTIAN MÜLLER, (vgl. Anm. 17), Nr. 1.

34 Dies möglicherweise in Anlehnung an die Schilderung der Geisselung in den Evangelien. Das Überkreuzen der Beine kann in der Geisselung als Versuch Christi gedeutet werden, sich vor den Schlägen der Schergen zu schützen. Auf seinem Gemälde «Gesetz und Gnade» in der National Gallery of Scotland in Edinburgh stellt Holbein den «Homo» ebenfalls in völliger Nacktheit dar. In der Geisselung könnte damit ausdrücklich auf die Menschwerdung des Gottessohnes angespielt sein.

35 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.-Nr. 318.

36 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), Nr. 188, 190.

37 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.-Nr. 321a, 321b.

38 Ich danke Peter Berkes, Gemälderestaurator der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, der mir die Aufnahmen von einzelnen Köpfen aus dem Abendmahl und der Geisselung zur Verfügung gestellt hat.

30 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), Nr. 99.

40 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), Nr. 107.

41 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), Nr. 100.

42 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), Nr. 103.

43 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.-Nr. 313.

44 Siehe Anm. 40.

45 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 12), Nr. 95.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Abb.: Öffentliche Kunstsammlung Basel (Fotos: Martin Bühler).

## ZUSAMMENFASSUNG

Die im Kunstmuseum Basel aufbewahrten fünf Leinwandbilder einer Passionsfolge werden in der Literatur als Frühwerke Hans Holbeins d. J. diskutiert. Hauptargument für die Zuschreibung ist, dass der Basler Sammler Basilius Amerbach Abendmahl und Geisselung in seinem Inventar als frühe Werke Hans Holbeins bezeichnete. An der Zuschreibung wurden vielfach Zweifel geäussert. In seiner Holbein-Monographie von 1985 schrieb schliesslich John Rowlands die Folge dem Basler Maler Hans Dig zu. Doch während dieser Vorschlag sich nicht auf bildliche Vergleiche stützen kann, zeigen vor allem die Infrarotreflektogramme einzelner Köpfe aus dem Abendmahl und der Geisselung, dass die Unterzeichnungen, mit denen der Künstler die Malerei vorbereitete, sich sehr wohl mit Zeichnungen Hans Holbeins d. J. vergleichen lassen. Seine Beteiligung an diesen beiden Gemälden ist also sehr wahrscheinlich. Eine Untersuchung der übrigen Gemälde der Folge steht noch aus.

## RÉSUMÉ

Les cinq toiles représentant la Passion du Christ, conservées au musée de Bâle, sont considérées dans la littérature spécialisée comme des œuvres précoces de Hans Holbein le Jeune. Cette attribution est étayée principalement par le fait que, dans son inventaire, le collectionneur bâlois Basilius Amerbach désigne la cène et la flagellation comme étant des peintures précoces de Hans Holbein. Néanmoins, cette attribution a été remise en question à maintes reprises. Dans sa monographie de 1985, John Rowlands attribue finalement ces tableaux au peintre bâlois Hans Dig. Si cette proposition ne peut s'appuyer sur des comparaisons figuratives, surtout les réflectogrammes à infrarouges de certaines têtes tirées des tableaux de la cène et de la flagellation montrent que les dessins exécutés par le peintre en guise de fond du tableau présentent des analogies frappantes avec les dessins de Hans Holbein le Jeune. Il est donc fort probable que ce dernier ait pris part à la réalisation des peintures. Par ailleurs, on attend encore une étude des autres scènes de la Passion.

## RIASSUNTO

È in atto una discussione se attribuire le cinque tele raffiguranti le «Storie della Passione», conservate presso il Kunstmuseum di Basilea, alle opere giovanili di Hans Holbein il Giovane. L'argomento principale in favore di una tale tesi è che l'inventario del collezionista basilese Basilius Amerbach annovera «L'ultima cena» e «La flagellazione» fra le prime opere eseguite dall'artista. Tale attribuzione ha suscitato numerosi dubbi. In una monografia del 1985, John Rowlands ha attribuito l'esecuzione delle tele al pittore Hans Dig. Ma se tale proposta non può essere surrogata da confronti con altre opere, è stato possibile rilevare, soprattutto con l'ausilio di analisi a raggi infrarossi, che alcune teste raffigurate nelle tele summenzionate poggiano su disegni preparatori, di cui abitualmente l'artista si serviva per preparare il suo lavoro. Ciò permette quindi di confrontarle con altri disegni eseguiti da Hans Holbein il Giovane. La sua partecipazione ai due dipinti è quindi molto probabile. Gli altri dipinti della «Storia della Passione» non sono invece ancora stati studiati.



## SUMMARY

The five canvases from the Passion of Christ, preserved at the Kunstmuseum Basle, are held to be early works by Hans Holbein the Younger. The main argument for this assumption rests on the fact that the inventory of Basle collector Basilius Amerbach lists "The Last Supper" and "The Flagellation" as early Holbein works. Many doubts have been expressed about this ascription. In his monograph of 1985, John Rowlands ascribes the cycle to the Basle painter Hans Dig. Although no pictures are available for comparison to support this hypothesis, infrared reflectogrammes of some heads in "The Last Supper" and "The Flagellation" reveal the preparatory drawings underneath, which certainly bear comparison with drawings by Hans Holbein the Younger. It is therefore likely that he was involved in these two paintings. Studies of the other paintings in the cycle have not yet been made.