

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

Band: 15 (1954-1955)

Heft: 4

Artikel: Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d.J. :
Nachforschungen zur Entstehungsgeschichte und Aufstellung des
Gemäldes

Autor: Reinhardt, Hans

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164071>

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: 17.11.2024

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

Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d.J.

Nachforschungen zur Entstehungsgeschichte und Aufstellung des Gemäldes

Von HANS REINHARDT

(TAFELN 75–86)

Noch nie seit der Dresdener Holbein-Ausstellung im Jahre 1871 ist es möglich gewesen, das Original von Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer so gründlich zu untersuchen, wie in den letzten Jahren, da das Bild im Kunstmuseum seiner einstigen Heimatstadt Basel zu Gast ist. In dem verhältnismässig kleinen Zimmer des Schlosses zu Darmstadt, wo es vor dem letzten Kriege aufbewahrt wurde, war es kaum richtig zu sehen, geschweige denn in seinen Einzelheiten zu studieren. Es war schräg von der Wand abstehend angebracht, damit das Licht vom Fenster her besser darauf fallen könne, aber diese behelfsmässige Beleuchtung reichte nicht aus, um die Malweise der Tafel deutlich zu erkennen.

Auf der Dresdener Ausstellung von 1871 ging es seinerzeit darum, das Darmstädter Exemplar mit dem damals noch viel berühmteren der Dresdener Galerie zu konfrontieren und endgültig zu bestimmen, welches von den beiden nun das Original sei. Der Entscheid fiel bekanntlich damals zu Gunsten des Darmstädter Exemplars (Tafel 75) aus¹. Zu den an sich schon überzeugenden stilistischen Gründen kamen gewichtige materielle Beweise. Im Darmstädter Bild hatte Holbein an der Krone, den Mantelschliessen und an den Ärmeln Marias Gold verwendet, das auf dem Dresdener Exemplar nicht vorkommt. Die Vergoldung des Knöpfchens am Halsausschnitt der Maria deckt das Loch zu, das der Zirkel hinterlassen hatte, mit dem Holbein den Bogen der Muschelnische aufgerissen hatte. Diese enge Verklammerung von Figur und Bildform war dem Kopisten des Dresdener Bildes entgangen. Bei der Konfrontation in Dresden ist noch eine weitere bedeutsame Beobachtung gemacht worden: die Frauengruppe auf der rechten Seite des Darmstädter Gemäldes hatte erst im Verlaufe von Übermalungen die endgültige Fassung erhalten. Spuren früherer Zustände schimmerten noch durch die oberen Farbschichten hindurch, und was sich davon erkennen liess, das stimmte noch viel genauer als die Ausführung mit den Vorzeichnungen in der Basler Kunstsammlung überein. Diesen Werdegang wies das Dresdener Exemplar nicht auf. Es entsprach von Anfang an dem fertigen Zustande. Deshalb konnte es das Original nicht sein, und die stilistischen Merkmale machten es noch vollends gewiss, dass das Dresdener Bild auch nicht als Wiederholung von Holbeins eigener Hand gelten konnte.

In Basel, wo das Darmstädter Gemälde seit 1947 bequem zu studieren ist, wurde es möglich, die Untersuchungen unter den günstigsten Bedingungen weiterzuverfolgen und zu vertiefen. Der

¹ Vgl. Alfred Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, 2. Aufl. (Leipzig 1874), S. 293–310. – Merkwürdigerweise geistert die Dresdener Fassung noch immer herum und hat sich an Stelle des Darmstädter Exemplars in einige grundlegende Werke eingeschlichen, sogar in die «Geschichte der deutschen Kunst» von Georg Dehio, Tafelband III (Berlin und Leipzig 1926), Abb. 152, S. 131.

vortreffliche Restaurator des Museums, Hans Aulmann, hat die Tafel, die auf erstaunlich dünne, wunderbar erhaltene und auf das exakteste zusammengefügte Tannenriemen gemalt ist, zum ersten Mal mit Röntgenstrahlen durchleuchtet². Das Ergebnis war überaus interessant. Während die linke Hälfte mit der Gruppe der Knaben von einer durchsichtigen Klarheit ist, die an die Schönheit und Pracht raffaelischer Zeichnungen gemahnt (Tafel 75) – einzig am Ärmel, am Kragen und im Gesicht des Bürgermeisters sind Retouchen zu beobachten (Tafel 86) – liegt auf der rechten Seite eine verwirrende Zahl von Malschichten übereinander (Tafel 76).

Die Aufnahme der rechten Hälfte ist von Fräulein Dr. Maria Netter im Basler Jahrbuch von 1951 publiziert worden³. Auch nach ihren Ausführungen bleiben indessen noch mehrere Fragen offen, die man gerne beantwortet haben möchte. Welches sind die Konsequenzen, die sich aus den verschiedenen, offenbar Etappen des Gemäldes darstellenden Zuständen ergeben? Namentlich wäre man begierig zu wissen, wie das Bild aussah, ehe Holbein die Veränderung vornahm: welche Komposition ergibt sich, wenn man versucht, das Gemälde nach dem zum Teil noch erhaltenen, zum Teil bei der Durchleuchtung sichtbar gemachten Spuren auf die ursprüngliche Fassung zurückzuführen? Welche Gründe mochten die Überarbeitung der Tafel veranlasst haben? Und schliesslich, an was für einem Platz konnte ein Altarbild von der Art der Madonna des Bürgermeisters Meyer aufgestellt gewesen sein? Welches ist der eigentliche Sinn dieses Kunstwerkes?

1. DIE ERSTE FASSUNG DER MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER

Die bereits erwähnten Spuren eines älteren Zustandes des Gemäldes in der Gruppe der Frauen sind an mehreren Stellen deutlich zu erkennen (Tafel 76). Die Haare des Mädchens, die ursprünglich nicht in Zöpfen aufgesteckt waren, sondern offen herniederfielen, schimmern als dunklere Masse an Schläfe und Nacken durch die oberen Farbschichten hindurch. Das Kinnband der Haube der jüngeren Bürgermeisterin Dorothea Kannengiesser liess anfänglich nicht das ganze Gesicht frei, sondern reichte bis zum Munde hinauf: der Rand des Tuches zeichnet sich als Relieflinie über die Wange bis in die Gegend des Ohres spürbar ab. In beiden Punkten stimmt also die frühere Fassung auf dem Gemälde mit den Vorzeichnungen im Basler Museum überein (Tafeln 78 und 79). Ja noch mehr: die Haube der Bürgermeisterin wird auf der Vorzeichnung von einer breiten, doppelt gelegten Falte überdacht; in der Ausführung existiert sie nicht mehr, aber die beiden Striche, die sie vorne begrenzten, sind durch den heute bestehenden Stirnschleier hindurchgewachsen. Bei einiger Achtsamkeit lässt sich auch die einst viel grössere Ausdehnung der Haube nach hinten, gemäss der Zeichnung, an der Unebenheit des Malgrundes feststellen. Die Nase des Mädchens ist durch die Hinzusetzung eines Farbstriches vergrössert. Endlich durchdringt der Ärmelbausch der Madonna das Gesicht der Magdalena Baer wie eine dunkle Wolke. Diese Beobachtungen, die sich bereits von blossem Auge machen lassen und zu denen sogar schon gute Reproduktionen einigen Anlass geben können, werden nunmehr ergänzt durch das Röntgenbild⁴ (Tafel 76). Es bestätigt den Umfang der ursprünglichen Haube der Dorothea Kannengiesser. Dann

² Herrn Dr. Georg Schmidt, Direktor des Kunstmuseums, und Herrn Hans Aulmann danke ich auf das verbindlichste für die Überlassung der vom Museumsphotographen Eduard Schmid angefertigten Aufnahmen.

³ Maria Netter, Hans Holbeins d.J. «Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen» und ihre Geheimnisse (Basler Jahrbuch 1951), S. 109–125.

⁴ Man könnte einwenden, wir hätten voreilig zu einer Lösung zu gelangen versucht und dabei wichtige Spuren unberücksichtigt gelassen, die bei der Röntgenaufnahme zum Vorschein kamen (Tafel 76). In der Tat hat es auf den ersten Blick den Anschein, als ob es sich dabei um die Reste erster Absichten handle. Es ist in der Tat nicht leicht, die Wolke der weissen Hauben zu durchdringen und zu deuten. Sieht man aber näher zu, so erkennt man unschwer, dass alle diese verschiedenen Gestaltungsversuche erst während der späteren Überarbeitung entstanden sind. Wenn man zunächst glauben könnte, Holbein habe anfänglich beabsichtigt, Frau Dorothea mit einer Haube zu bekleiden, die beinahe derjenigen auf dem frühen Bildnisse von 1516 entsprach, so stellt es sich bei genauer Betrachtung heraus, dass das Band, das sich um die

zeigt es aber noch einen capeartigen Überwurf über die Schultern der Bürgermeisterin, von dem im Gemälde nichts mehr vorhanden ist. Einen solchen Mantelkragen mit Pelzfutter trägt auch eine der Frauen auf den bekannten Trachtenzeichnungen Holbeins; ähnliche Kleidungsstücke begegnen uns schon bei den kleinen Gestalten der Stifterinnen auf dem rechten Flügel des Oberrietalars, der von dem seinem alten Glauben treu gebliebenen Ratsherrn Jacob Oberriet aus dem Basler Bildersturm des Jahres 1529 nach seiner Heimatstadt Freiburg im Breisgau gerettet worden ist und jetzt im dortigen Münster aufbewahrt wird. Der Mantelkragen gibt der Frau die rechte Schulter wieder, die in der jetzigen Fassung des Bildes merkwürdig verkümmert ist. Die Haubenschleife fiel nicht am linken Arm gerade herab wie heute – sie wäre an jener Stelle vom offenen Haar des Mädchens verdeckt worden –, sondern reichte bis auf den jetzt fast völlig fehlenden rechten Arm hinüber.

Aus dem Befund, wie er sich durch die Prüfung der Farbschichten des Gemäldes und des Röntgenbildes ergibt, geht mit Sicherheit hervor, dass Mutter und Kind in einer ersten Redaktion entsprechend den Vorzeichnungen vollständig ausgeführt waren. Die hintere Frau ist erst nachträglich hinzugefügt worden: sie hat eigentlich gar keinen Platz und ist auch in Wirklichkeit nur wie ein Schemen eingeschoben. Um ihr etwas Raum zu geben, musste Dorothea Kannengiesser ihre rechte Schulter opfern. Genau betrachtet entstand nicht nur ein arges Gedränge, sondern die Häufung der Figuren an dieser Stelle ist geradezu unmöglich. Nur dem Geschicke Holbeins ist es zu verdanken, dass dieser Umstand hingenommen wird, ja dass er sogar bis in die neuere Zeit überhaupt unbeachtet blieb.

Ehe die hintere Frau – zweifellos die erste Gemahlin des Bürgermeisters, Magdalena Baer – ins Gemälde aufgenommen wurde, lagen natürlich ganz andere Bedingungen zur Verteilung der Massen im Bilde vor. Die Haube der Dorothea Kannengiesser war grösser und musste es sein, um das richtige Gewicht zu besitzen. Als eine zweite Haube hinzukam, musste die erste reduziert werden. Um aber die weisse Fläche nicht allzu einförmig erscheinen zu lassen, wählte Holbein für die Haube der Magdalena Baer eine bläulichere Abtönung. Mit der Kürzung der rechten Körperhälfte fiel auch das ursprünglich bestehende Ende des Haubenbandes weg, und das Band musste die durch das Aufnehmen der Haare des Mädchens entstandene Lücke füllen.

Wir haben versucht, auf Grund dieser Gegebenheiten mit Hilfe von Retuschen auf einer Photographie den ursprünglichen Zustand des Gemäldes zu rekonstruieren, und legen nun das Ergebnis Kennern und Kunstfreunden hier zum ersten Mal vor (Tafel 80). Denn es ist jedenfalls interessant, die auf diese Weise zurückgewonnene Komposition, die offenbar den ersten Intentionen Holbeins entsprach, sich zu vergegenwärtigen und sie zu studieren. Es ist wohl kaum zu bestreiten, dass das Bild sich wesentlich günstiger darbietet. Klar stehen sich Mann und Frau gegenüber, beide Male die Kinder vorschubend. Maria bewegt sich ungehindert nach rechts vorne. Das Gemälde ist nicht in strenger Symmetrie aufgebaut, sondern leicht schräg angeordnet, nach einem Kompositionsverfahren, das Holbein früher und später gerne angewandt hat: zuvor schon in den Metallschnitten des «Hortulus Animae» von 1522/23⁵, hernach im Doppelportrait des John Godsalve mit

Haube Dorotheas zieht, direkt in die endgültige Fassung übergegangen ist (Tafel 77). Bei der letzten Fertigstellung liess Holbein bloss den Wulst weg und vergrösserte dafür die Haube der Anna Baer, deren oberer Bogen sich nunmehr über die Stelle des Wulstes hinweg fortsetzt. Als Holbein den Auftrag erhielt, nachträglich auch die erste Frau des Bürgermeisters ins Bild aufzunehmen, hatte er gemeint, die Figuren der Frauen nach rechts verschieben zu müssen. Um sich über die Konsequenzen Rechenschaft zu geben, skizzierte er die Hauben – und nur diese, ohne die Gesichter! – vor (Tafel 76). Er muss jedoch fast unverzüglich festgestellt haben, dass eine so weitgehende Änderung unnötig war und dass er den Kopf der Dorothea beibehalten konnte. Also hob er die obere Begrenzungslinie ihrer neuen Haube auf die Höhe der Stirn und rückte Kinn- und Kopftuch der Anna Baer nach vorn. Dadurch verlagerte sich das Gewicht der weissen Flächen: indem der Künstler nun die Scheitelwölbung der Anna Baer vergrösserte und den Wulst an der Haube der Kannengiesserin ausstrich, gelang es ihm, die Massen zu gerundeter Form zusammenzufassen (Tafel 77).

⁵ Hans Koegler, Die Bilder zum Gebetbuch Hortulus Animae (Basel 1943). – Wir denken vornehmlich an die gross empfundenen Einzelfiguren.

seinem Sohne und im Familienbild zu Basel. Er vermied damit jegliche Starrheit und verlieh seinen Schöpfungen jene Lebendigkeit, die sie so unmittelbar ansprechend macht. Der Kreis der Familie des Bürgermeisters rundet sich frei und ungezwungen um die herabgestiegene Himmelsmutter mit ihrem Schutzmantel, wobei durch die seitliche Verschiebung der auch zahlenmässig grösseren Gruppe der männlichen Vertreter der nötige grössere Raum zugesichert ist. Der herabhängende Gürtel Marias bildet eine zweite Achse im Bilde, die klare Trennungslinie inmitten der beiden Gruppen. Diese Bewegung der Madonna nach rechts wird zurückgeführt durch den Überschlag des kostbaren Teppichs, der jetzt erst wieder in seinem kompositionellen Sinn richtig verständlich wird. Das über den rechten Arm der Dorothea Kannengiesser aufgenommene Haubenband schwingt sich nach der Gegenseite hinüber und stellt sowohl als Linie wie auch als farbiger Wert eine Verbindung der beiden Gruppen her, die in der heutigen Fassung des Gemäldes nicht so sinnfällig ist. Es ist nicht zu leugnen, dass manche dieser schönen Qualitäten bei der Veränderung des Bildes verlorengegangen sind.

2. DIE URSACHEN DER ÜBERARBEITUNG

Gewiss sind es nicht künstlerische Gründe gewesen, die den Anstoss zur Umgestaltung des Bildes gegeben haben. Dagegen spricht alles, was wir soeben feststellen konnten. Vielmehr muss ein persönlicher Wunsch des Bestellers, des Bürgermeisters Jacob Meyer, die Ursache dafür gewesen sein.

Eduard His gelang es, aus den Lebensumständen der Beteiligten nachzuweisen, dass das Bild im Jahre 1526 bestellt worden sein muss, ehe Holbein zum ersten Mal nach England ging⁶. Das Töchterchen Anna, offenbar das erste Kind der Dorothea Kannengiesser, die der Bürgermeister 1512 geheiratet hatte, muss damals etwa 13 Jahre alt gewesen sein. Diese zweifellos zutreffende Feststellung ist von Woltmann übernommen worden und hat seither mit Recht allgemein Gültigkeit erlangt⁷.

Daniel Burckhardt-Werthemann hat dagegen in einem seiner letzten Aufsätze die Vermutung geäussert, das Bild sei erst gegen 1531 zur Verlobung Annas fertiggestellt worden: das Schapel, der «Jungfernbündel», wie man den Kopfputz zu Basel nannte, den die Mädchen von ihrem fünfzehnten Jahre ab zum Kirchgang trugen, habe man beim Antritt der Brautschaft mit Blumen besteckt (Tafel 77)⁸. Tatsächlich ist Anna Meyer schon 1532, erst etwa 18 Jahre alt, die Frau des Niclaus Army⁹.

Die Vermutung Daniel Burckhardts ist nicht unbestritten geblieben. Maria Netter hat darauf aufmerksam gemacht, dass das Schapel der Anna Meyer keine Brautkrone sein könne, da es genau gleich, ebenfalls mit Blumen besteckt, von allen Töchtern auf dem rechten Flügel des Oberriettaltars in Freiburg getragen werde¹⁰. Sollte es indessen mit den Nelken der Anna Meyer nicht doch eine besondere Bewandnis haben? Die Nelken sind bekanntlich ein Zeichen des Verlöbnisses¹¹. Die Schapel der Oberriettöchter sind tatsächlich mit anderen Blüten geschmückt.

⁶ Eduard His, Die Basler Archive über Hans Holbein d.J., seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen (Sonderdruck aus Zahns «Jahrbücher der Kunstwissenschaft», Basel 1870), S. 43.

⁷ Woltmann, S. 295.

⁸ Daniel Burckhardt, Ein verschollenes Holbeinwerk, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 9, S. 95–100 (1947).

⁹ His, S. 42f.

¹⁰ Auf dem von Maria Netter ebenfalls herangezogenen Faeschischen Familienbild von 1559 tragen die Mädchen keine Schapel, sondern bloss kleine Kränzlein.

¹¹ Man erinnert sich, dass auf vielen Bildnissen des 15. und 16. Jahrhunderts die Dargestellten eine Nelke halten. Meistens dürfte es sich um Verlöbnisbilder handeln, wohl auch im Falle des berühmten Nelkenmannes des Berliner Museums, der immer noch Jan van Eyck zugeschrieben wird, obschon Karl Voll bereits die Unmöglichkeit der Attribution nachgewiesen

Wie dem auch sei, jedenfalls hatte Daniel Burckhardt insofern recht, als am Madonnenbild mehrere Jahre später, nach der Rückkehr Holbeins aus England, Veränderungen vorgenommen worden sind. Es wird keinem Beobachter malerischer Feinheiten entgehen, dass die Behandlung der Blumen nicht mehr der dünnflüssigen, emailartigen Malweise von 1526, sondern im pastosen Auftrage der Farben dem neuen Stile Holbeins nach seinem ersten Engländeraufenthalt entspricht. Ein weiteres, diesmal äusserliches Merkmal lässt sich für die um einige Jahre spätere Überarbeitung anführen: Holbein hat die Nase des Mädchens durch einen Begleitstrich vergrössert. Das Töchterlein war inzwischen älter geworden, und sein Profil war seither markanter hervorgetreten. Seine Gestalt liess sich freilich nicht mehr den Jahren entsprechend umformen.

Auch nach unserer Auffassung kann indessen das Verlöbnis Annas nicht allein den Anlass zur Neuredaktion des Bildes gegeben haben. Dadurch würde die gleichzeitige Aufnahme der ersten Frau des Bürgermeisters, Margaretha Baer, in die Gruppe der Beter noch nicht erklärt, denn sie steht in keiner unmittelbaren Beziehung zu dieser Tochter¹². Anna Meyer ist vielmehr, wie His nachweisen konnte, das leibliche Kind der bereits anwesenden Dorothea Kannengiesser¹³. Ein anderer Grund muss ausschlaggebend gewesen sein, der Jacob Meyer dazu bestimmte, das Gemälde umgestalten zu lassen.

His, der wie Woltmann und alle Nachfolgenden des Glaubens war, das Bild sei von Anfang an in die vorliegende Fassung gebracht worden, vermutete, die beiden Knaben müssten vor 1526 schon gestorben sein, denn von einer männlichen Deszendenz Meyers finde sich in der Tat nirgends eine Spur¹⁴. Seine Erklärung hat viel für sich; jedoch irrte sich His wahrscheinlich im Zeitansatz. Im Zeitpunkt der ersten Fassung standen die Knaben sichtlich noch im vollen Leben.

Sollte jedoch der Tod der Knaben in der Zwischenzeit eingetreten sein? Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, dass der Verlust seiner männlichen Erben dem sehr selbstbewussten und streitbaren ehemaligen Bürgermeister furchtbar zu Herzen gegangen sein muss, und man geht wohl nicht fehl, wenn man die Umgestaltung der Altartafel mit dieser Katastrophe in Verbindung bringt. Alle Toten der Familie sollten nunmehr mit den Lebenden im Bilde vereint werden. Auch die längst im Jahre 1511 verstorbene erste Frau des Jacob Meyer, Margaretha Baer, wurde in den Kreis der Anwesenden aufgenommen. Im Gegensatz zur vermummten, fast schattenhaften Beterin und in deutlichem Kontrast zu ihr hat Holbein das Antlitz der Dorothea Kannengiesser freigelegt und sie dadurch als Lebende charakterisiert. Anna Meyer erhielt die ihrem Alter nunmehr entsprechende Tracht. Die linke Hälfte des Gemäldes blieb dagegen mit Ausnahme des Ärmels und des Mantelkragens des Bürgermeisters unverändert. Infolge der Umgestaltung wandelte sich auch der Sinn des Altarbildes: aus dem Devotionsbild des einstigen Bürgermeisters mit seiner Familie wurde eine Votivtafel. Kurz darauf, im Sommer 1531, war auch Jacob Meyer nicht mehr am Leben¹⁵.

hat (Die Werke des Jan van Eyck, Stuttgart 1900, S. 113–119). Der alte Herr geht trotz seinen Jahren offenbar ebenfalls auf Freiersfüssen, denn, wie Ludwig Kaemmerer (Hubert und Jan van Eyck, Knackfussische Künstlermonographie [Leipzig 1898], S. 63 f.) bemerkt, «...nach der Blumensprache der Zeit soll eine Nelke tragen, ‚wer sich auserwählt ein Lieb, das ihm lustlich und herzlich ist, und sich dem allein ergeben hat‘.»

¹² Dass die hintere Frau die Mutter Jacob Meyers, Anna Galizian, sei, wie Daniel Burckhardt wollte, ist eine der novelistischen Eskapaden des unvergesslichen «Volksboten».

¹³ His, S. 42–43.

¹⁴ His, S. 41. – Die mündlich geäusserte Meinung Rudolf Riggerbachs, der ältere Knabe sei kein leiblicher Sohn Meyers, sondern dessen Stiefsohn und Mündel Hans Murer aus der Margaretha Baer ersten Ehe mit Heinrich Murer, lässt sich nicht aufrechterhalten. Margaretha Baer war nach Heinrich Murers Tod noch mit Peterhans zum Luft verheiratet gewesen, ehe sie sich 1504 oder schon 1503 mit Jacob Meyer vermählte. Wenn man ihrer zweiten Ehe auch nur die kürzeste Frist zubilligt, so musste Hans Murer 1526 mindestens 25 Jahre zählen. Der dargestellte Knabe ist aber kein 25jähriger; er ist offensichtlich jünger als die erstgeborene Anna Meyer.

¹⁵ His, S. 41.

3. DER AUFSTELLUNGORT DES ALTARBILDES

Über die Bestimmung des Bildes hat man sich bisher merkwürdig selten Gedanken gemacht. Verleitet durch die Pracht und den Aufwand des Gemäldes, vermeinten manche Betrachter, vor allem in neuerer Zeit, es sei von Jacob Meyer als prunkvolles Altarblatt für eine der grossen Basler Kirchen, wenn nicht gar für das Münster selbst gestiftet worden. Das ist aber aus mehreren Gründen völlig unmöglich.

Abgesehen davon, dass das Gemälde kaum, und namentlich nicht so gänzlich unversehrt, den Bildersturm des Jahres 1529 überstanden hätte, wenn es in einer Kirche gewesen wäre, so würde seine Auffassung bei den Zeitgenossen an einem solchen Orte gewiss den grössten Anstoss erregt haben. Es geht weit über das in den damaligen Altarbildern in Kirchen Zugelassene, zum Beispiel auch die gleichzeitige Madonna der Familie Pesaro von Tizian, hinaus. Bei Tizian verharren die Vertreter der Familie in angemessener Distanz von Maria und den Heiligen. In der älteren, Holbein näher stehenden «Madonna della Vittoria» des Mantegna von 1496 im Louvre kniet der Condottiere Francesco della Gonzaga unten am Fusse des hohen Thronsockels der Maria. Auf dem in manchen Zügen merkwürdig verwandten Bilde der Madonna im Kreise von Engeln und Heiligen vor einer vertieften Muschelnische von Piero della Francesca in der Brera zu Mailand kniet der Stifter, der Herzog von Urbino, Francesco da Montefeltre, ganz vorne am Bildrande vor der Stufe des Thrones und bleibt dadurch in einer gesonderten Zone des Raumes. Hier aber ist der Stifter mit seiner Familie in den geheiligten Bezirk eingedrungen, der Schutzmantel Mariens breitet sich nicht über die Menschheit, sondern einzig über die Meyersche Familie aus¹⁶. Dies wäre von den zeitgenössischen Betrachtern an öffentlicher Stätte zweifellos als Anmassung empfunden worden. Dazu kam, dass der Bürgermeister seit seiner Absetzung im Jahre 1521 als Bezüger fremder Pensionen die öffentliche Meinung gegen sich hatte. «Noch 1527», so berichtet His, «ist der Ton, in welchem das Rathsbuch seiner erwähnt, ein sehr ungnädiger»¹⁷. Ein Bild von so persönlichem Charakter konnte in der sich immer deutlicher zur Reformation zuwendenden Stadt nur an privatem Platze, in einer Hauskapelle, aufgestellt gewesen sein.

Wo wohnte der seiner Ämter entsetzte Bürgermeister? Seltsamerweise hat man gar keine Kenntnis von seiner städtischen Behausung. Im Hause «Zum Hasen» neben dem Rathaus am Kornmarkt, nach dem er den Beinamen führte, hatte er bloss seine Wechselstube. Er bewohnte es aber nicht. Dafür weiss man aber mit Bestimmtheit, dass er das äussere, sogenannte Grosse Gundeldinger Schloss vor der Stadt draussen besass¹⁸. Dort wird er sich in den späteren Jahren nach seinem Sturze vornehmlich aufgehalten haben. Das beim Jakobsbergerholz gelegene Weiher Schloss mochte ihm mehr zusagen als die nahe, ihm feindlich gewordene Stadt.

Im Turme über dem Eingang hatte sich ein gewölbtes Gelass erhalten, das «als ehemalige

¹⁶ Es ist je und je beobachtet worden, dass Holbein in der Madonna des Bürgermeisters Meyer an den Typus der Schutzmantelmadonna angeknüpft hat. Merkwürdigerweise hat man aber noch kaum dem seltenen Umstande Bedeutung beigemessen, dass er Maria nicht, wie sonst meist gebräuchlich, eine zierliche, mit Lilien geschmückte Königskrone, sondern eine schwere kaiserliche Platten- und Bügelkrone aufsetzte. Ähnlich wie an der deutschen Kaiserkrone (jetzt in Wien) die Bilder Davids, Salomos und des Königs Hiskia mit dem Propheten Jesaias angebracht sind, so erkennt man an Holbeins Krone in Nischen sitzend David und Propheten als Vorboten des Erlösers. Sollte Holbein um dieser Darstellungsmöglichkeit willen die Plattenkrone gewählt haben? Woher kannte er die Form der Kaiserkrone? Es wäre denkbar, dass er sie dem Triumphwagen des Kaisers Maximilian von Dürer (B. 139) entlehnte, beraten durch einen sachkundigen Humanisten, aber die gekreuzten Bügel durch den richtigen einfachen Bügel ersetzte. Die von Holbein gemalte Krone mit ihren feinen Reliefs und dem Perlenbesatz ist ein wundervolles Geschmeide, neben den Goldschmiederissen und vielen Beispielen auf seinen Gemälden ein weiterer grossartiger Beleg für Holbeins Meisterschaft im Entwerfen kunstgewerblicher Gegenstände.

¹⁷ His, S. 45.

¹⁸ Carl Roth, Gundeldingen. Die Burgen und Schlösser der Schweiz, IVa, Kantone Basel-Stadt und Basel-Landschaft, I. Teil (Basel 1932), S. 113.

Schlosskapelle gedeutet werden» konnte (Tafel 88)¹⁹. Diese Feststellung ihres Freundes Carl Roth hatte Emil Major und Rudolf Riggenschach zur Vermutung geführt, das Meyersche Familienbild habe sich wohl dort befunden²⁰. Wir haben unsererseits versucht, der Idee weiter nachzugehen.

Leider ist das Grosse oder Äussere Gundeldinger Schloss, noch während unsere Arbeit entstand, abgebrochen worden. Es lag inmitten eines neu erstehenden Wohnviertels und stand der Nutzung des Baugrundes im Wege. Freilich war es im 19. Jahrhundert nicht nur im Äussern, sondern namentlich auch im Innern so entstellt worden, dass an eine Instandsetzung und damit an eine Rettung nicht zu denken war. Im Kapellenraum selbst war das in der Nordwand befindliche Fenster vermauert und dafür in der Rückwand gegen Westen, an der einst das Bild angebracht gewesen sein musste, ein fast die ganze Breite einnehmendes Fenster eingebrochen worden. Wir haben den Raum mit Architekt Fritz Lauber ausgemessen; der Denkmalpfleger, Dr. Fridtjof Zschokke, hat die photographische Aufnahme veranlasst (Tafel 82).

Das gewölbte Gelas, das in der Tiefe 2,40 m, in der Breite 2,20 m und in der Höhe 3,70 m mass, befand sich ziemlich genau in der Mitte zwischen zwei grossen, dreiteiligen gotischen Fenstern, die, wie es scheint, einen durch die ganze Breite des Hauses sich erstreckenden Saal erhellten²¹. Man möchte gerne annehmen, dass sich die Kapelle mit einem 1,90 m klaffernden Bogen gegen den Saal öffnete, jedoch machte der Rahmen der bestehenden, seitlich verschobenen Tür einen sehr alten Eindruck²². Dass man durch ein schönes Gitter auf die holbeinische Tafel gesehen habe, wie Rudolf Riggenschach meinte, wurde durch die Untersuchung an Ort und Stelle kaum bestätigt.

In welcher Weise hätte sich das Bild der Kapelle eingefügt? Ehe an diese Frage herangetreten werden kann, muss noch vom Rahmen die Rede sein. Schon die grossen Konsolen, die ohne Funktion ins Leere ragen, rufen dringlich nach einer architektonischen Fassung. In der Tat liefert das Gemälde selbst zur Rekonstruktion dieses Rahmens, wenn nicht für dessen Formen im einzelnen, so doch für seine Gestalt und Aufgabe im ganzen, eine Reihe sicherer Anhaltspunkte.

4. DER RAHMEN

Je und je musste es auffallen, dass das Bild so, wie es sich heute darbietet, unvollständig aussieht. Es wirkt oben wie abgeschnitten. Es ist offensichtlich, dass das Gemälde durch einen Rahmen ergänzt werden sollte.

¹⁹ Carl Roth, S. 116.

²⁰ Rudolf Riggenschach, Die Besitzungen der Walliser in Basel (Blätter aus der Walliser Geschichte, 1944, Sonderdruck), S. 4 und S. 29.

²¹ Das Haus ist ursprünglich so disponiert gewesen, dass unter gleichem Dach die eine Hälfte als Wohntrakt in drei, die andere gegen den Turm zu als Repräsentationsbau in nur zwei entsprechend höhere Stockwerke geteilt war. Hier lagen offenbar zwei Säle übereinander, die sich durch die ganze Breite des Hauses erstreckten. Im unteren Geschoss wurden in der Tat ringsum laufende Wandmalereien entdeckt, die berühmte Männer der Geschichte auf einer nur leicht perspektivisch behandelten Brüstung zwischen Pfeilern darstellten. Die Gemälde waren stark zerstört, jedoch liessen sich hauptsächlich noch zwei Fragmente durch Herrn Kunstmaler Hans Weidmann abnehmen. Sie werden jetzt im Basler Kunstmuseum aufbewahrt. Der Fund wird durch den Denkmalpfleger, Herrn Dr. Fridtjof Zschokke, im Jahresbericht der Basler Denkmalpflege veröffentlicht werden. Die Malereien, die nicht Hans Holbeins Hand verraten, sondern von einem Künstler in der Art des Ambrosius, des Niklaus Manuel oder des Anthony Glaser stammten, zeigen, dass Jacob Meyer seinen Sitz auch sonst künstlerisch ausgestalten liess.

²² Unter der Tünche kamen kurz vor dem Abbruch an den Wänden und den Gewölbekappen helle rotviolette Borten mit dunkler rotbrauner Einfassung zum Vorschein (Tafel 8). Gehörten sie schon dem Zustande der Kapelle zur Zeit Meyers an oder waren sie erst durch Georg Supersaxo hinzugefügt worden, der das Schloßlein von der Familie kaufte und der als Katholik die Kapelle ebenfalls noch benutzte? Es liess sich dies nicht entscheiden.

Heinrich Alfred Schmid hat deshalb mit Recht einen solchen zu rekonstruieren versucht²³. Sein Vorschlag ist aber doch wohl ein Ding der Unmöglichkeit. Die von ihm ersonnene Einfassung ist so überladen, dass das Gemälde von ihr vollständig erdrückt, die Ruhe und Stille der Beter zu Füßen der Madonna durch ein lautes, allzu aufdringliches Wesen gestört und überläutert wird. Schmid's Phantasie überbietet selbst jene überreichen Dekorationen Holbeins, die uns heute, da wir die Renaissancebegeisterung des 19. Jahrhunderts nicht mehr teilen, etliche Mühe machen. Holbeins Architekturgebilde, selbst bei der verwirrendsten Häufung von Ziermotiven, sind jedoch stets von logischer Klarheit des Aufbaus. Zur Zeit der Entstehung von Meyers Marienbild hatte überdies Holbein den üppigen Zierat der oberitalienischen Frührenaissance aufgegeben und war in der Architektur zu überraschend strengen Formen von geradezu römischer Grösse übergegangen. Das schönste Beispiel seiner neuen, grossen Auffassung zeigt der Torbau der Szene vor dem Hohenpriester auf der gemalten Passion in der Basler Öffentlichen Kunstsammlung. Dort begegnen uns auch an den Schlußsteinen der Bogen zwei Konsolen, die denen des Madonnenbildes aufs nächste verwandt sind.

Die beiden überaus wuchtigen Konsolen des Meyerschen Marienbildes waren gewiss nicht dazu aufgeboten, bloss eine dekorative Archivolte zu tragen, wie sie Heinrich Alfred Schmid offensichtlich dem Glasgemälde der Madonna mit dem Ritter im Basler Museum nachgebildet hat²⁴. In dieser Zeichnung, die ebenfalls schon eine sehr vereinfachte Architektur aufweist, ist die Archivolte dadurch begründet, dass die Nische sich durch einen Mauerstreif von der umgebenden Halle absetzt. Die mächtigen Konsolen des Gemäldes sollten zweifellos eine besondere Funktion erfüllen. Welche dies sein musste, ergibt sich eigentlich von selbst bei näherer Erwägung von Holbeins Bildkonzeption.

Mit der Logik und der strengen Folgerichtigkeit von Holbeins Bildbau ist es geradezu unvereinbar, dass die Muschel an der oberen Kante der Tafel – im jetzigen ungerahmten Zustande – beträchtlich weiter zurückliegt als die Stufe am unteren Rande. Diese schiebt sich weit nach vorne. Die Bildtiefe von der Stufe über den Podest mit den Figuren bis zu den Pfeilern, welche die Konsolen tragen, und zur Muschel dürfte in der Perspektive ziemlich genau der Breite der Nische im Hintergrunde entsprechen. Es ist gewiss, dass nach den Intentionen des Malers der Rahmen den Ausgleich der Tiefendifferenz zwischen oben und unten bringen sollte.

Die wuchtigen Konsolen waren jedenfalls dazu bestimmt, eine schwerere und bedeutendere Last zu stützen als nur einen nebensächlichen Mauerstreif, wie ihn Schmid vorsah. Wir möchten annehmen, dass von den Konsolen aus, ähnlich wie auf dem bereits genannten Altarbild des Piero della Francesca oder auf Giovanni Bellinis Altarbild von 1505 in San Zaccaria zu Venedig, mit dem die Meyersche Madonna die seitlichen Ausblicke auf Himmel und Laub teilt, perspektivisch verkürzte Bogen aufstiegen. Diese wären jedoch nicht gemalt, sondern in Flachschnitzerei wiedergegeben gewesen. Dass diese Partie plastisch gebildet werden sollte, wird durch das Gemälde selbst erfordert. Das schmale Abschlussgesimse der Nische verliert sich jeweils an der vorderen Ecke der Konsole und wurde dort vom Relief des Rahmens übernommen. Zwischen den scheinbar nach der Tiefe führenden Bogen spannte sich vermutlich ein ebenfalls in Flachschnitzerei ausgeführtes Gratgewölbe. Auf diese Weise erhält das Bild eine grossartige, ihm heute fehlende Räumlichkeit (Tafel 83). Die Figurengruppen werden nicht mehr vom Bildrande abgeschnitten, sondern bewegen sich frei in der Tiefe und Weite der Halle. Solche Lauben sind in mehreren Kompositionen mit Apostel- und Heiligenfiguren im «Hortulus Animae» und in der Madonna mit dem Ritter vorgebildet. Hier aber hat sich das Motiv zu grösster Einfachheit abgeklärt.

²³ Heinrich Alfred Schmid, Holbeins Darmstädter Madonna (Die graphischen Künste XXIII, 1900). – Heinrich Alfred Schmid, Gesammelte kunsthistorische Schriften (Strassburg 1933), Tafel 14. – Heinrich Alfred Schmid, Hans Holbein der Jüngere, Tafelband (Basel 1945), Abb. 37. – Nach Schmid auch Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Tafelband III, Abb. 151.

²⁴ Paul Ganz, Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J., Nr. 168.

Die vorderen Pfeiler der Halle, die durch die seitlichen Pilaster des Rahmens markiert werden konnten, mussten – den von Nische und Konsolen vorgezeichneten Fluchtlinien entsprechend²⁵ – weiter emporragen als die seitlichen Kanten der Bildtafel. Man darf annehmen, dass sie durch einen Bogen verbunden wurden, der den Hallenbau vorne ergänzte und abschloss. Ob ihm noch Zierat aufgesetzt worden wäre, wie zum Beispiel auf dem Altarbild Giovanni Bellinis von 1488 in der Frarikirche zu Venedig oder in den Nachahmungen venezianischer Kunst in Augsburg, in denen Holbein zuerst die Formen der Renaissance kennengelernt hatte, erscheint bei der strengen Haltung des Bildes, dem vorgerückten, keineswegs mehr quattrocentistisch kleinlichen Stil Holbeins einerseits und angesichts der Gestalt und der Dimensionen der Kapelle andererseits wenig wahrscheinlich. Einen geraden oberen Abschluss durch ein Gebälk über dem Bogen der Halle, wie er in einigen holbeinischen Scheibenrissen vorkommt, liess jedenfalls die Höhe der Kapelle nicht zu.

Damit gelangen wir zur Frage der Einfügung von Bild und Rahmen in den Raum des Gundeldinger Schlossleins. Der Versuch dieses Einpassens ist keineswegs unmöglich. So wie er geschehen muss, bringt er sogar weiteren Aufschluss über gewisse Kompositionselemente des Gemäldes.

5. DIE EINFÜGUNG IN DIE KAPELLE DES GUNDELDINGER SCHLOSSES

Wie schon angedeutet, sind die Dimensionen des kleinen gewölbten Raumes im Gundeldinger Schloss sehr bescheiden. Sehr viel Spielraum zu verschiedenen Lösungen steht daher gar nicht zur Verfügung. Allzu hoch konnte das Bild nicht hinaufgerückt werden, denn der obere Bogen des Rahmens musste mit der Begrenzungslinie des Gewölbes im Einklang stehen. Es ist gewiss das Wahrscheinlichste, dass sich die Arkade des Rahmens konzentrisch in den Schildbogen des Gewölbes einschrieb (Tafel 83). Da die architektonische Einfassung des Gemäldes, so wie wir sie vorschlagen, die gemalte Tafel um ein gutes Stück überragt, musste das Bildgehäuse samt dem Gemälde also ziemlich tief herabreichen. Nimmt man für den Altartisch eine Höhe von 1,10 m an, wie sie wohl als normal betrachtet werden darf, so steht das Bild unmittelbar auf dem Altartisch auf. Für einen unteren Rahmensockel bleibt kein Platz übrig.

Gerade aus diesem Umstand erklärt sich offenbar eine Besonderheit des Bildes. Die von Holbein in den Vordergrund des Gemäldes eingelegte Stufe, über die der Teppich herniederfällt, enthüllt unter diesen Bedingungen auf einmal ihren Sinn. Sie ersetzt die fehlende Staffel und tritt an ihre Stelle. Ohne von einer Rahmenschranke aufgehalten zu werden, wird der Blick unmittelbar vom wirklichen in den gemalten Raum hinübergeleitet. Man wird sogar zugeben, dass ein Rahmensockel für die Wirkung des Bildes ungünstig, ja geradezu illusionsstörend gewesen wäre.

Es ist gewiss nicht zu bestreiten, dass das Hineinfügen des Gemäldes mit dem von uns vorgeschlagenen architektonischen Rahmen in die maßstäblich aufgenommene Kapelle ein überraschend gutes Resultat ergibt. Aus dem bestehenden Raum blickte man in einen zweiten kleineren, mit gleicher, ebenfalls weiss gehaltener Gewölbebildung hinein, aus der geschlossenen Kammer in eine seitlich offene Halle, hinter der Stückchen blauen Himmels weite, unbestimmte, aber wunderbare Fernen andeuten.

²⁵ Es erscheint uns indessen wichtig, darauf hinzuweisen, dass im Gegensatz zur naheliegenden Meinung, Holbein die korrekte Zentralperspektive der italienischen Kunst nicht gekannt, jedenfalls nie angewendet hat. Zumeist gebraucht er zwei Fluchten: diejenige der oberen Hälfte fällt mit der tiefliegenden der unteren nicht zusammen. Dies ist auch im Madonnenbilde des Bürgermeisters Meyer der Fall: die Linien, die sich aus dem Muster des Teppichs ermitteln lassen, stimmen mit denen der Nische nicht überein. Die sehr streng aufgefasste Architektur in der bereits erwähnten Zeichnung der Madonna mit dem Ritter ist ausschliesslich nur nach dem Gefühl konstruiert: die Fluchtlinien sind durchweg verschieden und konvergieren, wenn sie es überhaupt tun, gegen zwei seitlich völlig auseinanderklaffende Punkte.

Indessen bleibt noch ein Wort zur Lichtführung des Gemäldes zu sagen, denn auf den ersten Blick scheint diese den Gegebenheiten des Kapellenraumes zu widersprechen. Die Kapelle empfing durch das Fenster von rechts her ein gleichmässiges, diffuses Nordlicht. Im Gemälde dagegen kommt das Licht von links. Macht man sich jedoch die Situation genauer klar, so ragte das im Bilde dargestellte Gehäuse der Vorstellung nach als beidseits offene Galerie aus der Kapelle hinaus ins Freie. In eine solche äussere Laube konnte aber das Licht nicht von Norden, sondern es musste dort, dem Lauf der Sonne entsprechend, von Süden einfallen. Die Verschiedenheit der Lichtführung erklärt sich also geradezu aus den Bedingungen des Kapellenraums im Gundeldinger Schloss. Holbein muss seine Überlegungen der Situation gemäss angestellt haben. Ja, man gewinnt beinahe den Eindruck, als ob Holbein das Bild sogar an Ort und Stelle gemalt habe, nochmals gefördert von seinem ersten verständnisvollen Gönner zu einer Zeit, da nach den Worten des Erasmus in Basel «die Künste froren»²⁶ und da es dem Künstler immer mehr an Aufträgen gebrach.

Trotz der schönen Übereinstimmung von Bild und Raum bleibt uns der hypothetische Charakter unseres Vorschlages stets bewusst. Es lag uns aber daran, durch Prüfung der Gegebenheiten des Bildes und seines wahrscheinlichen Rahmens aufzuzeigen, dass die Aufstellung der Tafel in der Kapelle des dem Bürgermeister Meyer gehörenden Gundeldinger Schlosses durchaus im Bereich des Vorstellbaren und Realisierbaren liegt, und dies anschaulich zu machen.

6. ZUSAMMENFASSUNG

Wie Eduard His nachweisen konnte, ist die Madonna des Bürgermeisters Meyer 1526 entstanden. Das Bild war, seinem privaten Charakter entsprechend, für eine Hauskapelle bestimmt. Eine solche bestand tatsächlich im Schösslein Gundeldingen vor Basels Toren, das Jacob Meyer gehörte und in dem er sich wahrscheinlich seit seiner Absetzung im Jahre 1521 vornehmlich aufhielt. Der architektonische Rahmen, nach dem das Gemälde verlangt, fügt sich in der Tat vortrefflich dem kleinen Kapellenraum im ersten Obergeschoss des Turmes ein.

Zur Zeit der ersten Fassung waren alle Dargestellten noch am Leben. Während der Abwesenheit Holbeins in England müssen aber die Söhne dahingestorben sein, und Jacob Meyer beauftragte nun, zwischen 1528 und 1530, den zurückgekehrten Maler, das Bild neu zu gestalten. Alle die zur Familie gehört hatten, also auch die 1511 verstorbene erste Frau des Bürgermeisters neben der zweiten, die nun durch die Freilegung des Gesichtes deutlich als lebend gekennzeichnet wurde, sollten mit den Überlebenden im Gemälde vereinigt sein. Die Tochter Anna war inzwischen ins heiratsfähige Alter gelangt: bald darauf verehelichte sie sich mit Niclaus Irmey, in dessen Nachkommen sich das Geschlecht Meyers fortsetzte und unter denen sich auch die Tafel vererbte bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts.

An der Wiederherstellung der ersten Fassung, die wir auf Grund der Pentimenti im Gemälde, der Röntgenaufnahmen und der Vorzeichnungen in der Basler Galerie unternommen haben, lässt sich ermessen, wie sehr das Bild durch die Überarbeitung die formalen Vorzüge der ursprünglichen Erfindung einbüsste. Nichtsdestoweniger will uns scheinen, dass diesem Verluste der Form eine gewisse Steigerung des Gehaltes gegenüberstehe. Die erste Fassung war das stolze Bekenntnis des ehemaligen Bürgermeisters zum alten Glauben. Seither war aber sein Glück, das er wenigstens in seiner Familie noch besass, aufs schwerste erschüttert worden. Die zweite Fassung des Bildes ist nicht nur gedrängter, sondern auch bedeutungsvoller geworden: die Familie rückt näher an die Madonna heran, Jacob Meyer stellt sich und alle die Seinen noch nachdrücklicher unter den

²⁶ Erasmus im Empfehlungsbriefe für Holbein an Petrus Aegidius in Antwerpen vom 29. August 1526: «Hic frigent artes.»

Schutz der göttlichen Gnade. Sein Gesicht, das offensichtlich von Holbein ebenfalls noch einmal leicht übergangen worden ist, hat zweifellos nun erst seinen tiefen Ausdruck erhalten (Tafeln 84 und 85). Der Kopf ist eines der ergreifendsten Bildnisse dieser bewegten Jahre. Nirgends ist der Ernst der Überzeugung des Reformationszeitalters grossartiger geschildert worden als gerade hier in diesem Altgläubigen.

Es ist nicht zu übersehen, dass auch die Tafel als Ganzes, obschon sie an einen überlieferten ikonographischen Typus anknüpft, das Werk einer neuen Zeit und eines neuen Geistes ist. Ohne Vermittlung von Heiligen oder sonst einer kirchlichen Autorität kniet der sich zum alten Glauben bekennende einstige Bürgermeister unter den Saum des Mantels der Maria und die Segensgebärde ihres göttlichen Kindes. Nicht aus äusserem Gehorsam, sondern aus eigenem, innerem Willen tritt er für seine Unterzeugung ein. Wie bei den Neugläubigen, so ist auch hier Entscheid und Verantwortung in den Einzelnen verlegt, in den freien Christenmenschen im Sinne des Erasmus. Dieser Geist eines Humanismus christlicher Prägung, der die Besten beider Parteien beseelte, hat im Gemälde Holbeins seinen vollkommensten Ausdruck gefunden. In seinem letzten Altarbilde hat Holbein nicht nur ein ergreifendes Kunstwerk, sondern auch ein Geschichtsdokument ersten Ranges geschaffen.

Wir glauben keineswegs, das letzte Wort über die Madonna des Bürgermeisters Meyer gesagt zu haben. Die Aufgabe der vorliegenden Studie war einzig, einen Beitrag zur Entstehungsgeschichte eines der bedeutendsten und berühmtesten Werke Holbeins zu liefern, die erste Fassung des Bildes zu vergegenwärtigen, den Ursachen der Überarbeitung nachzugehen und schliesslich die Rahmung und den ursprünglichen Aufstellungsort des Gemäldes zu ermitteln.



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER
Nackter Knabe. Röntgenaufnahme von E. Schmid, Kunstmuseum Basel



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER
Die Frauengruppe. Röntgenaufnahme von E. Schmid, Kunstmuseum Basel



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER
Die Frauengruppe. Heutiger Zustand. Aufnahme von E. Schmid, Kunstmuseum Basel



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER

Die Tochter Anna des Bürgermeisters Meyer
Vorzeichnung in schwarzer und farbiger Kreide zur ersten Fassung des Madonnenbildes
Aufnahme von E. Schmid, Kunstmuseum Basel



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER

Die zweite Gattin des Bürgermeisters Meyer, Dorothea Kannengiesser
Vorzeichnung in schwarzer und farbiger Kreide zur ersten Fassung des Madonnenbildes
Aufnahme von E. Schmid, Kunstmuseum Basel



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER
Rekonstruktionsversuch der ersten Fassung. Retouche von Artur Weder, Historisches Museum Basel



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER

Heutiger Zustand. Aufnahme von E. Schmid, Kunstmuseum Basel



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER

Innenansicht der Kapelle des Gundeldinger Schlössleins mit Kopie nach dem Dresdener Exemplar der Madonna des Bürgermeisters Meyer aus dem Besitze der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Aufnahme von Peter Heman, Basel



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER

Rekonstruktionsversuch des Rahmens der Madonna des Bürgermeisters Meyer im Kapellenraum des Gundeldinger Schlössleins. Zeichnung nach Angaben des Verfassers von Artur Weder, Historisches Museum Basel



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER
Der Bürgermeister Jacob Meyer zum Hasen
Vorzeichnung in schwarzer und farbiger Kreide zur ersten Fassung des Madonnenbildes
Aufnahme von E. Schmid, Kunstmuseum Basel



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER

Der Bürgermeister Jacob Meyer zum Hasen. Ausschnitt aus dem Madonnenbild
Aufnahme von E. Schmid, Kunstmuseum Basel



HANS HOLBEIN D. J., DIE MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER
Der Bürgermeister und sein ältester Sohn. Röntgenaufnahme von E. Schmid, Kunstmuseum Basel