

Zeitschrift: Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz = Annuaire des Beaux-arts en Suisse
Herausgeber: Paul Ganz
Band: 2 (1915-1921)

Artikel: Ein Jugendwerk Hans Holbeins des Jüngeren
Autor: Ganz, Paul
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-889752>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.02.2025

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

Ein Jugendwerk Hans Holbeins des Jüngeren.

Von *Paul Ganz*.

Auf der Zürcher Ausstellung von Gemälden und Skulpturen aus den Jahren 1430—1530 wurde ein Madonnenbild¹⁾ zum ersten Male gezeigt, das die volle Bezeichnung Hans Holbein und das Datum 1515 trägt, also ein Jahr später entstanden ist, als die „Mater amabilis“ des Konstanzer Domherrn Johannes von Botzheim im Basler Museum²⁾. Das Bild hatte anfänglich keine gute Presse, weil die Übermalung der beiden Figuren mit Recht als eine starke Beeinträchtigung des künstlerischen Genusses empfunden wurde, und Kenner haben es sogar als Fälschung erklärt. Heute gilt es trotzdem wohl allgemein als ein ächtes Werk des jungen Meisters, das nicht nur für die historische Holbeinforschung ein grosses Interesse bietet, sondern auch einen Einblick in das Schulverhältnis des Sohnes zum Vater eröffnet, als der jüngere Hans noch keinen eigenen Stil, wohl aber einen eigenen künstlerischen Willen besass.

Woltmann beschreibt das Bild im zweiten Bande seiner Holbeinbiographie unter den Werken des älteren Hans Holbein, deren Standort ihm unbekannt war und stellt auf Grund der von Mündler in den Nachträgen zu J. Burckhardts Cicerone im zweiten Band der Zahn'schen Jahrbücher für Kunstwissenschaft veröffentlichten Angaben fest³⁾, dass sich das Gemälde früher in der Sammlung Metzler in Schaffhausen, dann im Besitz des Johannes von Müller befunden habe und 1845 in den Pariser Kunsthandel gekommen sei. Bei der Auktion der Sammlung Moreau-Wolsey wurde es 1869 in Paris für 3120 Fr.⁴⁾ verkauft und löste fünf Jahre später auf einer zweiten Auktion nur wenige hundert Franken mehr. Dass es sich

¹⁾ Ausführlicher Katalog der Ausstellung im Zürcher Kunsthaus, Sept. bis Nov. 1921 von W. Wartmann. Mit Abb. Zürich. Berichthaus. p. 21.

²⁾ *Paul Ganz*, Klassiker der Kunst: Hans Holbein der Jüngere. Des Meisters Gemälde in 252 Abb. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt 1919. p. 3.

³⁾ *Zahn*, Jahrbücher der Kunstwissenschaft. Band II. 1869. p. 285.

⁴⁾ *H. Mireur*, Dictionnaire des ventes d'art. Tome III. Paris 1911.

früher einmal in kgl. bayrischem Besitz befunden haben muss, geht aus einem gelben Inventarzettel und einem Siegel mit der Krone und dem Wappen des bayrischen Königshauses hervor, das sich auf der Rückseite der kaum 5 mm dicken Tafel aus Tannenholz befand¹⁾. Leider haben die Nachforschungen in München zu keinem positiven Resultate geführt, denn weder das Inventar von 1829, noch die Versteigerungsprotokolle von Schleisheim und Lusthausen aus dem Jahre 1851, noch diejenigen von Augsburg und Nürnberg von 1852 enthalten einen Hinweis auf das Gemälde²⁾, das im Jahr 1917 in England auftauchte³⁾ und schon damals von mir für ein ächtes Werk des jüngeren Holbein erklärt wurde.

Die ziemlich grosse Tafel (49 cm × 34 cm) variiert die Darstellung der Basler „Mater amabilis“ und schildert die Madonna mit dem Kind auf dem Arme unter einem reichen Renaissanceportikus stehend. Als junge, zärtliche Mutter hält sie das Kind mit der Rechten und greift ihm liebkosend mit der Linken unter das Kinn. Ist die Halbfigur auf dem Basler Gemälde von einem fensterartigen Rahmen umgeben, den feinbewegte Putten beleben, so bedeutet die mit Überlegung auf räumliche Wirkung hin ausgeführte Architektur von 1515 einen Fortschritt als künstlerisch viel freiere Komposition. Auf beiden Bildern stimmt die Grösse der Figuren, ihr Typus und ihre charakteristische Bewegung überein. Auf dem ersten Bild trägt Maria eine Krone, auf dem zweiten ist ihr Haupt in den faltigen Mantel gehüllt. Das Gesicht zeigt dasselbe Oval von rundlicher, voller Form und dieselben Eigentümlichkeiten: eine hohe, freie Stirn, lange Nase, kleinen Mund, hochgeschwungene Augenbrauen und halbgeschlossene Augen mit schwer herabhängenden Lidern. Die Körperformen sind von jugendlicher Rundung, die Haut ist glatt und weich, der Hals kurz, die Schultern abfallend. Die Ähnlichkeit der linken Hand auf beiden Bildern ist auffallend, sowohl in ihrer Stellung, wie in der Bildung der langen, dünngliedrigen, leicht verdrehten Finger mit länglichen Nägeln.

Die für den jungen Hans auffallend steife Figurengruppe ist nicht seine eigene Erfindung; er hat sie fast wörtlich dem aus Augsburg

¹⁾ Zettel und Siegel sind leider bei der Parquetierung zerstört worden.

²⁾ Herrn Dr. *Röhtgen*, Assistent an der Alten Pinakothek, verdanke ich diese Nachforschungen.

³⁾ Captain *R. Langton Douglas* hat das Gemälde im Kunsthandel gefunden und restaurieren lassen.

stammenden, kleinen Madonnenbilde seines Vaters in der Sammlung von Kaufmann¹⁾ nachgebildet. Der Typus geht auf Oberitalien, auf die Madonnen des Vincenzo Foppa zurück.

Die Zeichnung des Kinderkörpers hält sich an das väterliche Vorbild von übermässiger Länge mit rundem Kopf und Bäuchlein; sie ist besser auf dem Bild von 1515, als auf der früheren Tafel, wo nur Hals und Bauch und viel zu kurze Arme sichtbar sind, obwohl das Verhältnis zwischen dem kleinen Kopf und dem langen Körper auch hier nicht stimmt.

Das Gewand der Madonna aus steifem, glattem Tuch mit breitem Besatz von Goldborten bildet unschöne, harte Falten und einen eckigen Umriss; das weinrote Kleid mit blauen Ärmeln, der dunkelblaue Mantel und das schmale, violette Stirnband sind nicht mit dünnflüssigen Lasurfarben gemalt, wie das zarte Madonnenbild von 1514, sondern mit stark aufgetragenen, satten Farben, welche die Schwere des Stoffes wiedergeben. Die Meyerbildnisse²⁾ zeigen diese Maltechnik auch in der Modellierung des rosigen Karnats mit fein vertriebenen grauen Schatten und gelblichen Lichtern, die als einzelne, feste Striche scharf aufgesetzt sind. Die Architekturdarstellung in grauen und braunen Tönen hat sich im ursprünglichen Zustande erhalten und zeigt drei Intarsien aus schwarzem Marmor, die kleine Tafel mit der Inschrift im Bogenfeld und zwei Rundmedaillons in den obersten Architraven; vorn stehen zwei rötliche Säulen mit gelben Kapitellen. Wie in dem Meyer'schen Doppelbildnis von 1516 herrscht auch hier der Farbendreiklang von weiss, gelb und blau vor. Der blaue Himmel schaut durch die Öffnung des Baues herein und hellt sich unten gegen die grünliche Landschaft mit waldigen Hügeln und Schneebergen zu weisslichen Tönen auf. Durch scharf einfallendes Seitenlicht erhält die Architektur ihre plastische und räumliche Bedeutung. Der nischenartige Vorbau tritt heraus und bildet eine kräftige Umrahmung für die figürliche Gruppe, die auch farbig von schöner, überlegter Kontrastwirkung ist. Sein Umriss überschneidet die weiter hinten liegende, zweigeschossige Fassade, deren Fensterbekrönung aus Putten und Delphinen den oberen Abschluss der Komposition bildet. Des Künstlers Vorliebe für die reiche

¹⁾ Abgebildet im Katalog der Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin 1917. Paul Cassirer und Hugo Helbing. Band II. Tafel 142.

²⁾ Ganz, *Klassiker der Kunst*, p. 12, 13.



HANS HOLBEIN d. J.

Madonna mit Kind 1515

Renaissanceornamentik hat den Bau ausgiebig mit Schmuck versehen, er passt sich aber nicht nur jedem einzelnen Architekturteil logisch an, sondern ist mit ebenso richtiger Einschätzung für die Gesamtwirkung ausgebildet. Darin zeigt sich schon der Meister.

Das Motiv zu diesem Architekturrahmen hat Holbein nicht selbst erfunden; er entnahm es einem Relief des Augsburger Bildhauers Hans Daucher¹⁾, das heute noch in mehreren Exemplaren existiert und die Madonna von Engeln umgeben unter einem triumphbogenartigen Renaissancebau sitzend darstellt. Der Vater Holbein hat dieselbe Komposition in dem sich heute in Lissabon befindlichen, vielfigurigen Gemälde „Der Brunnen des Lebens“ von 1518²⁾ verwendet; es gehörte demnach zu den Requisiten der Holbein'schen Werkstatt. Die verschiedenartige Begabung von Vater und Sohn zeigt sich deutlich in der völlig abweichenden Verwendung derselben Vorlage; sie folgen nicht derselben künstlerischen Überzeugung, denn während der Vater die Daucher'sche Architektur zu einem mit dem geschilderten Vorgang in keiner Beziehung stehenden Prachtbau ausführt, der nur schmückend bereichert, nimmt der Sohn nur das Hauptmotiv heraus und bildet aus diesem einen seine figürliche Gruppe ergänzenden Rahmen, dessen reicher Ornamentschmuck durch die Behandlung als Flachrelief zurücktritt. Aus diesem Grunde sind die den Figuren am nächsten stehenden Pilaster ohne Felderfüllung geblieben, während das Bogenfeld samt dem Rahmen, die auf Dauchers Relief wegen ihrer Schmucklosigkeit herausfallen, eine dem Charakter des Ganzen besser entsprechende Umbildung erhält. Die schöne Füllung, in der sich die Tafel mit dem Künstlernamen befindet, ist einem Stich Nicoletto da Modena's³⁾ entnommen. Die festverbundenen Ornamentreihen schliessen sich organisch auf und fügen sich ganz von selbst in die plastisch klare Durchbildung; frei schwebende Motive, wie Ketten, Gehänge und Guirlanden kommen kaum vor; sie passen nicht in das feste Gefüge des Baues.

¹⁾ *G. Habich*. Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft. Jahrg. 3, Heft 1. p. 53, mit Abb. — Klassischer Skulpturenschatz, Verlag F. Bruckmann, München. No. 461.

²⁾ *Curt Glaser*, Hans Holbein der Ältere. Kunstgeschichtliche Monographien XI. Leipzig 1908. Verlag K. Hiersemann, Tafel XXXII, XXXIII.

³⁾ *Brinckmann, A.*, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Tafel II. Heitz, Strassburg. Heft 90 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte.

Die Zeichnung ist in dieser Partie des Bildes überraschend gut; der geläufige, satte Strich besitzt eine belebende Kraft, die sich von der ängstlichen, trockenen Linienführung des Vaters scharf unterscheidet. Holbein verwendet hier die ihm vertraute Zeichentechnik; er führt den Strich mit dem Pinsel aus, laviert in feinen braunen Tönen und höhlt mit Deckweiss. Das Resultat scheint ihn befriedigt zu haben, denn die Architektur auf dem Doppelbildnis von 1516 zeigt die nämliche Mal- oder besser gesagt Zeichenmethode. Das gründliche Studium des Daucher'schen Vorbildes oder möglicherweise auch eines italienischen Stiches, auf den die Daucher'sche Komposition selbst zurückgreift, ergibt sich aus seiner weiteren Verwendung. Dieselbe Konstruktion mit der vorspringenden, torartigen Arkade verwendet er auf dem Titelholzschnitte von 1515¹⁾, auf einem Entwurf zur Fassade des Hertensteinhauses in Luzern²⁾, auf der mit Deckweiss gehöhten Zeichnung mit der heiligen Familie auf rotgetöntem Papier³⁾ und als Teilstück auf dem Meyerbildnis von 1516. Der reiche Ornamentenschatz kehrt in einzelnen Motiven häufig wieder; das Schotenmuster mit abwechselnd nach oben und nach unten wachsenden Blättern findet sich auf dem Meyerporträt, dem Buchtitel „Scävola“ und dem Tritonenzug von 1515⁴⁾ wieder, der Fries mit den aus Ranken herauswachsenden Köpfen und Menschenleibern auf mehreren Holzschnitten von 1516 und 1517 und zusammen mit dem aus Tierköpfen und Perlschnüren gebildeten Muster auf dem Hertenstein'schen Fassadenentwürfe. Das figürliche Motiv des Bogenfeldes, die mit dem Rücken gegeneinander gedrehten Gefangenen, erscheint auf dem Titel mit Scävola und der schon genannten Zeichnung auf rotbraunem Grunde mit der hl. Familie, nur dass die seitlichen Figuren keine Füllhörner tragen, sondern in lange Hörner blasen. Geflügelte Engelsköpfe kommen am Hertensteinhaus und auf dem Buchtitel mit Scävola vor, der 1516 entstanden ist.

Hans Holbein sah die neue Kunst Italiens bereits als Kind in Augsburg. In dieser Stadt, wo die regsten Beziehungen zu Italien be-

¹⁾ *Alfred Woltmann*, Holbein und seine Zeit. II. Leipzig, Verlag Seemann 1876. p. 193, 234. — *Passavant* 103.

²⁾ *Ganz*, Handzeichnungen schweizerischer Meister II. Helbing und Lichtenhahn, Basel. Tafel 3. — *Ganz*, Die Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren, IX, 3. Berlin, Verlag Julius Bard.

³⁾ *Ganz*, Handzeichnungen schweiz. Meister II. 51. — *Ganz*, Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren. V. 5.

⁴⁾ *Woltmann* II. 190, 223. — *Passavant* 91.

standen, hat Hans Burkmail schon 1501 als erster ein Renaissancebauwerk in seiner „Petersbasilika“ dargestellt, einem Gemälde, das zu einer Folge von Darstellungen der Basiliken Roms für den Kapitelsaal des Katharinenklosters gehörte. Der Vater Holbein verwendete die Formen der Renaissance erst in den Jahren 1508—1510, dann in reicherer Ausgestaltung auf dem Katharinenaltar von 1512¹⁾ und schliesslich auf dem grossen Sebastiansaltar²⁾ von 1516, jetzt in München. Seine Ornamentik hat einen eigenen Stil und bringt eine gewisse Zierlichkeit in die Linienführung, die der Sohn zu breiter Monumentalität weiter entwickelt. Holbein geht in seiner Ausbildung des neuen Stiles andere Wege als Burkmail und verwendet die Ornamentik mehr als schmückendes Beiwerk und nicht zu organischer Konstruktion; er übernimmt fertige Teile und Einzelformen, die er zu neuer Bildung zusammenfügt. Bei Daucher und Hopper, sowie beim Meister der Fuggerkapelle in St. Anna scheint er seine Vorbilder geholt zu haben; von Burkmail, dem gefährlichen Konkurrenten, hat er sicher nichts angenommen.

Im selben Jahr 1515 hat Hans der Jüngere auch die grosse Kreuztragung³⁾ gemalt, auf der ebenfalls Renaissancemotive verwendet sind. Der Drachenhelm des Kriegers, der aus dem Tor herauskommt, ist einer italienischen Medaille nachgebildet, die Stickerei auf dem Wams des Hauptmanns zu Pferd zeigt Renaissanceornament. Die Architektur dagegen ist noch ganz gotisch. Fast alle figürlichen Typen sind hier vom Vater übernommen und nur durch eine kräftigere Ausführung lebendiger gestaltet. Das Verhältnis ist ähnlich, wie bei der Madonna desselben Jahres. Er übernimmt die Gruppe, hebt aber durch ein stärkeres Neigen des Kindes gegen die Mutter das Motiv der Liebkosung hervor und gestaltet den Umriss etwas runder und bewegter; er gibt auch der rechten Hand Maria's etwas mehr Bewegung und legt den Mantel enger um den Kopf. Die linke Hand, die auf dem Vorbild die Achsel der Mutter berührt, hängt hier herab und hält das Lendentuch, das scheinbar bei der Übermalung neu hinzugefügt wurde. Münder schreibt, dass ein Besitzer das Bild, das durch verschiedene Hände ging ohne zu Ehren zu kommen, gänzlich übermalen liess, „die Jungfrau nämlich und das Kind waren

¹⁾ *Glaser*, Tafel XXIX, XXXIX.

²⁾ *Glaser*, Tafel XXX, XXXI.

³⁾ In der Karlsruher Kunsthalle. — *Ganz*. *Klassiker der Kunst*, p. 4.

beide nicht nur sehr ängstlich gemalt, sondern im Charakter beinahe abstossend“. Der Umfang der Übermalung lässt sich aber mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Sie beschränkt sich auf die damals übliche Verschönerung der Gesichter, zu deren Ton dann die übrigen Teile harmonisch abgestimmt wurden, berührt aber weder den Kontur der beiden Figuren, noch die Hände und Füße, auf denen die alten, dick aufgesetzten Lichter noch in derselben Unberührtheit vorhanden sind, wie in der völlig intakt gebliebenen Architekturdarstellung.

Ein bezeichnetes Madonnenbild des Vaters von 1513¹⁾, die sogenannte Madonna mit dem Maiglöckchen, einst in Wyl, jetzt beim Fürsten Alfred Montenuovo in Wien, ist leider durch Übermalungen des Augsburger Restaurators Eigner derart entstellt, dass sie nur für den Vergleich der Komposition und den allgemeinen Stilcharakter herangezogen werden darf. Alfred Woltmann hatte das Bild noch im ursprünglichen Zustande gesehen und schrieb am 10. Dezember 1869 an Ed. His-Heusler in Basel: „Die Schmitter-Hug Madonna ist seit der zweiten Eigner'schen Restauration (ich sah sie zuerst vor dieser) gar nichts mehr.“ Allein das Verhältnis der Figur zum Architekturrahmen, das der Restaurator nicht ändern konnte, genügt um zu zeigen, was dem Vater Holbein versagt blieb, obgleich der Spruch, den er als Gegenstück zu seiner Namensbezeichnung auf das Kapitell des linken Pilasters setzte: CARPET. ALIQUIS. CITIUS quam imitabitur (Tadeln kann einer leichter, als nachmachen) darauf hindeutet, dass der Meister mit seinen Fortschritten in der neuen Kunst zufrieden war.

Mit einer seltenen Klarheit tritt die ungewöhnliche Begabung des jungen Hans in dem Madonnenbild von 1515 hervor, in dem er zwei völlig verschiedene Stilelemente zu einer organisch aufgebauten, neuen Schöpfung vereinigte. Leidet die künstlerische Wirkung unter der Übermalung der Figuren, so bereichert die Architekturdarstellung und die Gesamtwirkung der Komposition unsere Kenntnis über das Werden Holbeins um ein schönes und wichtiges Werk.

¹⁾ W. Suida, Österreichische Kunstschatze, Wien, 1911. Band I, Tafel 21.