

OSKAR BÄTSCHMANN

Migrationen: Holbeins *Bildnis Thomas Morus*

Zwei Mal England

Als Hans Holbein d.J. 1526 erstmals von Basel über Antwerpen nach London reiste, trug er eine Empfehlung von Erasmus von Rotterdam an den Humanisten und *Speaker of the House of Commons* Thomas Morus mit sich.¹ Holbein besuchte in Antwerpen einen anderen Freund von Erasmus, den Humanisten, Stadtschreiber und Drucker Pieter Gillis (Petrus Aegidius). Mit ihm hatte sich Erasmus 1517 von Quentin Massys porträtieren lassen, um Thomas Morus in London, den Verfasser von *Utopia*, mit dem Diptychon zu beschenken.² Massys zeigt im Doppelporträt, wie Erasmus am Kommentar zum Römerbrief schreibt und Gillis einen an ihn adressierten Brief von Thomas Morus zur Lektüre bereit hält.³ Brief und Bildnis waren einander ergänzende Kommunikationsmittel, die den Absender beim Adressaten in Geist und Körper präsent hielten.⁴

Im Brief, den Holbein an Gillis überbrachte, bezeichnete Erasmus den Überbringer als denjenigen, der sein Bildnis gemalt habe, und als »insignis artifex« – »vortrefflichen Künstler«. Dann folgten eine Aussage über die Künste in Basel und eine säuerliche Bemerkung über das Motiv Holbeins zur Reise nach England: »Hier frieren die Künste. Er will nach England gehen, um dort einige englische Goldmünzen zusammenzukratzen.«⁵ Diese etwas verächtliche Bemerkung findet eigentlich keine Erklärung, da Erasmus die Verhältnisse in Basel sehr wohl kannte und auch wusste, dass Holbein d.J. schon 1524 versucht hatte, Arbeit in Frankreich zu finden, um den

1 Vgl. die neuere Literatur zu Holbein in England: Stephanie Buck, *Holbein am Hofe Heinrichs VIII.*, Berlin 1997; Susan Foister, *Holbein and England*, New Haven/London 2004; Katrin Petter-Wahnschaffe, *Hans Holbein und der Stalhof in London*, Berlin 2010.

2 Thomas Morus, *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reipublicae statu, deque nova Insula Utopia*, Löwen 1516.

3 *Images of Erasmus*, Ausst.-Kat. (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2008/2009), ed. Peter van der Coelen, Rotterdam 2008, Nrn. 2A, 2B, pp. 58-60, 74-75.

4 Pascal Griener, »Le portrait scriptural. Érasme et ses portraitistes«, in *Lecture, Représentation et Citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XIe-XVIIe siècle)*, ed. Christian Heck, Lille 2007, pp. 171-209.

5 Brief von Erasmus an Pieter Gillis vom 29.8.1526, in P.S. Allen und H.M. Allen, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami. Denuo recognitum et actum*, 12 voll., Oxford 1906-1958, vol. 6, 1926, p. 392, Nr. 1740:20-25. Siehe auch Jochen Sander, *Hans Holbein d.J. Tafelmaler in Basel 1515-1532*, München 2005, p. 20.

schwindenden Basler Auftragseingang auszugleichen.⁶ Holbein hatte ein Porträt von Erasmus mit sich nach Frankreich geführt, das möglicherweise für den französischen König bestimmt war. Vielleicht sollte es den Maler empfehlen, vielleicht das vergebliche Verlangen von François Ier, den Gelehrten nach Paris zu holen, durch die Präsenz im Bildnis entschädigen. Erasmus war zwar dem Ruf nach Paris nicht gefolgt, widmete aber 1524 den Kommentar zum Markus-Evangelium dem französischen König.⁷ Das Bildnis, das Holbein nach Frankreich brachte, ist nicht identifiziert. Man weiß nur, dass es sich nicht um das heute im Louvre aufbewahrte *Bildnis Erasmus von Rotterdam* handeln kann, denn dieses kam aus der Sammlung von Adam Newton um 1624 an den englischen König Charles I und von da nach Frankreich, zuletzt in die Sammlung von Eberhard Jabach, der es 1671 an Louis XIV. verkaufte.⁸

Von seiner Reise nach Frankreich hatte Holbein d.J. zwar keine Aufträge mitgebracht, doch führte der Aufenthalt zu zwei wichtigen Erweiterungen seines künstlerischen Repertoires.⁹ Einmal lernte er im leonardesken Umkreis die Technik des Zeichnens mit farbigen Kreiden kennen, die er an den Nachzeichnungen der farbig gefassten Statuen in Bourges praktizierte, in der Folge bei Bildnissen in Basel anwandte und dann in London zur Perfektion brachte (Abb. 1).¹⁰ Die andere Neuheit, die Holbein in Frankreich kennenlernte und für seine Tätigkeit in London übernahm, war das Herrscherbildnis in der Art des Jean Clouet. Bereits im ersten Englandaufenthalt brauchte Holbein diesen Typus des Halbfigurenporträts mit mächtig ausgestellten Armen im *Bildnis Sir Henry Guildford* von 1527, allerdings nicht frontal, sondern mit einer leichten Drehung der Figur, um den Anforderungen des Pendants zu genügen, des Porträts seiner Ehefrau.¹¹

Von Sir Henry Guildford, dem Vorsteher des königlichen Haushalts, der gemeinsam mit dem Schatzmeister Sir Henry Wyatt verantwortlich war für die Arbeiten in Greenwich, erhielt Holbein den ersten königlichen Auftrag in England. König Henry VIII. hatte im Januar 1527 die Errichtung einer Festarchitektur ne-

6 Sander, *Hans Holbein* (Anm. 5), pp. 191-224; Peter Cornelius Claussen, »Holbeins Karriere zwischen Stadt und Hof«, in *Hans Holbein d.J. Die Jahre in Basel 1515-1532*, Ausst.-Kat. (Basel, Kunstmuseum, 2006), ed. Christian Müller, München 2006, pp. 46-57.

7 Vgl. den Brief von Erasmus an Willibald Pirckheimer vom 3. 6. 1524, in Allen/Allen, *Opus epistolarum* (Anm. 5), vol. 5, 1924, p. 470, Nrn. 1452:40-42.

8 Arnauld Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris 1987, Nr. 210, pp. 258-259.

9 Oskar Bätschmann, »Holbeins künstlerische Beziehungen zu Italien und Frankreich«, in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 55 (2-4), 1998, pp. 131-150. *Hans Holbein*, ed. Müller (Anm. 6), Nr. 100, pp. 316-317.

10 Vgl. Oskar Bätschmann und Pascal Griener, *Hans Holbein*, Köln 1997, pp. 134-135; Oskar Bätschmann, »Holbein and Italian Art«, in *Hans Holbein. Paintings, Prints, and Reception*, ed. Mark Roskill & John Oliver Hand, New Haven/London 2001 (Studies in the History of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers, 37), pp. 37-54; Christian Müller, »Hans Holbein der Jüngere als Zeichner«, in *Hans Holbein*, ed. Müller (Anm. 6), pp. 20-34.

11 Vgl. Foister, *Holbein and England* (Anm. 1), Tf. 242, 243; zum Doppelporträt Guildford vgl. Oskar Bätschmann, *Hans Holbein d.J.*, München 2010, pp. 88-92.

Abb. 1: Hans Holbein d.J., *Bildnis Mary Wotton, Lady Guildford*, 1527, schwarze und farbige Kreiden, 55,2 x 38,5 cm. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.35



ben dem königlichen Palast in Greenwich angeordnet. Die Bankethalle und das Theater sollten dem Empfang und der Unterhaltung der französischen Gesandtschaft dienen, die zur Unterzeichnung des Friedensvertrags erwartet wurde. Unter den Künstlern, die für die Konstruktion und die Dekoration der beiden Räume und der Triumphbogen beschäftigt wurden, findet sich auch ein »maister hans«. In Zusammenarbeit mit dem Astronomen Nikolaus Kratzer war Holbein zuständig für die Himmelsdarstellung an der Decke des Theaters und für eine Schlachtendarstellung.¹² Holbein hatte daher allen Grund, den Typus Herrscherporträt auf Sir Henry Guildford anzuwenden. Im zweiten Engländeraufenthalt wandte Holbein diesen Typus für die Bildnisse des französischen Gesandten Charles de Solier und des Königs Henry VIII. an.

Gruppenbildnis

Die Empfehlung, die Erasmus dem Maler für Thomas Morus mitgab, ist nicht erhalten, wohl aber die Antwort aus England. Sie lautet: »Dein Maler, lieber Erasmus, ist ein wunderbarer Künstler, aber ich befürchte, er werde England nicht so

¹² Foister, *Holbein and England* (Anm. 1), pp. 121-128.

fruchtbar und gewinnbringend finden wie er es gehofft hatte. Doch will ich mein bestes tun um sicherzustellen, dass es nicht eine völlige Zeitverschwendung ist.«¹³

Morus nahm den Maler aus Basel in sein Haus auf und bestellte bei ihm ein Porträt sowie ein großes Familienbild. Für dieses wird ein Format von etwa 275 x 360 cm angenommen und die Darstellung der zehn Mitglieder der Familie in Lebensgröße. Das Familienbild war auf Leinwand gemalt, wahrscheinlich in der Technik der so genannten Tüchleinmalerei, die mit Leimfarben, nicht mit Ölfarben ausgeführt wurde. Das Original ist wahrscheinlich 1752 auf Schloss Kremsier (heute Tschechische Republik) verbrannt. Erhalten blieben eine Kopie von Rowland Lockey, die um 1590 datiert wird, ferner mehrere mit farbigen Kreiden gezeichnete Porträts der Familienmitglieder und die Vorzeichnung für das Gruppenbildnis (Abb. 2), auf die der frühere Hauslehrer und Freund der Familie, Nikolaus Kratzer, die Namen der Dargestellten geschrieben hatte.¹⁴ Holbein brachte die Zeichnung nach Basel zurück und schenkte sie Erasmus von Rotterdam. Die Vorzeichnung, die sich im Kunstmuseum Basel befindet, zeigt Thomas Morus neben seinem Vater in der Bildmitte, die kniende Lady Alice rechts im Vordergrund, die zweite Gattin von Thomas, und die Mitglieder der Familie. Einige halten aufgeschlagene Bücher in den Händen, und die schwangere Cecily Heron hält Buch und Rosenkranz.

Nach Holbeins Rückkehr nach Basel 1528 wurde die Lage für die Künste und die Künstler zunehmend verzweifelter.¹⁵ Die Künste waren nicht mehr zum Frieren verurteilt, im Gegenteil: ihre Werke kamen auf die Scheiterhaufen. Nachdem in Bern 1528 die Kirchen geleert und die religiösen Bildwerke verbrannt wurden, kam es in Basel an Karfreitag und Ostermontag 1528 zur Entfernung von Werken aus der Augustinerkirche und aus St. Martin – darunter Holbeins so genannte *Solothurner Madonna* von 1522.¹⁶ An der Fasnacht des folgenden Jahres brach in Basel eine wutvolle Bilderzerstörung los, der nur diejenigen Werke entgingen, die vorher noch in Sicherheit gebracht werden konnten. Bei diesen Geschehnissen stellt man heute »eine letztlich unauflösbare Verzahnung von kirchlich-religiösen mit politischen Motiven und Forderungen« fest.¹⁷ In der Folge emigrierte Erasmus nach Freiburg im Breisgau, und Holbein wandte sich wohl im Frühjahr 1532 wieder nach England, nachdem er 1530/1531 die dritte und letzte Wand des Ratsaales

13 Brief von Thomas Morus an Erasmus vom 18.12.1526, in Allen/Allen, *Opus epistolarum* (Anm. 5), vol. 6, 1926, p. 443, Nr. 1770:71-74. Siehe auch Sander, *Hans Holbein* (Anm. 5), p. 20.

14 *Hans Holbein*, ed. Müller (Anm. 6), Nr. 120, pp. 370-374; David R. Smith, »Portrait and Counter-Portrait in Holbein's ›The Family of Sir Thomas More‹«, in *The Art Bulletin*, 87, 2005, pp. 484-506.

15 Sander, *Hans Holbein* (Anm. 5), pp. 313-342.

16 Vgl. Oskar Bättschmann und Pascal Griener, *Hans Holbein d.J. Die Solothurner Madonna*, Basel 1998.

17 Vgl. *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, Ausst.-Kat. (Bern, Historisches Museum, 2000), ed. Peter Jezler, Cécile Dupeux & Jean Wirth, Zürich 2000; Kaspar von Greyerz, »Basel zur Holbein-Zeit«, in *Hans Holbein*, ed. Müller (Anm. 6), pp. 72-77.



Abb. 2: Hans Holbein d.J., *Familienbild des Thomas Morus*, Entwurf, 1527, Feder und Pinsel über Kreidevorzeichnung, 38,9 x 52,4 cm. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.31

in Basel bemalt hatte und danach gerade noch mit der Bemalung der beiden Uhren am Rheintor sowie mit der Vergoldung ihrer Zeiger beschäftigt wurde.

Das neuerliche Empfehlungsschreiben für Holbein, das Erasmus auf Bitten des Bonifacius Amerbach ausstellte, ist nicht überliefert. Amerbach erhielt von Erasmus einen Brief vom 10. April 1533, worin der Gelehrte verärgert auf Holbein Bezug nahm: »So hat mir Holbein durch dich Briefe nach England abgepresst. Er sass dann jedoch über einen Monat in Antwerpen und wäre länger geblieben, wenn er Dumme gefunden hätte. In England hat er diejenigen enttäuscht, denen er empfohlen war.«¹⁸ Für den Ärger konnte wiederum keine Erklärung beigebracht werden, und man weiß nicht, wer in England von Holbein enttäuscht gewesen sein könnte. Da William Warham bereits gestorben war, käme eigentlich nur Thomas Morus in Frage. Vielleicht musste er feststellen, dass Holbein keinen Kontakt suchte und zugleich beobachten, dass dieser 1532/1533 seinen Gegner oder Feind Thomas Cromwell porträtierte?

Als Holbein 1532 zum zweiten Mal in England ankam, hatten sich die politischen Verhältnisse völlig verändert. Sein Hauptmentor Thomas Morus, der 1529

¹⁸ Allen/Allen, *Opus epistolarum* (Anm. 5), vol. 10, 1941, p. 193, Nr. 2788:45-47; vgl. Sander, *Hans Holbein* (Anm. 5), p. 23.

Lordkanzler geworden war, trat am 16. Mai 1532 im Zwist mit dem König um die Annullierung seiner Ehe mit Katharina von Aragón und um den *Act of Supremacy* von seinem Amt zurück. Ihm musste bewusst sein, dass er mit diesem Schritt sich selbst und seine Familie gefährdete. Holbein schaffte es, sein Schicksal von dem seines ehemaligen Förderers zu lösen und sich sowohl Aufträge der hanseatischen Kaufleute in London wie auch des politischen Aufstiegers Thomas Cromwell und der französischen Gesandten zu sichern. Am 6. Juli 1535 wurde Thomas Morus wegen Hochverrats hingerichtet.

Cromwell, der dem Lordkanzler Kardinal Wolsey als Sekretär gedient hatte, war es gelungen, sich sofort von seinem Dienstherrn zu distanzieren, als dieser 1529 gestürzt und ein Jahr später des Hochverrats beschuldigt wurde. Cromwells Karriere in des Königs Diensten verlief parallel zum Aufstieg von Anne Boleyn, aber 1536 intrigierte Cromwell gegen sie, was zu ihrer und ihres Bruders Verurteilung und Hinrichtung führte. Vier Jahre später wurde er selbst des Hochverrats bezichtigt, und seine Feinde sorgten dafür, dass Henry VIII. die Exekution auch durchführen ließ. Cromwells Sturz brachte erstaunlicherweise Holbein d.J. nicht zu Fall, der 1536 zum Hofmaler des englischen Königs Henry VIII. avanciert war.

Migration des Porträts

Das prachtvolle *Bildnis Thomas Morus* (Abb. 3), das unten links auf der Brüstung mit 1527 datiert ist, fertigte Holbein nach einer Zeichnung an, die er mit schwarzer, brauner, roter und gelber Kreide ausgeführt hatte.¹⁹ Die Umrisse auf der Zeichnung wurden mit einer Nadel in kleinen Abständen durchstoßen, sodass sie mittels schwarzem Kohlenstaub auf die grundierte Eichenholztafel übertragen werden konnten. Normalerweise benutzte Holbein für die Übertragung der Zeichnung auf den vorbereiteten Malgrund ein Pausverfahren, indem er wahrscheinlich ein geschwärztes Papier unterlegte und die Umrisslinien mit einem nichtfärbenden Griffel nachzog. In der Zeichnung trägt Thomas Morus Barrett und Pelzschabe, nicht aber die Insignien seines Amtes, während er im Gemälde wie auch im Familienbild mit der prunkvollen goldenen Kette des Parlamentsprechers ausgestattet ist.²⁰ Holbein zeigt alle Register seiner Fähigkeit, die unter-

19 Es handelt sich dabei um folgende Zeichnung in Windsor Castle, Royal Library: Hans Holbein d.J., *Sir Thomas More*, um 1527/1528, 40,2 x 30,1 cm, Inv. Nr. 12268. Die zweite Zeichnung in Windsor bezieht sich auf das Familienbild: Hans Holbein d.J., *Sir Thomas More*, nicht datiert, Kreide, 38 x 25,8 cm, Inv. Nr. 12225. Vgl. Karl Theodor Parker, *Die Zeichnungen Hans Holbeins in Windsor. Gesamtausgabe mit Einführung und kritischem Katalog*, London 1947, p. 35 und Jane Roberts, *Holbein and the Court of Henry VIII. Drawings and Miniatures from the Royal Library Windsor Castle*, Ausst. Kat. (Edinburgh, National Gallery of Scotland, Cambridge, Fitzwilliam Museum und London, National Portrait Gallery, 1993/1994), Edinburgh 1993, Kat. Nr. 2.

20 Vgl. *Paintings in the Frick Collection. An Illustrated Catalogue*, ed. Henry Clay, vol. 1: *Paintings*, New York 1968, pp. 228-239.



Abb. 3: Hans Holbein d.J., *Bildnis Thomas Morus*, 1527, Holz, 74,9 x 60,3 cm.
New York, Frick Collection, Inv. 12.1.77



Abb. 4: Hans Holbein d.J.,
Bildnis Erasmus von Rotterdam,
1523, 73,6 x 51,4. London,
National Gallery
(Leihgabe aus Privatbesitz)

schiedlichsten Stoffe in höchster Treue darzustellen: das Gold, den braunen Pelz, den schwarzvioletten Wollstoff und den roten Samt. Holbein erzielte eine schwere Harmonie der Farben und des Inkarnats bei gleichzeitigen groß- und kleinflächigen Kontrasten wie die zwischen dem Rot der Ärmel und dem Grün des Vorhangs und dem Rot der Kordel. Holbein richtete den Dargestellten nach rechts aus und gab dem künftigen Lordkanzler den Ausdruck von höchster Aufmerksamkeit und ruhiger Entschlossenheit.

Für das Bildnis des Parlamentssprechers brauchte Holbein nicht das Gelehrtenbildnis im Profil, das er bei zwei Erasmus-Porträts entwickelt hatte. Er wiederholte auch nicht den Typus des stehenden Gelehrten in Halbfigur, der im *Bildnis Erasmus von Rotterdam* (Abb. 4) vorliegt, das an William Warham, Erzbischof von Canterbury geschickt worden war.²¹ Erasmus nahm in einem Brief vom 4. September 1524 an seinen langjährigen Freund auf das Bildnis Bezug und führte zugleich etwas Wichtiges über die Kraft der weiterdauernden Vergegenwärtigung eines Porträts aus: »Erlauchter Bischof, ich nehme an, dass dir ein Bild zugestellt worden ist, das ich dir geschickt habe, damit du irgendetwas von Erasmus besitzt, wenn Gott

21 Matthias Winner, »Terminus als Rebus in Holbeins Bildnissen des Erasmus«, in *Hans Holbein*, ed. Müller (Anm. 6), pp. 97-109.

Abb. 5: Hans Holbein d.J.,
Bildnis Thomas Cromwell,
 1532/1533, Holz,
 78,4 x 64,4 cm.
 New York, Frick
 Collection, Inv. 15.1.76



mich von hier abberufen hat«. ²² Die Gegenwärtigkeit des Dargestellten bei Freunden zu erhalten, auch bei einer wie immer zu fassenden körperlichen Abwesenheit, war das wesentliche Motiv für die Versendung von Porträts. Holbein hat für das *Bildnis William Warham* das für die Darstellung des Erasmus als gebrechlichen Gelehrten und herkulischen Arbeiter gefundene Porträtschema wiederholt. Für das *Bildnis Thomas Morus* entwickelte Holbein eine neue Formel. Thomas Morus sitzt, thront aber nicht, und die Brüstung ist zu weniger als der Hälfte in die Darstellung hineingezogen, sodass der Raum rechts zu einem virtuellen Handlungsraum der Person wird. Die von rechts oben nach links schwingenden Falten des Vorhangs und die sich öffnende graue Mauerfläche verstärken diese Dynamik.

Völlig anders wurde Thomas Cromwell um 1532/1533, kurz vor dessen Aufstieg 1533 zum Schatzkanzler und Sekretär des Königs, von Holbein porträtiert. Die Übereinstimmung besteht darin, dass beide ein weißes Papier in der Hand halten. Im *Porträt Thomas Cromwell* (Abb. 5) ist die nach links gewendete massige Figur eingezwängt zwischen dem Tisch und der Rücklehne der Sitzbank. Das Mobiliar ist zu einer Komposition des rechten Winkels von Senkrechten und Waagerechten gefügt. Mit der strengen Ordnung kontrastieren die Schrägen der Figur, die Gegenstände auf dem Tisch, der rote Teppich links und die ornamentierte blaue Tapete,

²² Vgl. Allen/Allen, *Opus epistolarum* (Anm. 5), vol. 5, 1924, p. 534, Nr. 1488:1-2. vgl. Sander, *Hans Holbein* (Anm. 5), p. 17.

die sich beim Türrahmen vom Untergrund löst, wodurch die genaue Bildordnung eine kleine Störung erhält. Mit dieser winzigen, kaum bemerkbaren Unvollkommenheit der Ausstattung brachte Holbein d.J. das Unberechenbare in Opposition zu Planung und Ordnung.

Grundsätzlich verfiel der Besitz von Exekutierten der Krone, doch im Fall seines früheren engen Freundes Thomas Morus unterließ es Henry VIII., auch noch das Mobiliar zu rauben. So dürfte das *Bildnis Thomas Morus* bei der Familie verblieben sein. Zwar erzählte Filippo Baldinucci in den *Notizie* die unglaubliche Geschichte, Anne Boleyn habe eigenhändig das *Bildnis Thomas Morus* am Tag nach der Hinrichtung zerstören wollen:

Un altro stupendo ritratto di Tommaso Moro aveva fatto Giovanni Hoolbeen, a cui era già stato dato luogo nella galleria di Enrico VIII, nella stanza ove si conservano i ritratti de' più celebri uomini antichi e moderni. Questa stupenda pittura adocchiata dalla scellerata Anna Bolena, lo stesso di che era seguita la morte di Tommaso, la fece prorompere in sì fatte parole: Oimè, che pare che ancor viva costui su quella tavola! Quindi fattala toglier di luogo, colle proprie mani la gettò dalle alte finestre del palazzo: e fu attribuito ad opera della divina provvidenza, che quella degna immagine, tuttochè alquanto maltrattata dal colpo impetuoso, si conservasse, finchè portata a Roma, ebbe luogo nel palazzo de' Crescenzi, ove fino al presente tempo si conserva.²³

Die Untersuchung und Dokumentation der langen Präsenz von Holbeins *Bildnis Thomas Morus* in Rom und seiner vielfältigen Rezeption ist Lothar Sichel zu verdanken.²⁴ Seine Nachforschungen haben ergeben, dass sich das *Bildnis Thomas Morus* »spätestens seit 1585 in Rom befand und dort wenigstens bis zum Jahr 1794 verblieb«. Wie es von London nach Rom kam, ist noch nicht geklärt; Sichel wies aber darauf hin, dass zahlreiche katholische Emigranten um das English College organisiert waren, das von Kardinal Matteo Contarelli unterstützt wurde, in dessen Nachlass sich das Porträt 1585 befand. Sein Erbe war Virgilio Crescenzi, und im Palast der Familie Crescenzi beim Pantheon blieb das Porträt bis wenigstens 1794.²⁵

Im Rom blieb das Porträt weitgehend unbekannt bis zu seiner Ausstellung 1652 im Hof von San Giovanni Decollato. Zu den wenigen Auserwählten, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Zutritt zum Palazzo Crescenzi hatten, zählten etwa Thomas Howard, Earl of Arundel, oder eventuell Peter Paul Rubens, nicht aber Carel van Mander oder Joachim von Sandrart.²⁶ Thomas Howard, der große Holbein-Sammler, versuchte vergeblich, das Porträt zu kaufen, und später bekundete

23 Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* [1681], Florenz 1846, vol. 2, pp. 271-272; vgl. Ralph Nicholas Wornum, *Some Account of the Life and Works of Hans Holbein, Painter of Augsburg*, London 1867, p. 248.

24 Lothar Sichel, »Holbeins *Bildnis des Thomas Morus* in Rom. Eine Rezeptionsgeschichte«, in *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten – Standpunkte – Perspektiven*, ed. Sebastian Schütze, Berlin 2005, pp. 35-63, vgl. p. 42 über die Herkunft von Baldinuccis Erzählung.

25 Sichel, *Holbeins Bildnis* (Anm. 24), pp. 36-38. Zu Thomas Howard vgl. David Howarth, *Lord Arundel and His Circle*, New Haven/London 1980.

26 Sichel, *Holbeins Bildnis* (Anm. 24), pp. 41-48.

Kardinal Jules Mazarin sein Interesse, wurde aber mit einer exorbitanten Forderung abgeschreckt.²⁷ Offenbar wurde das *Bildnis Thomas Morus* als Darstellung des berühmten Humanisten und Märtyrers verehrt. In den 1720er Jahren wollte man in Venedig mit der Fälschung, die Bartholomäus Sarburgh für Michel Le Blon von Holbeins *Meyer Madonna* hergestellt hatte, eine ähnliche Verehrung unter den Absolventen des Grand Tour erzielen, indem man sie als Darstellung der Familie Thomas Morus ausgab, was aber vorwiegend auf Skepsis stieß.²⁸ Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts gelangte das Gemälde nach SICKEL in den Besitz des »dubiosen Kunsthändlers« Angelo Bonelli, der es ohne Ausführgenehmigung nach London brachte. Um 1855 war die Fassung, die sich seit 1912 in der Frick Collection befindet, beim Londoner Kunsthändler Farrer. 1866 wurde sie vom Londoner Sammler Henry Huth an die »First Special Exhibition of National Portraits« in London ausgeliehen. Von Henry und Edward Huth wurde sie 1912 an Henry Clay Frick verkauft.²⁹ 1915 erwarb Frick, nachdem er vergeblich versucht hatte, das *Bildnis Erasmus von Rotterdam* der Radnor Collection zu erwerben, ausgerechnet das *Bildnis Thomas Cromwell* als Gegenstück zum *Bildnis Thomas Morus*.³⁰

Verhandlung über die Rückkehr

Der Basler Rat, der schon 1532 versucht hatte, Holbein zurückzuhalten, fertigte am 16. Oktober 1538 die Urkunde »Meister Hannse Hobeins des mallers bestallung« aus, um die Rückkehr des Malers zu erwirken. Es handelt sich um ein in jedem Sinn ungewöhnliches Dokument, das aus den Verhandlungen resultiert, die der Rat anlässlich des Besuchs Holbeins in Basel im September 1538 mit dem Maler geführt haben muss. Das Dokument hält die Bedingungen fest, unter denen Holbein in eine Rückkehr nach Basel einwilligt, ferner die Leistungen, die der Rat zu erbringen zusichert, sowie die Rechte und Pflichten des Künstlers.

Vorgesehen war, dass Holbein für die Bauten der Stadt mit Rat der Obrigkeit »dienstbar sei«, ferner auch »malwerck« ausführe, falls es nötig sei. Dafür versprach der Rat als jährliches Gehalt fünfzig Gulden – zahlbar vierteljährlich, auch bei Krankheit und ab Vertragsabschluss, doch nicht über den Tod hinaus. Es wurde zugestanden, dass Holbein noch zwei Jahre im Dienst von Henry VIII. verbleibe, um dann würdigen Abschied zu nehmen. Der Rat machte zwei wichtige Konzessi-

27 Ibid., pp. 45–47.

28 Bättschmann/Griener, *Hans Holbein* (Anm. 10), pp. 203–205; Oskar Bättschmann & Pascal Griener, *Hans Holbein d. J. Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung*, Frankfurt a.M. 1998, p. 63.

29 Vgl. *Paintings in the Frick Collection* (Anm. 20), pp. 231–232; Sander, *Hans Holbein* (Anm. 5), p. 277 und Anm. 19, pp. 306–307.

30 Vgl. *Paintings in the Frick Collection* (Anm. 20), pp. 234–239; Ross Finocchio, »Saving Face: Henry Clay Frick's Pursuit of Holbein Portraits«, in *The Burlington Magazine*, 150, 2008, pp. 91–97.

onen, von denen anzunehmen ist, dass sie der Maler in die Verhandlungen einbrachte:

[...] Da so haben wir gesagtem Holbein, gutlich nachgelassen, Das er unverhindert unnsers Jar Eyds, Doch allein umb siner Kunst, unnd Hantwercks, unnd sunst gar kheiner anderen unrechtmessigen, unnd arglistigen sachen willen, Wie er dessen von unns genugsam er Inneret, von frömbden Künigen, Fürsten, Herren, unnd Stetten, wöl möge Dienstgelt erwerben, annehmen, unnd empfachen, Das er auch die Kunststück, so er alhie by unns machen wirdeth, Im Jahr ein mal, zwey, oder drü, Doch Jeder Zit, mit unnsrem gunst, unnd erlobung, unnd gar nit hinder unns, In Franckrick, Engelland, Meyland, unnd niderland, Fremden Herren zu füren, Und verkauffen möge, Doch das er sych In sollichen Reysen, gefarlicher wyse, nit usslen-disch enthalte, Sonnder sine sachen, Jeder Zit, fürderlich ussrichte, unnd sich daruff one verzug anheimsch verfüge, unnd unns wie obstar, dienstbar sye, wie er unns dann zethund Globt und versprochen hat [...].³¹

Diese Paragraphen dürften Holbeins Geschäftsverbindungen festhalten, über die er schon verfügte oder die er aufzubauen vorhatte. Dabei dürften die Bildnisse im Vordergrund gestanden haben, mit denen er in England einen außerordentlichen Erfolg erzielt hatte. Holbein hatte ein internationales Angebot entwickelt, das vom monumentalen Bildnis zur Miniatur reichte und unterschiedliche Typen enthielt wie das Gelehrtenbildnis, das Kaufmannsbildnis oder das Fürsten- und Fürstinenbildnis. Bekanntlich kam es nicht mehr zur Realisierung dieser Pläne.

31 Erstmals publiziert von Eduard His, »Die Basler Archive über Hans Holbein den Jüngern, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen«, in *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 3, 1870, pp. 113-173; die Bedeutung des Dokuments wurde erst in jüngerer Zeit erkannt, vgl. Bättschmann/Griener, *Hans Holbein* (Anm. 10), p. 148; Buck, *Holbein am Hofe* (Anm. 1), p. 28; Sander, *Hans Holbein* (Anm. 5), pp. 25-26.