

CLAUS GRIMM

---

## Holbeins Hände

### I

Die uns überlieferten «Kunstwerke» der Vergangenheit sind nicht einfach mehr oder weniger «schön» und lassen sich nicht in einer einheitlichen Abstufung von Qualitäten unterbringen. Vielmehr sind sie durch die historische Forschung zunehmend in der Verschiedenartigkeit ihrer Darstellungskonzepte und Ästhetiken bewusst gemacht worden. Dadurch erfuhren unsere eigenen ästhetischen Erwartungen an «Kunst» eine historische Relativierung, in welcher der überkommene Kanon der «Meisterwerke» und die Normen des «Künstlerischen» immer vieldeutiger, widersprüchlicher und zugleich unverbindlicher wurden. In der heutigen «ästhetischen» Erfahrung reflektieren wir zwangsläufig die visuelle Qualität historischer Bildwerke relativ zu Darstellungskonzepten, die uns fremd sind. Soweit wir heute Museumsbilder als «schön» oder beachtenswert erfahren, ist dies eine distanzierte, historisch gebrochene Erfahrung im Gegensatz zum spontanen «Kunst»-Genuss früherer Generationen.

Unsere historisch reflektierten Wertungen kommen dennoch nicht ohne übergreifende Qualitätsbegriffe aus. Im Vergleich der grundverschiedenen Sinngebilde und Symboliken würdigen wir die besondere «Gestaltungsleistung», die sich intellektuell und manuell auszeichnet. Diese verallgemeinerte Bewertung macht sich an äusserlichen Merkmalen fest: an der virtuellen Beherrschung von Darstellungsmitteln, und zwar nicht nur im technischen Sinn, sondern in der Systematisierung und ausdrucks-mässigen Differenzierung bildlicher Formulierung. Als herausragende Gestaltungen werden so besonders durchkonzipierte Werke wahrgenommen, die anderen als Wahrnehmungs-, Gedächtnis-, Assoziations- und Projektionsleistungen überlegen sind. Diese reflektierteren und routinierteren Formulierungen kommen immer wieder zur Deckung mit dem, was als eigenhändige, «meisterliche» Ausführung historisch dokumentierbar ist. Umgekehrt ist das Fehlen eben dieser Qualitäten in Einzelwerken und Partien von Werken zu konstatieren, die stilkritisch wie historisch als Schülerarbeiten derselben Werkstätten gesichert sind. Im Folgenden bringen wir Beispiele dieser kognitiven und ausführungstypischen Unterschiede anhand einer Reihe von Zeichnungen, Stichen und Gemälden Hans Holbeins des Jüngeren.

Je differenzierter die Betrachtung durch den Fortschritt des Wahrnehmungs- und Bildbewusstseins wird, um so deutlicher werden an den früheren Werken die Unterschiede konzeptueller Durchdringung und kognitiver Dispositionen wahrnehmbar (wie Perspektive- und Anatomiekenntnisse, Erfassung von Farb- und Lichtverhältnissen, aber auch die Psychologie, die in der Beachtung von motivlichen Zusammenhängen zum Ausdruck kommt). Diese hintergründigen Qualitäten sind es immer wieder, die die Arbeitsanteile der Meister bzw. der überlegenen Gestalter in einer Werkstatt über die Ausführungen der durchschnittlichen Mitarbeiter, erst recht aber über die gedankenlos praktizierten Werkstattprozeduren und Kopiertechniken erheben. Im Nachhinein lässt sich häufig ein erstaunlicher Niveauunterschied bemerken, der aber offensichtlich nicht hinderte, dass entsprechend gröbere Produkte mit dem Meisterzeichen signiert und verkauft wurden. Gerade dies ist im Vergleich von Werken aus der Werkstatt Hans Holbeins beobachtbar, besonders klar bei den wohlkonservierten und in ihrer Faktur deutlichen Werken.

Bei Diskussionen wird immer wieder behauptet, dass die Verschiedenheit von so komplexen Konstrukten nur gefühlsmässig erfassbar sei, nicht zuletzt, weil wir Beobachter aus einer anders sehenden und denkenden Welt sind. Doch erstaunlicherweise kann man diese Unterschiede genauso platt sehen und benennen wie die zwischen höfischen Repräsentations- und bürgerlichen Gebrauchsmöbeln. Unterschiede des gestalterischen Konzepts und der intellektuellen Durchdringung erschöpfen sich nicht in der formal feineren Ausarbeitung, werden aber in der Detailform besonders klar, die im einen Fall deutlich strukturiert ist und im anderen Fall nicht. Die anschaulichen Qualitäten der Werke der «alten Meister» lassen in einer relativ voraussetzungslosen Wahrnehmung verfolgen, wie beobachtet und mit welchen psychologischen und materiellen Ausdrucksmitteln wiedergegeben worden ist, zu welcher Gestalt in Farben, Linien, Helligkeiten, in welcher Auswahl von Merkmalen der äusseren Welt und in welchen Kennzeichnungen der Perzeption und erinnernden Verarbeitung die bildlichen Objektivationen gewonnen worden sind. Man muss allerdings wissen, auf welche Indizien man zu achten hat.

Das «Meisterliche», das nicht in einem allgemeinen Geschmacksurteil bestimmt, sondern in allen Schritten einer Visualisierung von – subjektiv verstanden – Wirklichkeitsausschnitten oder – objektiv interpretiert – symbolischen Deutungen eines bestimmten historischen Typus zu entdecken ist, geht über die kulturtypischen Wahrnehmungs- und Erlebnisweisen deutlich hinaus. Es zeigt sich in der besonderen Schlüssigkeit der Erlebnisformen sowie im souveränen Duktus des Vorgetragenen und erreicht dadurch immer wieder auch eine Verdeutlichung der visuell ausgedrückten Erlebnisse, zu der die rezepthaften Schülerarbeiten nie gelangten, sondern die nur wenigen besonders Begabten, Gebildeten und handwerklich Exzellenten gegeben war. Die souveräne Selbstverständlichkeit der letzteren geht über die blossе Anwendung visueller Ausdrucksschemata und die übliche Verknüpfung symbolischer Bedeutungsgehalte hinaus und schafft die Illusion einer stringent optischen Ordnung der Wirklichkeit. Deren Evidenz gelingt wenigen Formulierern, die phantasievoll aus einem reichen Bildvokabular heraus suggestive Eindrücke erzeugen, wie sie weder vorher noch nachher vergleichbar erreicht worden sind.

Diese Feststellung legt den Wert einer historischen Dichtung, eines Musikwerks oder Gemäldes gerade nicht auf die historische Authentizität fest. Sie begrenzt ihn nicht auf irgendeine unwiederholbare Konstellation, auf den Selbstwert des beliebig Geschichtlichen («art is a question of signature and date», heisst eine moderne Formulierung), sondern meint das Einfangen besonders allgemeingültiger Erscheinungen und stringenter Erlebnisweisen, die kulturell ermöglicht, aber nicht selbstverständlich vorgegeben sind. Diesen beeindruckenden Überschuss über die blossе Bedienung zeitgebundener Kulturzwecke und Denkfiguren hinaus finden wir in den selbstbewusst gestalteten Partien und Werken, die sich markant von der Schematik und inkonsistenten Bemühung der angelernten Mitarbeiter abheben. Die gegenwärtig zunehmende Bewertung der Meisterzeichnung, und sei jene nur andeutend und unvollendet, und das Vordringen von extremen Detailabbildungen in die Verkaufskataloge des Handels zeigen die steigende Aufmerksamkeit für die konkreten Spuren einer solchen souveränen Durchführung.

Die Ausführung von der Hand des Meisters war immer schon der teuerste Teil in jeder arbeitsteiligen Werkstattproduktion. Die Betonung der eigenhändigen Leistung ist in der deutschen Malereigeschichte seit Albrecht Dürers Briefwechseln mit Jakob Heller nachweisbar, und zwar als Argument für die Auftragsberechnung<sup>1</sup> – und darin zugleich als ein Indiz für den höheren Anspruch des «Künstlers» gegenüber dem Handwerker. In Italien ist dieses Bewusstsein des Wertes der individuellen Formulierungsleistung ausgeprägt schon bei Andrea Mantegna zu finden, der im Alter von 17 Jahren um seine Anerkennung als Meister innerhalb der Werkstatt von Squarcione kämpft und 1448 das Recht erhält, selbständig seine Arbeit abzurechnen. Die 1648 zerstörte Altartafel der Kirche Santa Sofia in Padua trug die Signatur: «Andrea Mantinea Pat an septem et decem natus *sua manu* pinxit MCCCCXLVIII».<sup>2</sup> Gleichwohl ist das blossе Vorkommen des Arguments noch kein Beweis für die tatsächliche Durchführung, die von Fall zu Fall geprüft werden muss.

Was die herkömmlichen Werkmonografien der handwerklich organisierten «alten Meister» der Malerei vorstellen, beschreibt nur selten die individuelle Leistung. Es ist – häufig schon ohne Berücksichtigung der hohen Verlustrate und der nur partiellen Erhaltung der Objekte – meistens ein Katalog der nach den Stilkriterien späterer Zeit unternommenen Zuschreibungen, nicht der historischen Werkstattproduktion. Die Abgrenzung zwischen Meister und Werkstatt, die Klärung der Anteile, aber auch zwischen routinemässiger bis nachlässiger Ausführung der einen Objekte und qualitätvollster Durcharbeitung der anderen, bleibt innerhalb der traditionellen Zuschreibungen offen. Eine klare Auswahl sowohl der hochprozentigen «Meisterwerke», der auf hohem Ausführungsniveau persönlich durchgeführten Arbeiten, als auch der anteiligen Arbeiten der jeweiligen Meister würde ein neuartiges Bild ergeben. Dazu müsste komplementär die Typisierung der Mitarbeiterleistungen kommen.

Unsere Vorstellung ist durch die überragende Präsenz der gerahmten Galeriebilder in den Museen geprägt. Diese stellen aber nur einen Ausschnitt der tatsächlichen Lebensleistung der historischen Meister vor, von der sich das meiste ohnehin nicht erhalten hat (man denke bei

Holbein an die kooperativen Grosseinsätze wie die Fassadenbemalungen und umfangreichen Wandfresken, insbesondere aber an das konkrete Werkstattmaterial tausender von Skizzen und vorbereitenden Studien). Der Versuch, die historische Gesamtleistung zu rekonstruieren, wird vor einem solchen Hintergrund die anleitende Regie, die Entwurfs- und Korrekturtätigkeit in der Werkstatt auf das Gesamtspektrum der Tätigkeiten hin gewichten, in dem die Ausführung der uns verbliebenen Tafelbilder nur eine Aufgabe unter anderen gewesen war.

Von den Verfahren bei anderen Darstellungsformen und -gattungen her ist die Delegation von Arbeitsanteilen auch bei den Tafelbildern leichter vorstellbar. Die geschäftlichen Gepflogenheiten sahen nicht anders als bei Fresken, Glasmalerei- oder Bildhauerarbeiten die Auftragsinwerbung und den Verkauf der betreffenden Objekte durch den Meister vor, der entsprechend selbst signierte oder signieren liess. An den einzelnen Planungs- und Durchführungsschritten war er je nach Werkstattorganisation in wechselnden Umfängen beteiligt. Die vorbereitenden Zeichnungen und Skizzen sind notwendigerweise häufig Werke seiner Hand, die Ausführungsschritte an den Wand- und Tafelgemälden sind dies mehrheitlich nicht, wie immer auch ihre Signatur lautet. Sie sind in vielen Fällen der vorakademischen, handwerklichen Epoche, also bis zum 18. Jahrhundert, teilweise oder ganz von ungenannten Mitarbeitern erbracht worden, so wie dies etwa auch bei Skulpturen und Skulpturfassungen gilt. Bei den Freskierungen grosser Wandflächen und ganzer Saalfolgen ist die Unterscheidung der Gehilfenanteile inzwischen vielfach üblich geworden (bei Giulio Romanos Arbeiten in Mantua<sup>3</sup> und Veroneses Ausstattung der Villa Maser<sup>4</sup> ist schon länger das diskutiert worden, was vor Michelangelos Malerei in der Sixtinischen Kapelle zögerlicher beginnt).

Die Behauptung der weitgehenden Delegation hat die Handwerksgeschichte und die Dokumentierung der Existenz zahlreicher Gehilfen in vielen Werkstätten auf ihrer Seite.<sup>5</sup> Sie bezeichnet den historischen Normalfall, auch wenn die Quellen die selbstverständlich vorhandenen Mitarbeiter nicht erwähnen. Sie lässt sich aber auch durch die Untersuchung einer grossen Zahl von überlieferten Werken plausibel machen. Zum einen sind dies die Repliken und expliziten Werkstattprodukte, die in Galerien selten gezeigt werden und in den Büchern allenfalls in den Literaturanmerkungen vorkommen. Zum anderen sind es die Originalwerke selbst, deren Oberflächen unterschiedliche Charaktere aufweisen. Um jene festzustellen und Werkstattausführungen von eigenhändigen Meisterarbeiten zu unterscheiden, ist die hier angedeutete nahe Nebeneinanderstellung vergrösserter Details der beste Weg. Erst wenn man sich typische Merkmale bewusst gemacht hat, kommt man mit blossem Auge zurecht, wobei die Erhaltungszustände kritisch zu berücksichtigen sind.

## II

In meinen Beispielen gehe ich von den Bildern der Basler Holbein-Sammlung aus, die einen dichten und allseits anerkannten Originalbestand vorstellen. An ihnen lassen sich signifikant Ausführungsqualitäten unterscheiden. Meine Beobachtung bezieht sich auf die eigentümlichen Unterschiede in der anatomischen Wiedergabe von Händen, die quer durch den erhaltenen Bildbestand zu verfolgen sind. Wie die nachfolgenden Ausschnitte zeigen, geht es bei den herausgehobenen Details nicht um die Demonstration irgendeiner Methode, etwa zugunsten einer starren Unterscheidung «schwerer abzubildender» Naturformen wie Ohren und Hände (wie dies seinerzeit Morelli<sup>6</sup> propagiert hat). Vielmehr geht es um die Sicherheit von Beobachtung und Ausführung in Relation zu den jeweiligen Absichten und Voraussetzungen. Die Motivbeobachtungen sind aussagefähig, soweit sie typische kognitive Unterschiede belegen. In der handwerklichen Ausführung werden so lapidare Abweichungen sichtbar, wie sie etwa die Vergrößerung lockerer Schriftzüge gegenüber deren kopistischen Imitaten deutlich macht.

Die frühesten gesicherten Bildnisse Hans Holbeins des Jüngeren sind die Darstellungen des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Frau aus dem Jahr 1516. Auf dem Männerbild sind beide Hände dargestellt, wobei die untere eine Goldmünze hält, die durch den Bezug auf die 1516 erfolgte kaiserliche Münzrechtsbestätigung<sup>7</sup> als Hinweis auf ein bedeutendes politisches Ereignis verstanden werden muss (Basel; *Abb. 1*). Verfärbungen und Übermalungen beeinträchtigen die obere Handfläche und die Fingerpartien, so dass letztere eigenartig glatt, kurz und rund erscheinen. In der Verkürzung und Lichtmodellierung wirken als einzige Partien der Daumen und die Ringe präzise.

Im Gegensatz zur Durchbildung der Physiognomie erscheinen die Hände wenig individuell, was mit einer generellen Geringschätzung ihrer Aussagefähigkeit in dieser Zeit zusammenhängen kann. Die Persönlichkeit war demnach primär in der Gesichtsphysiognomie präsent, zu der bei den meisten Malern nicht einmal die Ohren zählten.<sup>8</sup> Dieser Befund deckt sich mit der Tatsache, dass uns mit Ausnahme der Handstudien des schreibenden Gelehrten Erasmus (Paris; *Abb. 2*)<sup>9</sup> lediglich Umrisszeichnungen von Brustbildern mit summarischer Charakterisierung der Hände (John More d.J., 1527/28; Jane Seymour, 1536/37; James Butler, um 1537; James Parr, nach 1537; Sir John Godsalve, nach 1532; Nicholas Bourbon, um 1535; alle Windsor Castle)<sup>10</sup> oder aber reine Kopfstudien zu Holbeins Bildnissen überliefert sind (eine Einseitigkeit, die der Überlieferungslage bei Holbeins Zeitgenossen entspricht).

Die Entstehung der beiden frühen Porträts stellen wir uns so vor, dass die Sitzungen mit den Modellen zu den Porträtaufnahmen in Silberstift und Rötel auf Papier führten, die bis in subtile Modellierungsabstufungen hinein das meiste der Malerei vorgaben.<sup>11</sup> Anhand dieser Zeichnungen wurden die Umrisse 1:1 (in anderen Fällen dagegen im Format variiert) auf die Bildtafeln kopiert und die einzelnen Partien in der Werkstatt in Farbe ausgearbeitet. Letzteres war primär ein Übertragungsvorgang und erforderte grundsätzlich nicht mehr die Anwesenheit



Abb. 1

Jakob Meyer zum Hasen, 1516. Basel.



Abb. 2  
Vorstudie zum Bildnis des Erasmus von Rotterdam, um 1523. Paris.



Abb. 3  
Sir Henry Wyatt, 1527. Paris, Detail.

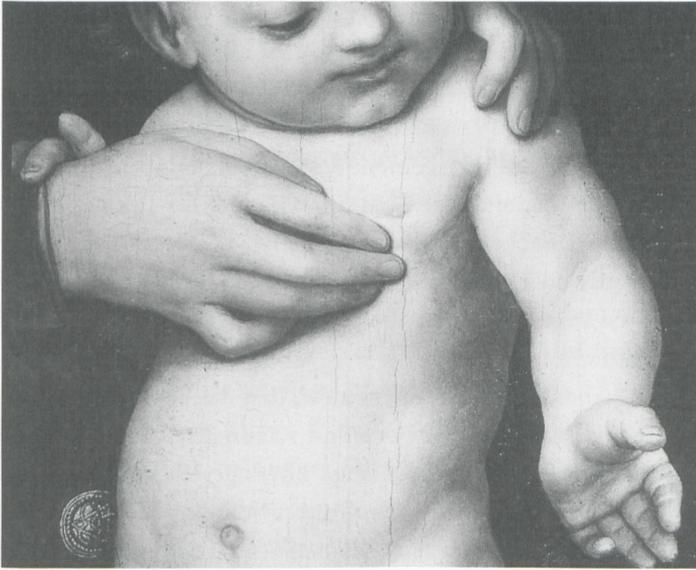


Abb. 4  
Madonna des Bürgermeisters Meyer, 1526 und 1528/30. Darmstadt, Detail.



Abb. 5  
Holbeins Frau mit den beiden älteren Kindern, 1528. Basel, Detail.

des Modells und auch nicht unbedingt die des Meisters selbst. Das kann im Vergleich verschiedener Porträts an den unterschiedlichen Graden der Ausführung von Lichtmodellierung und Farbnuancierung sowie der physiognomischen und ausdrucksrässigen Durchbildung abgelesen werden. Gerade solche Beobachtungen sprechen bei den beiden farbklaeren und nuancenreichen Bildnissen von 1516 allerdings für ein weitgehendes Engagement des Meisters und auch für eine malerische Vollendung vor dem Modell. Entsprechend der Zusammenfüguug des Bildnisgemäldes aus Einzelstudien – auch solchen nach ausgeliehenen Kleidungs teilen – ist es wahrscheinlich, dass auch die Handpartien dieser (und genau so auch anderer) Porträts nach Studien geeigneter Handhaltungen eingefügt und damit allerdings meist unabhängig vom tatsächlichen Aussehen der Hände der Porträtierten gestaltet worden sind.

Um Missverständnisse zu vermeiden, sei daran erinnert, dass die Verwendung von Naturvorlagen und die perspektivische Erfassung bei Holbein und seinen Zeitgenossen eben kein beliebiges Abmalen oder Herunterprojizieren (mit oder ohne überlieferte Beobachtungs- und Übertragungshilfen wie Visierung durch Gitternetze oder Konturzeichnung auf gerauhten Glasplatten)<sup>12</sup> war. Sondern es wurden im Rahmen der zeittypischen Auffassung von visueller Wirklichkeitserkenntnis die bedeutungshaltigen Merkmale innerhalb der Sichtbarkeit hervorgehoben. Die Qualität von Motiven war aus dem Verständnis einer Naturordnung von Proportionen, Farb- und Formprinzipien definiert. In dieser Einordnung des Gesehenen in ein sich fortentwickelndes Netz visueller Bedeutungszurechnungen ist gerade die uns auffallende variierende Behandlung verschiedener Beobachtungsbereiche signifikant: die in Holbeins Frühwerk tendenziell zu kleinen Körper, die Konzentration auf das Gesicht, die – etwa gegenüber Dürer – stärkere Beachtung der psychologisch charakterisierenden Gesichtslinien und Hautfalten gegenüber den stereometrischen Charakteren von Rundungen und Wölbungen sowie anatomischen Funktionsbetonungen (Augäpfeln, Klapplidern, Fingergliedern) in dessen Physiognomien.

Die Vermutung einer nur schematischen Handgestaltung verstärkt sich, wenn man im Vergleich die Hand- und Fusspartien des «Leichnams Christi im Grabe» (Basel, 1521) betrachtet, die ein genaues Studium einer unmittelbaren Naturvorlage verraten. In der Betonung der schmerzvollen Verzerrung der Fingerglieder und Zehen sind jene als bewegliche Glieder proportioniert und Teil einer einheitlichen anatomischen Erfassung. Sie müssen so an einem realen Körper wahrgenommen worden sein und verdeutlichen Holbeins individuell erarbeitete Beobachtungsleistung.

Einmal auf das Phänomen der beobachteten und der schematischen Hände in Holbeins Tafelbildern aufmerksam gemacht, kann man sehr bald die begrenzte Zahl individuell erarbeiteter Hände aussortieren. Es gibt dann eine Linie von den Erasmus-Bildnisstudien (um 1523; *Abb. 2*) über «Venus» (Basel, um 1526; *Abb. 7*) und «Lais» (Basel, 1526; *Abb. 8, 9*), Sir Henry Wyatt (Paris, 1527; *Abb. 3*) zu den Händchen des kleinen Prinzen Edward (Washington, 1539). Hingegen ähneln sich die schematischen Handpartien in vielen Bildnissen erstaunlich. Sie scheinen einem Typenvorrat aus wenigen Grundmodellen zu entstammen. Gemeinsam sind mehreren

Bildnissen die glatten Handflächen mit teilweise langen Fingern, welche auf die Form von Röhren hintendieren oder in den Fingergliedern wie aufeinandergesteckte schmale Rollen von Gliederpuppenhänden durchgeformt und alle sehr deutlich in ihrer vereinfachten dreidimensionalen Qualität in Licht und Schatten herausgearbeitet sind. Letztere Eigenschaften finden sich in den Bildnissen William Warham (Paris, 1527), Sir Henry Guildford (Windsor, 1527), Georg Gisze (Berlin, 1532), Derich Born (Windsor, 1533), Robert Cheeseman (Den Haag, 1533), im Doppelbild der «Gesandten» (London, 1533) und im Dreierbildnis von Holbeins Frau mit ihren beiden Kindern (Basel, 1528; *Abb. 5, 6*), wobei die Hände der kleinen Katharina individuell aufgefasst sind. Das Charakteristikum der wächsernen, entindividualisierten Hände begegnet ähnlich, aber auch in teilweise kürzeren und rundlichen Ausformungen in vielen anderen Werken, in der «Madonna des Bürgermeisters Meyer» (Darmstadt, 1526 und 1528/30; *Abb. 4*) genauso wie im Bildnis des Thomas Morus (New York, Frick Collection, 1527).

Eine besonders reizvolle Beobachtung vermittelt der Vergleich der Hände der «Venus mit Amor» (*Abb. 7*) und der «Lais von Korinth» (*Abb. 8, 9*), die in ihrer Beziehung auf einen historischen Bedeutungstypus eher als Genrebilder oder Genreporträts anzusprechen sind. Übereinstimmend sind es auf beiden Tafeln Darstellungen derselben Hand, die auf zwei verschiedenen Haltungsstudien beruhen. Ob das in den Quellen genannte Modell der beiden Gesichtsdarstellungen, Magdalena Offenburg, für diese Studien ihre Hand lieh, ist fraglich, wenn man in ihr das Modell der Darmstädter Madonna erkennen will, wofür aber die Gesichtsähnlichkeit spricht. Aber dort gehören ihr nicht nur schlankere Arme und Hände, sondern auch ein organischer Aufbau des Oberkörpers mit einem glaubhaften Hals. Im Gegensatz zu dieser natürlichen Anatomie erscheint bei den beiden Basler Halbfigurbildern der anatomische Zusammenhang nicht beobachtungsgerecht: Kopf, Hals und Schulter sind nicht aus einem Guss. Insbesondere lassen die unabgestimmte Proportionierung von Schulter und Brust zum Kopf und der unorganische Übergang zum Hals vermuten, dass die Köpfe in beiden Bildern aus separaten Einzelstudien eingefügt worden sind.

Ebenso auffallend ist darüber hinaus die Diskrepanz der beiden Hände der «Lais». So individuell die ausgestreckte Hand links ist (*Abb. 8*), so verwaschen wirkt die glatte Handfigur rechts (*Abb. 9*). Es drängt sich der Eindruck auf, dass für die letztere das Studienmaterial fehlte und der Maler auf ein relativ allgemeines Schema in Form einer Puppenhand oder improvisierten Vorlage zurückgriff. Das andere Bild, die «Venus mit Amor» (*Abb. 7*), zeigt den selben Mangelzustand: die rechte Hand ist unmotiviert versteckt bzw. weggelassen, da genau vom Kopf des Amorknaben verdeckt. Bei einem real dem Maler gegenüberstehenden Modell wäre diese Verlegenheit nicht aufgetreten.

Die Folgerung aus diesen Beobachtungen heisst, dass es bei Hans Holbein wahrscheinlich nur ausnahmsweise direkt nach der Natur *gemalte* Hände gab. Die Regel war eine gemalte Ausführung nach (seltener) individuellen oder (häufiger) allgemeinen, «anonymen» Handstudien. Diese sind vermutlich ad hoc für den jeweiligen Bedarf durchgeführt worden.



Abb. 6  
Holbeins Frau mit den beiden älteren Kindern, 1528. Basel.



Abb. 7  
Venus und Amor, 1526. Basel.

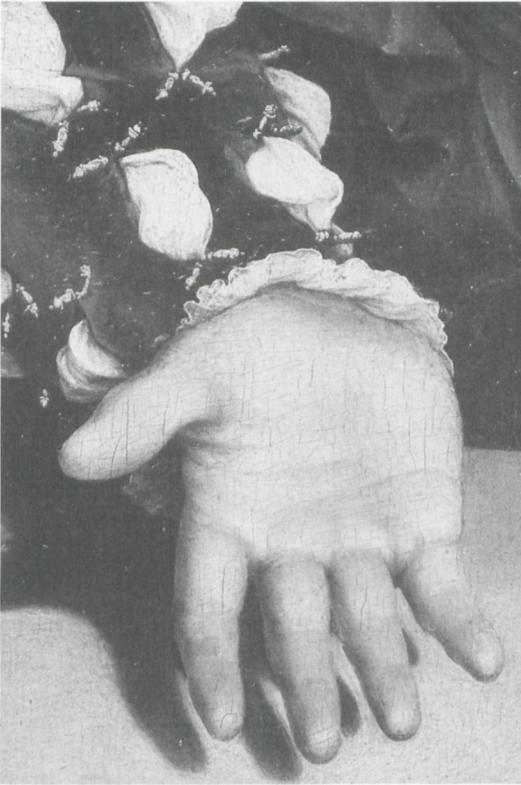


Abb. 8  
Laïs von Korinth, um 1526. Basel, Detail.



Abb. 9  
Laïs von Korinth, um 1526. Basel, Detail.

Während dem Meister eine gewisse, auch nicht immer unauffällige Einpassung dieser Einzelmotive gelang, differieren die vermutlich von Mitarbeitern eingesetzten Hände durch ihr geringeres anatomisches Verständnis und sind überdies nur unsicher in ihrer dreidimensionalen Erscheinung modelliert. Dies ist der naheliegende Schluss, wenn man mehrfach auf anatomisch undurchdachte Handpartien in Holbeins Porträtwerk stösst, die die Schönlinigkeit und Klarheit anderer Beispiele vermissen lassen – das heisst, wenn man Hände entdeckt, die ähnlich formelhaft wie andere angelegt sind, aber gegen die sonst souveräne Lichtmodellierung und klare anatomische Struktur verstossen. Von solchen Händen lässt sich eine ganze Gruppe bilden. Wieweit diese Beispiele von den bisherigen abweichen können, zeigt sich in der Gegenüberstellung der Hand- und Handschuhpartie des «Unbekannten Herrn» (Basel, um 1540; *Abb. 10, 11*) mit einer ähnlichen Partie im Bildnis des Charles de Solier, Sire de Morette (Dresden, 1534/35; *Abb. 13*). Bei letzterer stehen differenzierte Helligkeitsmuster von verschiedenen hellen und dunklen Stoffen, Pelz und Handschuhleder gegen den abgedämpften Ton der Haut. Die Oberfläche der Hand ist in den Abstufungen der Modellierungswerte so einfach gesehen und doch bravourös auf die umgebenden Oberflächen abgestimmt. Ebenso wie bei der noch im Handschuh steckenden anderen Hand ist hier eine subtile Beobachtung von Helligkeitswerten – wessen Hände auch immer Holbein vor Augen waren – geleistet, die Naturform und Beleuchtungseffekt gleichermaßen heraushebt. Nichts von dieser Qualität ist in dem anonymen Bildnis vorhanden; bereits die zeichnerische Erfassung und Modellierung der Hände ist missglückt. Anstelle von Fingergelenken, die sich so plastisch herausbilden, wie Holbein dies musterhaft etwa in den Händen des Thomas Howard (Windsor, 1538/39) oder der Catherine Howard (Toledo, Ohio, 1540/41; *Abb. 12*) vorgeführt hat, sind hier vergrößerte Formen in eine so einheitliche Bruchkante gebracht, wie man sie nur mit gefaltetem Pappendeckel erzeugen könnte.

Kann ein solcher Qualitätsmangel in der Ausführung einer typischen Holbein-Komposition das Ergebnis alter Übermalungen sein? Es sieht nicht so aus, da die bemerkten Schwächen durchgängig sind. Auch die Ausführung des Gesichts des «Unbekannten Herrn» unterscheidet sich signifikant von der Malerei beim Vergleichsbild (*Abb. 14, 15*). Allerdings ist in der Abstützung auf eine zugrundeliegende zeichnerische Vorstudie des Gesichts die Abweichung von Holbeins Modellierungstechnik hier nicht so markant wie bei den Händen. Diese Feststellung geht über die Morellischen Überlegungen insofern hinaus, als nicht nur die Ausführungsdifferenz an einem heiklen Motiv beachtet ist, sondern die Vagheit und Unsicherheit der Gehilfenarbeit typischerweise dort deutlich wird, wo klare Vorgaben des Meisters fehlten.

Bei Durchsicht der Details des Gesichts erkennt man die schematischen Vorzeichnungslinien, an die sich eine unscharfe Ausmodellierung mit Helligkeiten und Dunkelheiten anschliesst (z. B. an die Nasenlinie, die Umrisse von Nasenflügel und Nasenloch, die Umrisslinien der Lippen etc.). Die «Information» an Beobachtungsmerkmalen ist hier spärlich im Vergleich mit etwa den entsprechenden Partien im Gesicht des «Morette» und in den Howard-Bild-



Abb. 10  
Bildnis eines Unbekannten, um 1540. Basel.

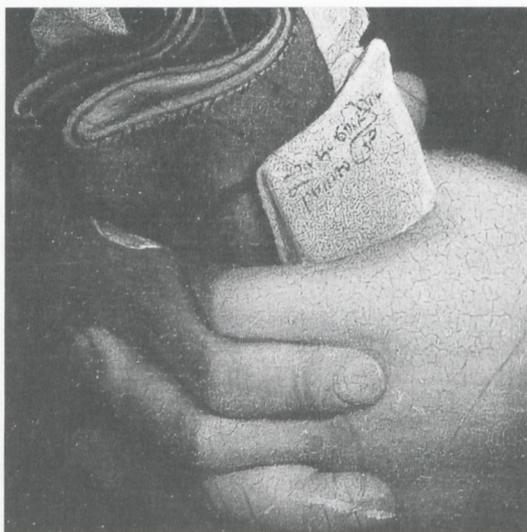


Abb. 11  
Bildnis eines Unbekannten, um 1540. Basel, Detail.

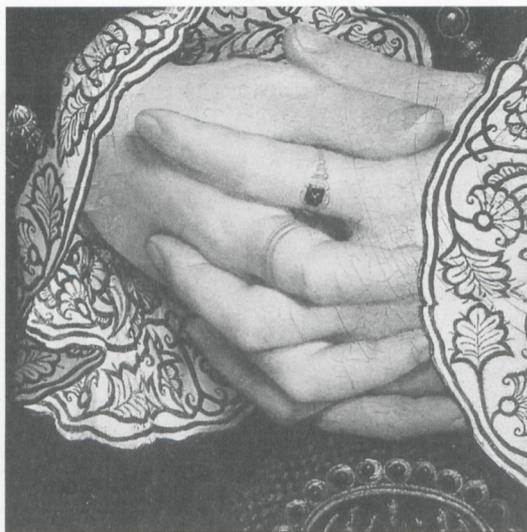


Abb. 12  
Catherine Howard, um 1540/41. Toledo, Ohio, Detail.

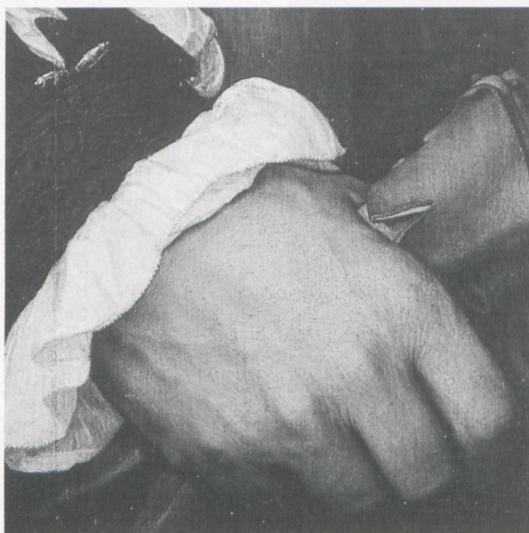


Abb. 13  
Sire de Morette, 1534/35. Dresden, Detail.



Abb. 14  
Bildnis eines Unbekannten, um 1540. Basel, Detail.

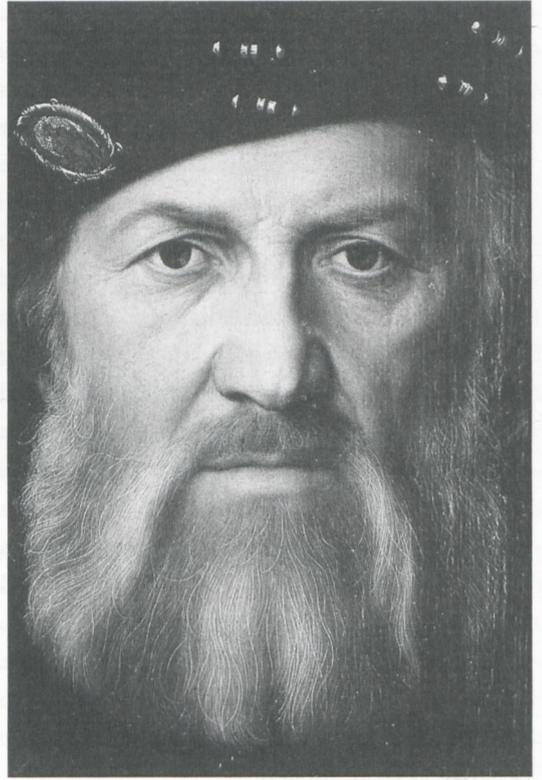


Abb. 15  
Sire de Morette, 1534/35. Dresden, Detail.

nissen. Der zum Vergleich wiedergegebene Ausschnitt des Dresdner Gemäldes (*Abb. 15*) zeigt eine Verbindung von präziser Beobachtung mimischer Details und subtil graduierter Modellierung, die die eindrucklichen Gesichtszüge in der helleren oder dunkleren Abtönung der verschiedenen Gesichtspartien wirkungsvoll heraustreten lässt. Diese so zu erfassen, gerade auch in der zwischen den Gesichtshälften differierenden Helligkeit des schrägen Lichteinfalls, erfordert eine Beobachtung vor dem Modell. Sie ist nicht aus der noch so genauen Vorzeichnung ablesbar, die einfach flächiger bleibt. Das macht der Blick auf die vorhandene Zeichnung deutlich, auch wenn diese nicht mehr alle Nuancen zeigt, die sie ursprünglich enthalten hat.<sup>13</sup> Im Fall des Dresdner Bildes muss deshalb auf der Grundlage der sonst häufig ausreichenden Ausarbeitung nach der Zeichnung eine Durchgestaltung in der unmittelbaren Gegenwart des Modells erfolgt sein, so wie dies schon bei den frühen Bildnissen des Ehepaars Meyer anzunehmen ist.

In einer wertenden Charakterisierung der verschiedenen Ausarbeitungsstufen von Holbeins Bildnissen kann man anhand der bisherigen Beispiele mindestens drei Kategorien unterscheiden:

1. die in den signifikanten Umrissen vom Meister entworfenen Gemälde, in denen die Physiognomien in einer gezeichneten Vorlage erfasst waren und, aus dieser kopiert, in die Unterzeichnungen der Gemälde übertragen wurden. Die malerische Ausarbeitung der in den Binnenkonturen genau vorgegebenen Gesichter und der nur in den Umrissen vorgegebenen Hände wurde ganz oder weitgehend Mitarbeitern übertragen. Entsprechend fehlen physiognomische Feinheiten und bravouröse Details, meist auch in der Kostümierung und in den stillenartigen Beifügungen;

2. die vom Meister entworfenen und zudem anteilig durchgearbeiteten Gemälde, in denen einzelne Partien und Schichten als delegierte Ausführung von Werkstattmitarbeitern erkennbar sind;

3. die in allen Details vom Meister ausgearbeiteten Gemälde. Bei diesen wären nochmals Unterscheidungen möglich nach dem Ausmass an Detaildurchbildung. Diese kann in den Accessoires variieren, aber – nach der Verfügbarkeit des Modells nur für die Zeichnung oder auch für die Malerei am Tafelbild – auch bei Gesichtern und Händen.

Auf der Grundlage dieser grundsätzlichen Unterscheidung können wir uns dem bisher unbefriedigend geklärten Fall der frühen Erasmus-Bildnisse nochmals zuwenden. Sowohl das in Vorderansicht gegebene Porträt in Longford Castle<sup>14</sup> wie die Versionen des Profilbildes sind in Stil und Ausführungstechnik typische frühe Werke, für die sich die üblichen Schritte von der Vorzeichnung vor dem Modell über die farbige Ausführung auf der Bildtafel in der Werkstatt bis zu einem letzten Ausarbeitungsstadium von Details in der Werkstatt unterstellen lassen. Die vorbereitenden genauen Gesichtsaufnahmen sind zwar nicht überliefert, aber indirekt durch die formatgleichen Unterzeichnungen in den beiden Profilbildern dokumentiert. Dafür haben sich bekanntermassen die beiden Blätter mit den Studien der Hände, eines mit einer Vorskizze des Gesichts, erhalten (wobei die Ausführung der Hände des Profilbildes sich auf weitere, verlo-

rene Skizzen der endgültigen Haltung gestützt haben dürfte).<sup>15</sup> Für die abschliessende Ausarbeitung vor den Händen des Modells sprechen Feinheiten der farblichen Inkarnatausführung, die so aus Zeichnungen nicht ableitbar sind. Die subtilen Lichtmodellierungs- und Farbnuancierungen an den Ringen und Edelsteinen belegen nur die genaue Beobachtung an diesen Objekten, die aber auch ausgeliehen worden sein können.

Die beiden Versionen des Profilbildnisses des schreibenden Erasmus von Rotterdam von 1523 finden sich in Basel (Kunstmuseum, Inv. Nr. 319) und Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. 2715). Das Pariser Bild gelangte im Tausch gegen Leonardos «Johannes der Täufer» aus der Sammlung Karls I. von England an Ludwig XIII. von Frankreich, dann nach zwei weiteren Stationen über die Sammlung des Bankiers Jabach 1671 in die Sammlung Ludwigs XIV. und schliesslich aus den königlichen Sammlungen in den Louvre.<sup>16</sup> Es ist wahrscheinlich mit dem 1524 an Thomas Morus geschenkten Exemplar identisch. Das Basler Exemplar hingegen war 1542 von Bonifacius Amerbach für zwei Goldkronen aus dem Besitz von Holbeins Frau erworben worden und wurde 1587 von dessen Sohn, dem Sammler Basilius Amerbach, in dessen Sammlungsinventar beschrieben: «Ein Erasmus mit olfärb uf papir in einem ghus [Gehäuse=Rahmen] H Holbeins arbeit».<sup>17</sup> Neben der geschlossenen Überlieferung der Sammlung Amerbach in Basel sichert der Hinweis auf den Malgrund Papier die Identität des Basler Exemplars mit dem bei Amerbach angeführten. Traditionell als Werk Holbeins anerkannt, wurde es von Heinrich Alfred Schmid (1930 und 1945–48)<sup>18</sup> und Hans Werner Grohn (1955)<sup>19</sup> als schwächere Wiederholung der Louvre-Version eingestuft, die allenfalls eine eigenhändige Überarbeitung Holbeins im Gesicht erfahren haben könnte.

Diese kritische Beurteilung wurde schon von Paul Ganz (1936 und 1950)<sup>20</sup> bestritten und lediglich auf die beschädigten und übermalten Hände relativiert. Sie wurde sowohl von den Autoren der Holbein-Ausstellung 1960<sup>21</sup> als auch in der Werkmonografie von John Rowlands (1985) zurückgenommen, wo es heisst: «Schmid's opinion [...] is without foundation. Its [the paintings] excellence, despite some damage, is much too pronounced [...]»<sup>22</sup> In dem zuletzt veröffentlichten Basler Katalog, dem Gesamtkatalog des Amerbach-Kabinetts, schreibt entsprechend Paul H. Boerlin über das Basler Bildnis: «[es] ist im allgemeinen ausgezeichnet erhalten und sicher keine Werkstattkopie, wie H. A. Schmid glaubte. Nur bei den Händen gibt es kleinere [retuschierte] Schäden [...]. Da das Bild auf Papier gemalt ist, handelt es sich wohl um eine erste Fassung, die Holbein für sich behielt.»<sup>23</sup>

Eine nochmalige kritische Sichtung hat also nicht nur Fragen der Ausführungsqualität, sondern zugleich solche der Erhaltung und der Rekonstruktion der Abfolge der Ausführungsschritte sowie der Abhängigkeit beider Bilder voneinander zu berücksichtigen. Für die Entscheidung, welche signifikanten Unterschiede sich erkennen lassen, gehe ich von der seit Heinrich Alfred Schmid diskutierten Beobachtung aus, dass die Handpartien eindeutig differieren, während das schematischere und vermutlich in beiden Fällen mit derselben Pause übertragene Gesichtsprofil dies in geringerem Masse tut.

Dieser Vergleich der Hände findet unterschiedliche Erhaltungszustände vor: das Pariser Bild (A) ist auf Holz gemalt, das Basler (B) auf Papier. Das entsprechend auf glatter Oberfläche angelegte Bild A ist durch zwischenzeitliche Reinigungen so weitgehend abgerieben oder abgewaschen, dass die Schriftzüge neben der Schreibfeder des Erasmus nur in unleserlichen Spuren erkennbar sind (*Abb. 16*). Ebenso macht die Vergrößerung Oberflächenschäden an den Handpartien deutlich. Die Konturen einzelner Finger sind entstellend nachgezogen; insbesondere stören diese ungeschickten Überarbeitungen an den Schattenseiten der oberen Hand. Trotz dieser Einschränkungen sind die anatomische Gliederung, die Lichtmodellierung und die Ausführung von Fingernägeln und Nagelbetten präzise und in ihrer grundsätzlichen darstellerischen Charakteristik übereinstimmend mit den gezeichneten Handstudien (*Abb. 2*).

Von dieser ursprünglich anatomisch präzisen und detailliert durchmodellierenden Ausführung Holbeins ist auf der Bildoberfläche von B leider nichts zu finden. Diese Bildoberfläche ist, worauf die Schriftzüge auf dem Papier hinweisen, gleichwohl die besser erhaltene (*Abb. 17*). Was die Röntgenaufnahmen nicht zeigen, was aber möglicherweise die Infrarotreflektografie sichtbar machen kann, ist die unter der Farbschicht liegende Zeichnung. Die Anlage dieser Unterzeichnung, die an der Kontur von Augen, Nase und Mund sowie der vom Nasenflügel zum Mundwinkel verlaufenden Falte mit bloßem Auge zu erkennen ist, ist der Bereich, der technisch noch genauer einzusehen wäre und der für einen Vergleich zwischen den beiden Versionen zusätzliche Information liefern könnte. Immerhin ist ja nicht nur der Fall einer Kopie auf Papier denkbar, sondern auch der andere, dass die ursprüngliche Zeichnung (die entweder auf Papier oder Pergament gezeichnet wurde) oder eine für den Werkprozess angefertigte Vorzeichnung nachträglich zum vollfarbigen Bild ausgemalt wurde.

Die malerische Ausführung der Gesichtspartie erlaubt die Feststellung, dass die Fassung A die farblich und modellierungsbezogen nuanciertere, in anatomischen Details präzisere ist (*Abb. 18*). Gemessen an dieser erscheint die Variante B schematischer, einseitiger an der übertragenen Konturzeichnung orientiert und in den Beleuchtungsnuancen vergröbert (*Abb. 19*). Ein auffälliger Irrtum in der Forminterpretation lässt sich beim Vergleich der Nasenflügel feststellen. Im Gegensatz zur Pariser Fassung zeigt die Basler Version einen anatomisch unwahrscheinlich geschwungenen Verlauf der Falte über dem reduzierten Nasenflügel. Dieser Befund zeigt das normale Verhältnis an, das zwischen einer Vorlage und ihrer nur teilverstandenen Kopie zu finden ist. Umgekehrt kann ausgeschlossen werden, dass B die Vorlage für A war. Dieses Urteil wird ergänzend bekräftigt durch den Eindruck, den die Handpartien bieten. Selbst wenn das Röntgenbild Überarbeitungen erkennen lässt, müsste die Begründung einer herausragenden Zuschreibung anhand der erkennbaren Spuren einer entsprechend hohen Qualität erfolgen. Es gibt aber keinen Finger, der ausser der Typik knochenloser Würstchen und runder Nägelchen etwas anderes erkennen liesse, und keinen Ring oder Stein, in dem etwas von der Brillanz der Details des Pariser Bildes durchschimmerte. Der Autor der nach einem übereinstimmenden Konturenschema gemalten Version B ist eher in einem Werkstattmitarbeiter als im Meister selbst



Abb. 16  
Erasmus von Rotterdam, 1523. Paris, Detail.

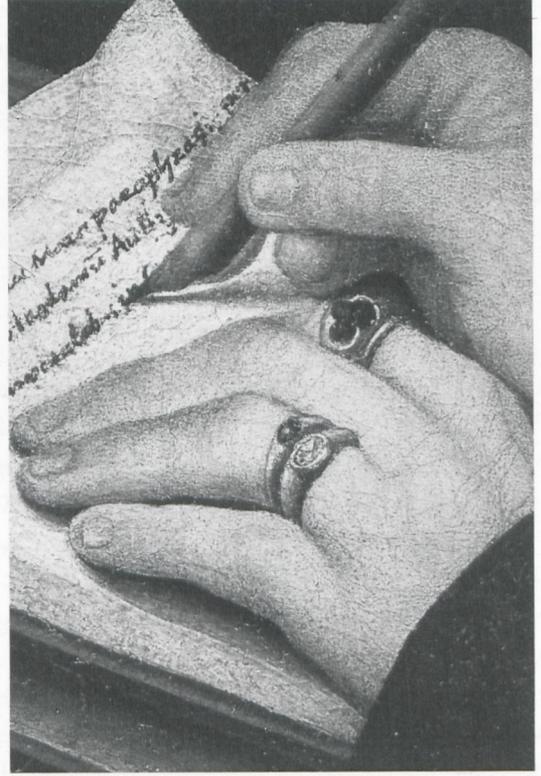


Abb. 17  
Erasmus von Rotterdam, 1523. Basel, Detail.

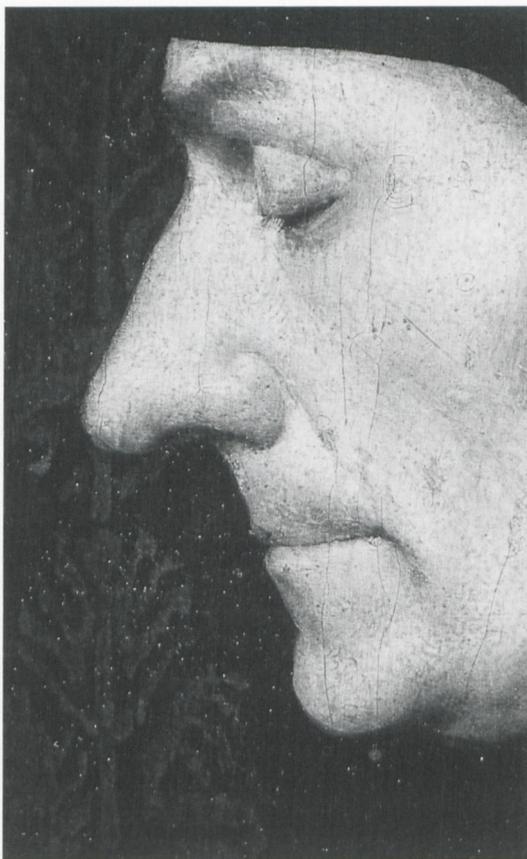


Abb. 18  
Erasmus von Rotterdam, 1523. Paris, Detail.

Abb. 19  
Erasmus von Rotterdam, 1523. Basel, Detail.

zu vermuten, nachdem auch im Gesicht der gestalterische Aufwand reduziert ist und die repetierende Benützung derselben Zeichnungsvorlage oder eine genaue Linienübertragung mechanische Verrichtungen sind, die üblicherweise delegiert wurden. Wenn man es so ausdrücken will, ist von dem, was Holbeins überragendes Talent verrät, bei der Variante A einiges zu sehen, in der Variante B dagegen nur ein geminderter Umfang von A ohne eine einzige typische Hinzufügung. Von der oben genannten letzten Ausarbeitungsschicht, die Holbeins Meisterwerke charakterisiert, ist in diesem Fall nur die Variante A ein Zeugnis.

### III

Was ist gewonnen mit der Erkenntnis der teils von Holbein selbst ausgeführten und teils an Mitarbeiter delegierten Hände? Gewiss ein Stück bewussteres Schauen und Klarwerden über den Charakter des Exzellenten gegenüber den nur-historischen und irgendwie-historischen Qualitäten, die die Museumsbesuche, wenn sie unerklärt bleiben, für die Nichtspezialisten so langweilig und für die Spezialisten so fruchtlos machen.

Diese Übung in Kennerschaft ist allerdings kein Selbstwert. Wir müssen uns vielmehr fragen: Was bedeutet die Vernachlässigung, die geringere Bedeutung, der Hände – und des Körperlichen allgemein – gegenüber dem Gesicht? Was bedeutet diese als generelle Erscheinung, und was bedeutet deren unterschiedliche Behandlung bei einzelnen Malern und Aufträgen? Wer entschied, wieviel Körperliches und bis in periphere Prägungen gehendes Individuelles in einem Porträt festgehalten werden sollte? War es der Maler oder der Auftraggeber? Oder waren es die zufälligen Entschlüsse ad hoc, je nach dem Arbeitsdruck in der Werkstatt?

Die grössere oder geringere Beachtung von Motivbereichen im Rahmen bestimmter Darstellungstraditionen ist erst einmal ein Kulturphänomen, das mit der Tradition einer jeweiligen Gattung bildlicher Wirklichkeitsrepräsentation zu tun hat. Der vergleichende Blick nach Italien – man denke an die Gestik des «Andrea Gritti» in Tizians Porträt oder an die Bildnisse von Pontormo und Bronzino! – erweist, wieviel mehr dort die Figuren körperlich agieren und seit den Tagen Giotto's körperlich und anatomisch in den Bildern präsent sind. Das hat mit dem Wissen und Denken über den Menschen und seine Natur, aber auch mit der besonderen Bildrealität zu tun, die dort mehr mit der Imagination einer Bühne und einer bewussteren Fiktionalität verbunden ist, während in den nördlichen Ländern eine unmittelbare Beobachtung von Alltags- und Naturerscheinungen symbolisch wird.

Der Titel des Buches «The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art» von Joseph Leo Koerner, der sich vor allem mit Dürers Selbstporträts als programmatischen Schöpfungen auseinandersetzt,<sup>24</sup> spricht eine geschichtliche Dimension an, für die unsere Beobachtungen Bedeutung haben. Es ist dies die Entwicklung der Kognition bzw. die Ausdifferenzierung verschiedener Entwicklungsstränge des Wissens und Denkens in den Kulturregionen und -gemeinschaften innerhalb der westlichen Kultur, die sich in der Entfaltung der verschiede-

nen Symbolsysteme objektiviert. Bildform und Bildaussage haben ihren unverwechselbaren Platz innerhalb dieser im weitesten Sinne kommunikationsgeschichtlichen Dynamik.

Man braucht nur den Vergleich mit Dürer oder Cranach zu ziehen, um zu erkennen, dass für Holbein weder das forschende Selbststudium vor dem Spiegel noch die individuelle Prägung der Hand, die bei Dürer in den Zeichnungen und Gemälden identifizierbar sind, dieselbe Bedeutung hat wie für diesen. Der Vergleich mit Cranach lehrt, dass jener hervorragende Beobachter von Physiognomien (das Urteil bezogen auf die enge Gruppe eigenhändiger Zeichnungen und gemalter Ausarbeitungen)<sup>25</sup> der Erscheinung von Händen eine weniger als beiläufige Aufmerksamkeit schenkt, so dass er in den eigenhändigen Frühwerken, aber auch dem späten Selbstporträt von 1550 (Florenz) mit einer im Umriss einigermassen natürlichen, aber knochenlos flachen Form auskommt, hingegen in der Menge der Auftragsbilder der Werkstatt mit dekorativen Schemata sich begnügt.

In der angesprochenen Entwicklung der Formen symbolischer Wirklichkeitsrepräsentation ist das intensivste und umfassendste Eingehen auf die Prägung der individuellen Physiognomie bei Dürer zu finden, bei dem auch die Darstellung der Hände einen hohen symbolischen Rang erhält. Die Betonung von Armen und Händen folgt in der italienischen Malerei einem deutlicher figurlichen, von der Antikenrezeption bestimmten Verständnis, das die Erscheinung hervorhebt und – an Gesichtern genauso wie an Händen – die oberflächliche Detailcharakteristik zurückstellt. Die «Idee» eines bedeutenden Menschen ist wenig von der individuellen Psychologie und ihren Signaturen in kleinen Lidfalten abhängig.

Vor dieser Folie der gleichzeitig so verschiedenen symbolischen Betonung gewinnen die räumlich beschriebenen, aber nur in den Gesichtern psychologischen Gestalten Holbeins neue Aktualität. Das bisweilen als kennerschaftliche Liebhaberei abgetane Interesse an der Zuschreibung der Arbeitsanteile richtet sich auf Entscheidungen symbolsprachlicher Art. Nur diese sind als gestalterische Entscheidungen von Holbein und anderen fassbar. Von dem Moment an, in dem Thema, Bildgrösse und Motive entweder als Konvention oder als Sache des Auftraggebers erkannt wurden, gewinnt die Einsicht in das, was der Maler bei der Ausführung selbst übernahm, was er anders gestalten konnte als seine Mitarbeiter, was er dezidiert in eigener Regie entschied, eine neue Wertigkeit. Wir können etwas von dem eigentümlichen Schönheits- und Bedeutungsempfinden Holbeins gerade am Nebeneinander anatomischer Idealisierung der Hände und psychologischer Detaillierung der Gesichter nachvollziehen, die uns in Basel und anderswo begegnen.

Die Möglichkeit zur Aufnahme der hier verwendeten Details und zur daraus resultierenden Vergleichung danke ich der vorbehaltlosen Unterstützung durch die betreffenden Museen und Sammlungen. Insbesondere danke ich Paul H. Boerlin, Christopher Brown, Jacques Foucart, Wilhelm H. Köhler und Hubert von Sonnenburg.

- 1 Die zwischen August 1507 und dem 24. Juli 1509 erfolgte Ausführung der Tafeln für den Altar des Frankfurter Kaufmanns und Ratsherrn Jakob Heller ist in mehreren Briefen Dürers dokumentiert. Dort schreibt der Maler z. B., er wolle «das mitler blat mit meiner aigen hand fleisig mallen» (Brief vom 19.3.1508) bzw. es soll auch «kein ander mensch kein strich daran mahlen dan ich» (Brief vom 24.8.1508). Vgl. Annette Pfaff, Studien zu Albrecht Dürers Heller-Altar. Nürnberg 1971; Briefe abgedruckt in: Ernst Ullmann (Hrsg.), Albrecht Dürer. Schriften und Briefe. Leipzig 1973, S. 127 ff.
- 2 Die Kirche Santa Sofia, in der sich Mantegnas Altartafel mit dieser Aufschrift befand, wurde im 17. Jahrhundert zerstört. Überliefert durch B. Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii*. Basel 1560.
- 3 A. Carpeggiani/C. Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova*. Mantua 1987; Gianna Suitner/C. Tellini Perina, *Der Palazzo Te in Mantua*. Mailand 1990. S. 51 ff.
- 4 Alba Medea, Führer zu den Fresken. In: Ojetti/Franco/Pallucchini e.a., *Palladio, Veronese und Vittoria in Maser*. Mailand 1963, S. 42 ff.
- 5 Hierzu gibt es keine Gesamtübersicht, sondern nur die jeweiligen Angaben in Einzelabhandlungen zu den betreffenden Meistern und in Darstellungen der Handwerks- und Zunftgeschichte einzelner Städte und Regionen. Beispiele liegen vor allem für Nordeuropa vor: Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*. Augsburg 1923; ders., *Zur Münchner Zunftgeschichte*. In: *Kunstchronik* NF 33, 1921; Volker Liedke, *Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik, Teil I*. München 1981; Max Hasse, *Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters*. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 21 (1976), S. 31–42; Peter Strieder, *Zur Struktur der spätgotischen Werkstatt*. In: *Der Schwabacher Hochaltar*. Hrsg. v. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, Arbeitsheft 11. München 1982, S. 24–28; Rainer Brandl, *Zwischen Kunst und Handwerk. Kunst und Künstler im mittelalterlichen Nürnberg*. In: *Ausst.-Kat. Nürnberg. 1300–1550*. München 1986, S. 51–60; John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the 17th Century*. Princeton 1982; R. de Jager, *Meesters, leerjongens, leertijd. Een analyse van zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse leerlingscontracten van kunstschilders, goud- en zilversmeden*. In: *Oud Holland* 104 (1990), S. 69–111.
- 6 Irma Richter/Gisela Richter (Hrsg.), *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter, 1876–1891*. Baden-Baden 1960; Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*. Düsseldorf 1966/Frankfurt<sup>2</sup>, S. 192–198.
- 7 Vgl. Die Malerfamilie Holbein in Basel, *Ausst.-Kat.* Basel 1960, S. 173, 174.
- 8 Lohnend ist dafür die Durchsicht der schematisch aufgefassten insgesamt ca. 250 Porträtdarstellungen im Werk von Cranach d. Ä. Ein Beispiel nahezu einheitlicher Ohrformen auf allen Bildern findet sich bei einem südwestdeutschen Maler des Dürerstils: Claus Grimm, *Der Meister von Messkirch: Joseph Maler aus Balingen*. In: C. Grimm/B. Konrad, *Die Fürstenberg-Sammlungen Donaueschingen*. München 1990, S. 69–92.
- 9 Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; beide abgebildet in: Susan Foister/Ashok Roy/Martin Wyld, *Holbein's Ambassadors*. *Ausst.-Kat.* London, 1998, S. 68.
- 10 Alle im Katalog von Jane Roberts, *Holbein. Zeichnungen vom Hofe Heinrichs VIII*. Hamburg/Basel 1988.
- 11 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1823, 137 und 137a. Vgl. Christian Müller, Hans Holbein d.J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Basel 1988, S. 36, 37 mit Literaturangaben.
- 12 Abschnitt «Drawings for Portraits» in: Foister e.a. (wie Anm. 9), S. 62 ff.; Susan Foister, *Drawings by Holbein from the Royal Library Windsor Castle*. New York 1983, S. 21–25; Maryan Ainsworth, «Paternes for phiosioneamyes»: Holbein's portraiture reconsidered. In: *Burlington Magazine* CXXXII, Nr. 1044, 1990, S. 173–186.
- 13 Dresden, Kupferstich-Kabinett; Abb. in Foister e.a. (wie Anm. 9), S. 83.
- 14 1523, Privatsammlung Salisbury, Wiltshire, als Leihgabe in der National Gallery London; Abb. in Foister e.a. (wie Anm. 9), S. 68.
- 15 Siehe Anm. 9.
- 16 Vgl. Die Malerfamilie Holbein (wie Anm. 7), S. 198–199.

- 17 Wie Anm. 16, S. 199–200; J. Rowlands, *The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition.* Oxford 1985.
- 18 Heinrich Alfred Schmid, *Die Werke Hans Holbeins in Basel.* Basel 1930; ders., *Hans Holbein der Jüngere.* 3 Bde. Basel 1945–48.
- 19 Hans Werner Grohn, *Hans Holbein der Jüngere als Maler.* Leipzig 1955.
- 20 Paul Ganz, *Die Erasmusbildnisse von Hans Holbein dem Jüngeren.* In: *Gedenkschrift zum 400. Todestage des Erasmus von Rotterdam.* Basel 1936, S. 260 ff.; ders., *Hans Holbein. Die Gemälde.* Basel 1950/*The Paintings of Hans Holbein.* London 1950.
- 21 Vgl. Anm. 7.
- 22 Vgl. Anm. 17.
- 23 Paul H. Boerlin, *Die Gemälde.* Bd. I der Kataloge der Öffentlichen Kunstsammlung Basel: *Das Amerbach-Kabinett.* Basel 1991.
- 24 Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art.* Chicago 1993.
- 25 Vgl. Einleitung und Katalogtexte in: Claus Grimm/Johannes Erichsen/Evamaria Brockhoff, *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken.* Ausst.-Kat. Kronach. Augsburg 1994.

Abbildungsnachweis: Autor.