

# Unbeachtete Werke von Hans Holbein d.J. in Basel

Autor(en): **Schmid, Heinrich Alfred**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **37 (1935)**

Heft 2

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161805>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Unbeachtete Werke von Hans Holbein d. J. in Basel

Von *Heinrich Alfred Schmid*.

Nachdem in den letzten Jahren in London, Coburg, Lille, Berlin und Wien bisher unbekannte Zeichnungen von Hans Holbein d. J. aufgetaucht sind, ist es mir heute möglich selbst in Basel noch zwei Arbeiten des großen Künstlers nachzuweisen, die bisher ein nicht genügend beachtetes Dasein führten.

Bei der erneuten Durchsicht der sog. «Basler Goldschmiedrisse», zu der ich durch eine interessante andere Arbeit veranlaßt war, ergab sich zu meiner Überraschung, daß eine zu dieser Sammlung gehörende Originalzeichnung von Holbein auch in der nun vorläufig abgeschlossenen großen Publikation der Handzeichnungen von Paul Ganz nicht abgebildet worden ist. Sie ist auch sonst meines Wissens noch nicht veröffentlicht worden, obwohl man annehmen muß, daß der holbeinische Charakter gelegentlich auch anderen aufgefallen sein dürfte. Stil und Handschrift stimmen so auffallend mit den Entwürfen des Künstlers aus der zweiten englischen Zeit überein, daß es, nachdem die Ansicht einmal ausgesprochen ist, wohl keiner langen Beweisführung bedarf, um diese zu erhärten. Man vergleiche die Abbildungen 1 und 2. Es ist eine Federzeichnung auf weißem Papier. H. genau 21 cm; H. der mittleren Schale ca. 7 cm. Spuren einer Vorzeichnung mit Silberstift oder ähnlichem Material sind auch zu sehen.

Die Aufgabe des Künstlers ist allem Anschein nach gewesen, eine als besonders kostbar geltende natürliche Nuß oder ein Straußenei zu fassen, das heißt, mit einem eleganten Fuß, mit Rand und Deckel zu versehen. Auffallend ist nur, daß die senkrechte Achse des Deckels nicht über der des Fußes steht, sondern sehr weit nach rechts abweicht. Es war das vielleicht auch der Grund, daß noch niemand wagte, die Komposition schlechtweg als Holbein zu erklären.

Der Verfasser glaubte zuerst, für die Anomalie den Grund in der unregelmäßigen Gestalt der gegebenen Naturform sehen zu müssen. Etwas derartiges könnte wohl mitgewirkt haben, allein der mittlere Kern der Komposition spricht nicht mit Notwendigkeit dafür, und das genauere Studium der ähnlichen Kompositionen brachte die unerwartete Entdeckung, daß bei allen kleineren Deckelgefäßen die Mittelachse nicht genau eingehalten ist, oder doch nicht genau senkrecht zu den Horizontalen steht. Eine Ausnahme bilden nur die größeren Entwürfe; da ist das Papier gefaltet und die Komposition dann zu beiden Seiten der Falte, oder nur auf der einen entwickelt worden. Unsere Zeichnung bildet nur insofern eine Ausnahme bei Holbein, als die Achse des oberen Teils gleich um fast einen Zentimeter statt nur um einige Millimeter verschoben ist. Die Abweichungen von der Mittelachse aber finden sich auch in solchen Entwürfen, die sichtlich mit Hilfe von «Zirkel und Richtscheit» ausgeführt sind. Das Ganze ist eine glänzende Erfindung, aber flüchtiger als sonst hingesetzt, eine Arbeit von der Art, wie man sie für einen Kenner macht, der den Wert eines Kunstwerkes trotz allen Unregelmäßigkeiten einzusehen und den kühnen Wurf auch richtig zu bewerten imstande ist. Sie ist vermutlich also für einen befreundeten Goldschmied entstanden. Die geniale Sorglosigkeit äußert sich auch noch in anderen Kleinigkeiten: den flachen Fuß sieht man von oben, den Knauf darüber in Augenhöhe, den Anschluß an das Mittelstück, fast etwas von unten, den Deckel wieder in Augenhöhe. Außerdem sind alle wagrechten Linien, auch wenn sie gerade erscheinen sollten, nicht, wie es doch auch bei Holbein die Regel war, mit dem Lineal, sondern von freier Hand gezogen

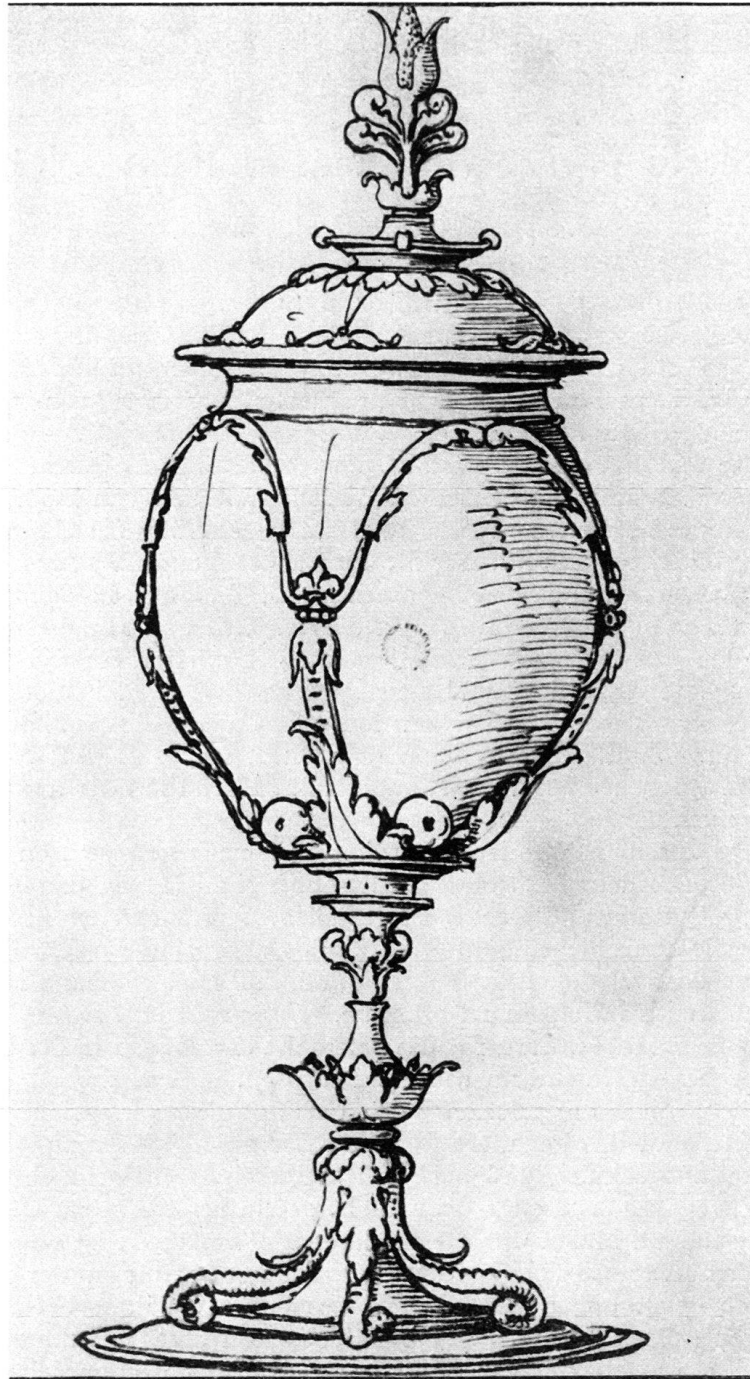


Abb. 1. Hans Holbein d. J., Entwurf zu einem Deckelpokal aus der Sammlung der «Basler Goldschmiedrisse». Basel, Kupferstichkabinett.

und sie zeigen deshalb zum Teil eine Auf- und Abwärts-Schwingung. Das alles beweist, daß der Entwurf eiliger als sonst hingeworfen ist, wenn auch die Einzelheiten sehr bestimmt hingesezt sind und die Komposition gut überlegt gewesen sein muß.

Sie zeigt schon den Schwung und die Eleganz der Spätzeit, der dreißiger Jahre also, aber noch nicht die Einzelformen, die seit 1535 in den Kreis der holbeinischen Ornamentik eindringen. Die Maureske und die Kartusche fehlen noch. Am ähnlichsten

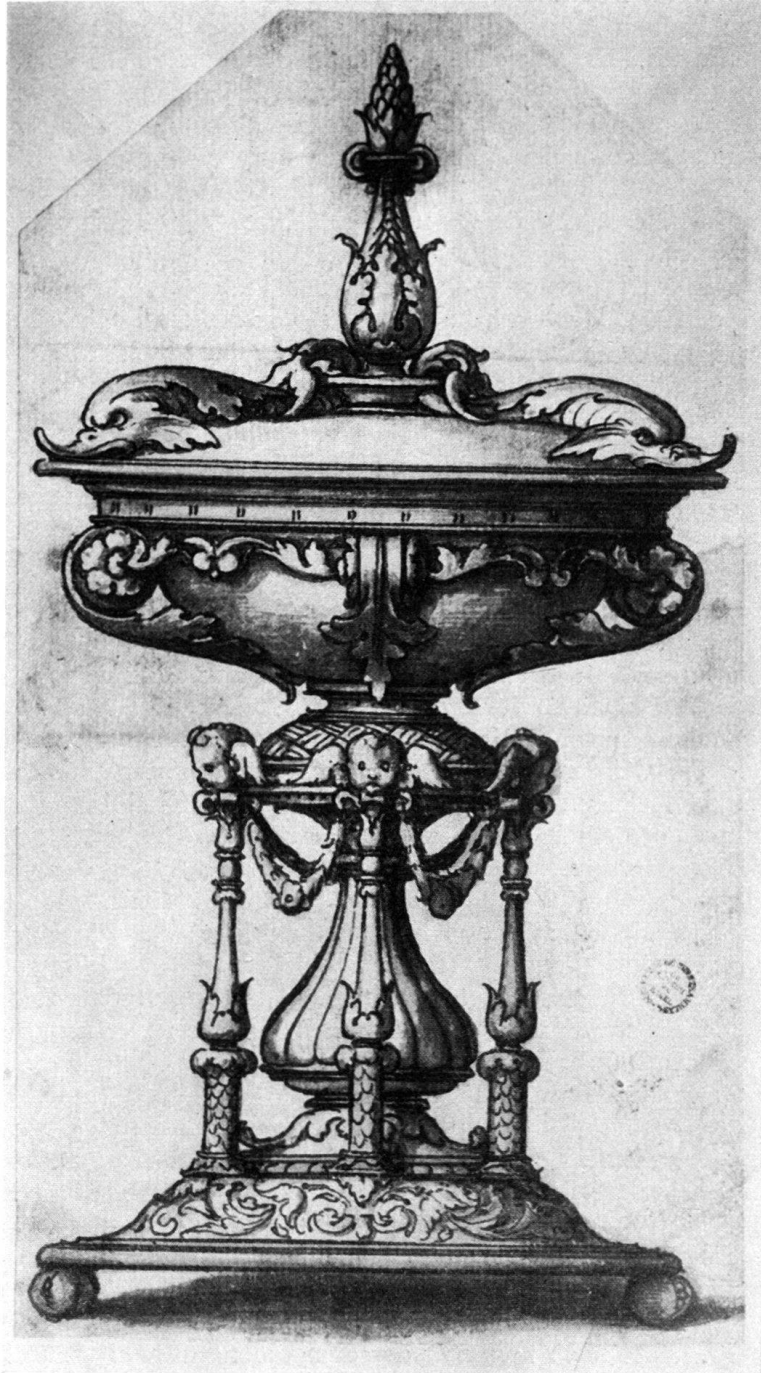


Abb. 2. Hans Holbein d. J. Entwurf zu einem Prunkgefäß, vielleicht einem Salzfaß.  
Basel, Kupferstichkabinett.

sind Handschrift und auch Einzelformen bei dem Deckelgefäß mit dem Balustersäulchen in Basel, vielleicht einem Salzfaß (His, Dessins d'ornements, Pl. XXVIII, und Ganz, a.o.O., Nr. 216, alte Anordnung XV 6). Man vergleiche die Abbildung. Auffallend ähnlich sind auch in der Kompositionsweise die zwei Deckelpokale, die von W. Hollar gestochen wurden (P. 2629 und P. 2630), noch auffallender dann die beiden flachen Trinkschalen aus der Sammlung Mitchell in London, jetzt in Wien (His,

Pl. XXVII; Ganz, Nr. 209 und 210, früher XXXVIII 3a und b). Gerade der Vergleich mit diesen kleinen Arbeiten zeigt aber auch die eigentümlichen Vorzüge des flüchtigeren Entwurfes. Er ist entschieden noch etwas freier als das mit großer Sorgfalt ausgeführte kleine Deckelgefäß mit den Balustersäulchen in Basel.

Die «Basler Goldschmiedrisse», zu denen die Zeichnung gehört, sind aus dem süddeutschen Kunstkreise hervorgegangen, und stammen vermutlich sogar aus dem Nachlasse eines Basler Künstlers, vielleicht wirklich eines Goldschmiedes. Die Zeichnung könnte mithin Holbein bei seinem Besuch in Basel im Jahre 1538 einem alten Bekannten entworfen oder auch nur gestiftet haben. Aber schon in dem Entwurfe für die Orgelflügel, der in der zweiten Hälfte des Jahres 1528 entstanden sein muß, nähert sich der Stil der Ornamentik diesem Goldschmiedrisse. Er dürfte 1532 in Basel, kurz vor der Abreise nach England, entstanden sein.

Viele Risse der Sammlung, der diese Originalzeichnung angehört, sind wie bekannt keine Originale, sondern Pausen von Entwürfen schöpferischer Kräfte. Aber eine große Zahl gehört bereits der Phase der Renaissance an, die bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts geherrscht hat. Die Deckelpokale sind unter diesen späteren Werken besonders häufig vertreten. Ob und wie weit holbeinische Vorbilder auch noch bei anderen Pokalen wenigstens zu Grunde liegen, muß einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben. Nachgewirkt hat Holbeins Stil bei manchen von diesen Schöpfungen so gut wie bei den Glasgemälden, die aus der Zeit zwischen 1520 und 1550 aus Basel und Umgegend erhalten sind.

Auch das Historische Museum in Basel enthält ein zwar stets geschätztes, aber noch nicht als vollgültiges Zeugnis holbeinischer Kunst verzeichnetes Werk. Nur J. R. Rahn hat 1881 auf den holbeinischen Charakter hingewiesen<sup>1)</sup>. Nun handelt es sich hier freilich nicht um ein Original im engsten Sinne, sondern um ein Glasgemälde, das, wie es bei diesen Schöpfungen die Regel ist, nicht vom Meister selber ausgeführt wurde, sondern bloß die Kopie einer verlorenen Zeichnung ist.

Es ist die Basler Standesscheibe von 1519, die im Katalog der Glasgemälde des Historischen Museums von P. Ganz aus dem Jahre 1901 (Kat. I.I) als Nummer 51 folgendermaßen beschrieben ist: «In reicher Strahlenglorie schwebt die Himmelskönigin vor einer lichten Landschaft. Gute Zeichnung des Figürlichen mit feinem Pinselstriche. — Ergänzungen in den Zwickeln. Aus einer Berner Landkirche. Dep. des Kunstvereins.» Sie stammt aus der Auktion Bürki und ist vom Basler Kunstverein 1930 geschenkt worden (Jahresbericht des Hist. Museums 1930; dort auch mit guter Abbildung, deren Klischee uns gütigst zur Verfügung gestellt wurde, s. Abb. 3).

Bei einer Untersuchung, die der Konservator der Galerie, Herr Dr. E. Major, mit dem Glasmaler Herrn Emil Schäfer die Güte hatte zum Zweck meiner Studien vorzunehmen, sind folgende Teile als neu festgestellt worden: Das große Stück mit dem größeren Knaben oben links, das kleinere mit dem Fuße des anderen größeren Knaben rechts, das kleine Dreieck mit Luft und Berg links unten, endlich zwei kleine dreieckige Ergänzungen am untern Teil der Balustersäule rechts.

Die Komposition als Ganzes ist also noch die ursprüngliche. Das Verhältnis von Höhe zu Breite ist heute noch ungefähr das des goldenen Schnitts, 60 × 37 cm. Daß die Madonna schwebt, ist aber unrichtig, sie steht. Ihre Haltung ist allerdings nicht ganz klar: ohne die Strahlenglorie könnte man sogar annehmen, daß sie in halbsitzender Stellung sich an eine Brüstung anlehne. Aber daß die Madonna in der Strahlenglorie nicht schwebend, sondern mit den Füßen wie auf festem Boden stehend dargestellt ist, kommt öfters vor. Richtig ist die Bemerkung von der «guten Zeichnung», denn wir

---

<sup>1)</sup> Erinnerungen an die Bürkische Sammlung, Zürich 1881, S. 21. Rahn erklärt, die Scheibe erinnere, wie einige vorher besprochene, an die Entwürfe Holbeins, und fährt dann fort: «Über der Madonna ... tummeln sich pausbackige Engelknaben so wild und lustig, wie sie nur Holbein in solchen Spielen zu schildern verstund.» Gef. Mitteilung von Dr. E. Major.



Klischee: Hist. Museum, Basel

Abb. 3. Hans Holbein d. J. Basler Standesscheibe von 1519.  
Basel, Historisches Museum.



Kliscnee: Öffentl. Kunstsammlung, Basel

Abb. 4. Hans Holbein d. J. Der hl. Martin und der Bettler.  
Holzschnitt aus d. J. 1519/20.

haben ein herrliches Werk des jungen, zweiundzwanzigjährigen Holbein vor uns. Unter all den Glasgemälden aus dem 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, an welchen die Sammlung des Historischen Museums so reich ist, ragt das Werk hervor durch eine Feinheit der Komposition, der Zeichnung, des Kolorits und selbst der Empfindung, Vorzügen, die höchstens noch von einer zweiten oder dritten Scheibe erreicht werden. Dies bestätigte sich für den Verfasser bei jedem neuen Rundgang im Historischen Museum, der dem Studium der Glasgemälde gewidmet war. Wenn derselbe trotzdem nicht schon vor Jahren mit seiner Ansicht hervorgetreten ist, so geschah es wegen einiger nicht ganz holbeinischer Züge, die dem Glasmaler zur Last zu legen sind.

Seit 1907 kennen wir aber einen äußerst seltenen Holzschnitt von Holbein: Der hl. Martin mit dem Bettler, der ein Jahr nachdem dieses Glasgemälde sein Datum erhielt, in dem bei Thomas Wolff in Basel gedruckten Missale Moguntinense erschien, von H. Koegler entdeckt und im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen veröffentlicht worden ist, s. Abb. 4. Die Vorzeichnung des Holzschnittes ist wohl noch 1519, also im gleichen Jahre wie der Entwurf zu der Scheibe, entstanden. Hier nun stimmt die Einfassung am auffallendsten mit der fraglichen Komposition überein. Beidemal wächst ein dichter Kranz von acanthusartigen Blättern wie aus dem Stamm einer Palme aus einer Balustersäule heraus. Das Motiv des Palmbaums ist in dieser Zeit bei Holbein

auch beliebt. Wir finden es in zwei Einfassungen für Büchertitel in Oktav, einer, «Der Brunnen des Lebens», in Metallschnitt ausgeführt, J. F. bezeichnet und MDXX datiert, bei Froben, und einer Einfassung in Holzschnitt, die Februar 1521 zuerst nachzuweisen und also wohl auch 1520 entstanden ist, bei Cratander (Heitz und Bernoulli, Basler Büchermarken, Straßburg 1895, Nr. 97, S. 65). In beiden Fällen spielen wie in dem Glasgemälde Kinder zwischen den Blättern. Der Kopf des stark verkürzten Jungen oben rechts kommt aber am ähnlichsten in andern Bücherdekorationen dieser Jahre



Abb. 5. Hans Holbein d. J. Signet des Val. Curio.  
Holzschnitt vom Winter 1521/22.

vor. (Siehe u. a. Heitz und Bernoulli: Titeleinfassung von Cratander aus dem Jahre 1520, a.o.O. Nr. 93 und besonders das Signet von Val. Curio Nr. 102, s. Abb. 5. Kinder in ähnlichen Stellungen wie in unserem Glasgemälde sind aber überhaupt in dieser Zeit bei Holbein ein immer wieder verwendetes Motiv. Siehe u. a. zwei der drei Holzschnitte von 1519 für die Freiburger Stadtrechte (Woltmann 217 und 219), dann auch das Titelblatt des Graduale Sperziale von Thomas Wolff von 1521 (Heitz und Bernoulli, a.o.O. Nr. 9, Seite 9.)

Die Art der Einfassung erscheint dann etwas reifer in dem Glasgemäldekarton mit der Verkündigung im Museum von Bayonne, der etwa 1521/22 (nicht erst nach der Passionsfolge) entstanden ist (Ganz, a.o.O. Nr. 180, alte Ordnung XXXVII 1) und noch eleganter in zwei Holzschnitten für Ad. Petris Neues Testament in Oktav von 1523: Pfingstfest und Bekehrung Pauli (Woltmann 188 und 189).

Auf Holbein deuten im Glasgemälde ferner die Einzelheiten im landschaftlichen Hintergrunde: der Baum rechts oben und der Baumstumpf links unten. Das alles ist freilich nicht genau so wie in seinen Zeichnungen, aber so, daß wir eine ungeschickte Nachahmung seiner abkürzenden Art, die Dinge zu charakterisieren, erkennen. Des Künstlers Gewohnheit entsprach es jedenfalls schon 1519 und 1520, durch einige wenige Motive, wie das hier geschehen ist, einen Ausblick in die Tiefe anzudeuten. Auch die



Knollen in der Luft neben dem Kopf der Mutter dürften nichts anderes sein als schlecht nachgemachte holbeinische Wolken, wie wir sie aus seinen Holzschnitten kennen.

Im Sinne jener Monate, da der Künstler eben aus Luzern zurückgekehrt war, ist auch der Faltenwurf gebildet. Endlich sind für die Frühzeit die mangelhaften Proportionen und das merkwürdig unsichere Stehen charakteristisch. Analogien dafür finden sich in den Originalzeichnungen für Glasgemälde, in Holzschnitten und Metallschnitten. Ganz besonders aber in diesen. Sobald eben die Vorzeichnung stärker alteriert wird, wie das anfangs auch im Metallschnitt die Regel war, treten die Verzeichnungen, die man im Original leicht übersieht, viel stärker in Erscheinung. In dem Glasgemälde steht das rechte Knie nicht genau an der richtigen Stelle, und gerade dies und ein zu tiefes Einknicken der Beine ist auch für andere Arbeiten aus den Jahren 1519 bis 1522 bezeichnend.

Das Christkind aber gleicht anderen dieser Zeit wie ein Bruder. Am meisten vielleicht dem der Madonna, deren Gegenstück, ein hl. Bischof, wohl des hl. Pantalus, ist, einem Glasgemäldekarton in Basel (G. Nr. 158, alte Anordnung VII 4), und dem der Madonna in der Nische von 1520, einer Tuschzeichnung in Braunschweig (G. Nr. 105, alte Anordnung IV 3). Für Holbein dagegen auffallend ist das Köpfchen der Madonna selber. Zwar der innige Ausdruck ist gerade für diese Frühzeit charakteristisch, aber des Meisters Gesichter, auch die der Frauen und selbst der Madonnen, sind — wenigstens fast alle — derber und auch weit realistischer durchgebildet in dieser Zeit. Das Gemälde ist also an dieser Stelle für den Holbein des Jahres 1519 fast zu glatt und süß. Doch finden sich Analogien. Ein Gesicht, wie das der Madonna auf der Helledunkelzeichnung von 1519 in Leipzig (Ganz, Nr. 104, alte Anordnung XXI 3), und selbst noch das der Verkündigungsmadonna in dem schon genannten Bayonner Glasgemäldekarton, könnte in einer Kopie recht wohl die Form annehmen, die wir hier sehen. Die Kopie der verschollenen Luzerner Kreuzabnahme zeigt auch bei der Madonna einen ähnlichen Typus, und das Original muß unmittelbar vor dem fraglichen Werke, wenn auch noch in Luzern so doch ebenfalls 1519 entstanden sein.

Auch die Farbenwahl spricht für Holbein. Im Kreuzgang des Klosters Wettingen befindet sich unter vielen anderen interessanten Glasgemälden bekanntlich eine Basler Standesscheibe mit dem Kaiser Heinrich, deren Zusammenhang mit Holbein längst erkannt worden ist. Sie sticht aus all den übrigen, die nebenan zu sehen sind, heraus durch die vornehme Einfachheit des Kolorits und die Klarheit der Gesamtwirkung, die damit erzielt ist. Dabei ist nicht einmal für die Vorzeichnung die Eigenhändigkeit Holbeins ganz gesichert. Denn Basel besitzt unter den holbeinischen Glasgemäldekartons den Entwurf für das verlorene Gegenstück, und dieser zeigt neben reizvollen und künstlerisch gezeichneten Einzelheiten auch Schwächen, die bei Holbein kaum denkbar sind und zum Teil in Wettingen wiederkehren. Wie man sich nun auch den Anteil Holbeins beim Basler Entwurf und der Wettingerscheibe denken will, ein Anteil ist nicht zu leugnen, und bemerkenswert ist darum jedenfalls, daß auch das Basler Gemälde im Historischen Museum sich durch dieselben in die Augen springenden Vorzüge auszeichnet wie jenes in Wettingen. Blau und gelb sind neben Weiß die Töne, die in Basel die Farbenkomposition bestimmen<sup>2)</sup>. Es kommt dazu nur noch etwas wenig von Grün oben beim Baum und an einer kleinen Stelle rechts unten (in dem Winkel zwischen dem Wappenschild, der Strahlenglorie und der Einfassung). Höchst wirkungsvoll ist das Gelb nun in mehreren Tönen verwertet: ein etwas dunkleres wärmeres Gelb unten an der Einfassung des Spruchbandes, dann an den Querbändern und (wenigstens rechts) an den Perlschnüren der Balustersäule, ein helleres Gelb bei den Bändern, die die Palmzweige umfassen, bei den Voluten im oberen Abschluß und bei den blonden Haaren der Kinder. Auch das Gelb der Strahlenglorie sticht wieder durch diesen hel-

<sup>2)</sup> In Wettingen spricht immerhin noch das leuchtende Rot im Mantel des Kaisers und ein blässeres bei dem Münstermodell, das derselbe in der Hand hält, kräftig mit.

leren Ton von dem Gelb nebenan bei den Ringen in der Einfassung ab. Weit zarter und wasserhell ist dann der Ton der Krone, der Tellernimben von Mutter und Kind, und dann der Lockenhaare, die unter dem Kopftuch der Mutter hervorquellen, endlich auch in den Gewandsäumen im weißen Rock der Madonna. (Die Haare, die über den Rücken der Mutter herabfallen, sind wesentlich dunkler.) Das Blau erscheint auch in zwei Tönen: einem helleren, dem Blau, das für die Luft verwendet wurde und das links bis zu dem fernen Berge herunterreicht, heute freilich nur in moderner Ergänzung. Es ist, wie stets in dieser Zeit, zu kalt und trübe, um die Illusion eines weit zurückweichenden Luftraumes erzeugen zu können, bildet aber hier mit dem dunkleren und tieferen Ton des blauen Mantels und den verschiedenen Gelb und dem Weiß einen reizvollen Akkord.

Nun zeigt aber auch das dritte noch vollständig erhaltene Werk der Glasmalerei, das dem großen Maler sein Dasein verdankt, die Wappenscheibe von Georg von Maßmünster, Abt zu Murbach von 1520, in Basler Privatbesitz, ähnliche Vorzüge. Auch hier die ungemein klare Gesamtwirkung, die durch das Kolorit bedingt ist und in der Abbildung gar nicht zur Geltung kommt noch kommen kann. Die Farbenskala ist freilich da reicher, im Wappenschild mußte ein kräftiges Rot verwendet werden, und der Plattenboden ist violett. Aber diese beiden Farben erscheinen, wenn auch wirkungsvoll verwendet, doch nur in beschränkter Ausdehnung. Die architektonische Einfassung ist, wie die Insignien der Abtswürde und das Spruchband, lediglich gelb und weiß. Die Luft zeigt dasselbe Blau wie in der Basler Standesscheibe. Etwas Grün ist auch hier durch Silbergelb auf dem Blau der Luft erzielt. Endlich ist das Spruchband wie dort durch ein gelbes Rändchen eingefasst. So spricht das Kolorit dieser Scheibe im ganzen und im einzelnen für die Urheberschaft Holbeins bei dem anderen Werke im Museum. Dem Verfasser scheint aber, daß dieses die Vorzeichnung des Künstlers am reinsten wiedergebe, wenn es gleich an Pracht der Farbe etwas hinter dem Murbacher Glasgemälde zurücksteht.

Von dem Glanze indessen, den auch das Madonnenbild ausstrahlt, wenn die Sonne von hinten auf die Scheibe fällt, gibt die Abbildung keine Vorstellung.