

Jochen Sander, *Hans Holbein. Tafelmaler in Basel 1515–1532*,  
Hirmer Verlag, München 2005, 504 S., 79 Farbtafeln, 282 S/W-Abb.,  
ISBN 3-7774-2375-0, geb. EUR 98,-

---

Die Beurteilungen besonders der frühen Gemälde Hans Holbeins des Jüngeren (c. 1497–1543) gehen weit auseinander; in der Vergangenheit ist das malerische Werk und sind gerade die frühen, in Basel entstandenen Werke intensiv und kontrovers diskutiert wurden. An Schriftquellen ist nicht viel bekannt. Holbein lässt sich zwar seit 1515 in Basel nachweisen – unterbrochen von einem zweijährigen Aufenthalt in Luzern ab 1517, doch genügen die Archivalien nicht, um ein präziseres Bild seiner frühen Jahre zu rekonstruieren. Erschwerend kommt hinzu, dass über die Basler Malerei des frühen 16. Jahrhunderts noch nicht ausgiebig und differenziert genug geforscht wurde. Holbein etwa sind Werke zugeschrieben worden, auch wenn diese nur entfernt mit ihm in Verbindung gebracht werden konnten. Ein typisches Beispiel ist die Diskussion um den so genannten »Holbein-Tisch« im Schweizerischen Landesmuseum, der von Lucas Wüthrich schon längst als Arbeit des Hans Herbst und seiner Werkstatt identifiziert worden ist. Dies würde Holbein als Werkstattmitglied zwar *a priori* nicht ausschließen, zeigt aber die ganze Problematik in methodischer Hinsicht. Die Übernahme zeit-typischer oder regionaler Erscheinungen und Formen, oder die spezifischen Anforderungen eines Auftrags, wurden in diesem Fall häufig mit individuellen Charakteristika vermischt. Das hat nicht nur die Diskussion um die sehr frühen Werke kompliziert gestaltet, sondern hatte auch bei Datierungsfragen von nicht bestrittenen Gemälden erhebliche Folgen. Da einige Gemälde unzweifelhaft von Holbein stammen, mussten die Anderen in der Chronologie passend platziert werden. Und statt nun die Zuschreibungen in Frage zu stellen, suchte man nach Erklärungsmustern, um den »Tisch« in Holbeins Werk verorten zu können. Dies führte dann beispielsweise bei Bächtli und Griener zur Annahme eines grundsätzlichen Stilpluralismus bei Holbein.

Sander nähert sich seinem Untersuchungsgegenstand – den Gemälden Holbeins zwischen 1515 und der definitiven Übersiedlung des Künstlers nach England 1532 – auf verschiedenen, scheinbaren Umwegen an. Erfreulicherweise folgt er nicht dem eher konventionellen Zugriff, der eine Diskussion der Forschungslage voranstellt, um dann die Werke selbst zu untersuchen. Vielmehr entwickelt er zuerst ein Analyseinstrumentarium, das sich zusammensetzt aus der zeitgenössischen Kritik und Rezeption, der durchaus problematischen Quellenlage hinsichtlich des Amerbach-Kabinetts und der in diesem Inventar vorgenommenen, gleichwohl posthumen Zuschreibungen, den Restaurierungen von Nikolaus Groth vom Ende des 18. Jahrhunderts, sowie der Frage nach der Situation der Malerei in Basel zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Die künstlerischen Bezüge zum Vater Hans d.Ä. und zum Bruder Ambrosius werden dabei ebenfalls berücksichtigt. Die zeitgenössische Rezeption, Amerbachs Inventar, die Reinigungen und Untersuchungen des 18. Jahrhunderts, vor allem dann aber eine heutzutage mitunter eigentümlich anmutende, nationalistisch eingefärbte Vorstellung des 19. Jahrhunderts, einschließlich einiger »Restaurierungen«, haben den Blick auf Holbeins Frühwerk verunklart. Quellen wie das Amerbach Inventar und dessen Sammlung waren bislang unkritisch als Belege für die Authentizität Holbeinscher Gemälde angenommen worden, ohne die Dokumente einer eigenen Quellenkritik zu unterziehen oder die visuellen Differenzen mit diesem Bestand abzugleichen.

Einige Gemälde und Werke stammen sicher noch aus dem Besitz von Bonifazius Amerbach, einem von Holbeins frühen Auftraggebern, der auch später noch versuchte, Werke aus dem Werkstattnachlass anzukaufen; andere sind aber erst von dessen Sohn Basilius der Familiensammlung einverleibt worden. Das Inventar entstand

erst 1585/87, also mehr als 40 Jahre nach Holbeins Tod, daher ist es für die Zuschreibung von Gemälden an Holbein eine Quelle zweiter Hand. Dies schmälert zwar nicht seine Bedeutung als Inventar einer bürgerlichen Privatsammlung des 16. Jahrhunderts, schränkt aber doch seinen Nutzen als Quelle für Zuschreibungen arg ein. Sehr sorgfältig geht Sander auf diese Problematik ein und zeigt, wo Skepsis angebracht ist; es bildet dies die Basis seiner weiteren Ausführungen. Sander kann damit erste Ergebnisse hinsichtlich der Zuschreibungen an Holbein vorweisen. Er diskutiert die Schwierigkeiten, die sich aus der Zuweisung einzelner Hände sowohl in der *Basler Leinwandpassion* als auch in der *Karlsruher Passion* ergeben, die er im Übrigen mit einer Neudatierung auf 1514 versieht. Das *Bildnis eines jungen Mannes* in Darmstadt weist er überzeugend Hans Herbst zu. Dass sich damit erstmals ein Nukleus eines malerischen Werks zu Beginn des 16. Jahrhunderts herausbildet, war wohl kaum beabsichtigt, schärft aber den Blick auf Holbeins Werke.

Erst nach diesen grundlegenden Überlegungen und ersten Ergebnissen zur Bedingtheit bisheriger Einschätzungen und früher Quellen, geht Sander dazu über, das Frühwerk selbst zu untersuchen. Dabei geht er chronologisch vor, wobei er einige Werke neu zu datieren versucht, andere in einem neuen Kontext etabliert. Der große Vorzug dieses Zugriffs besteht darin, dass sich die Kontinuität in der Behandlung künstlerischer Fragestellungen aufzeigen lässt, also gar nicht zwingend eine Funktionsanalyse oder ein Stilpluralismus bemüht werden müssen, wenn schon die verwendeten künstlerischen Mittel selbst erklärend sind. Sander konnte hier auf ideale Voraussetzungen bauen, denn erstmals wurden die meisten der frühen Gemälde gemälde-technologisch untersucht und konnten somit direkt untereinander verglichen und zudem in den größeren Kontext einer Abgleichung mit dem zeichnerischen Werk eingebunden werden. Die Sichtbarkeit der Unterzeichnungen führt bei Sander zu einigen interessanten und bedeutenden Beobachtungen. Zwar waren die Gemälde vereinzelt be-

reits vorher untersucht worden, doch ergaben die Einzelergebnisse noch keine geschlossene Einschätzung. Sander hat nun aus der (bloßen) Zusammenschau der sichtbar gemachten Unterzeichnungen bahnbrechende Ergebnisse für die Erforschung von Holbeins Werk gewonnen. Nach dem einführenden ersten Teil kommt er schließlich zu einer detaillierten Diskussion der Gemälde und der Untersuchungsbefunde. Diese sind anschließend in einem separaten Katalogteil nochmals zusammengefasst – mit Querverweisen auf den Fließtext, einer knappen Darstellung des materiellen und gemälde-technologischen Befundes sowie Angaben zu Provenienz und Literatur.

Die eigentlichen Ergebnisse werden im zweiten Teil diskutiert und zueinander in Beziehung gesetzt – unter Verwendung der verschiedenen Infrarot-Befunde oder Röntgenaufnahmen, wobei sich Sander auf Werke in Basel, Darmstadt, Freiburg im Breisgau, Karlsruhe und Solothurn beschränkte. Viele dieser Gemälde wurden erstmals mit Hilfe einer Infrarot-Reflektographie untersucht. Sander bereitet seine Argumentationsfelder sorgfältig vor. Zunächst befragt er das Frühwerk in seiner Gesamtheit, beschränkt sich also nicht auf Gemälde, sondern bezieht auch Zeichnung und Druckgraphik mit ein. Dies ist notwendig und sinnvoll, weil gerade für Holbeins Frühwerk gern mit den graphischen Werken argumentiert wird, obwohl deren mitunter unsichere Zuschreibung oder die Frage der Beteiligung Holbeins an einigen mit ihm in Verbindung gebrachten Drucken durchaus noch nicht geklärt ist. Durch die Konzentration auf unbestrittene Gemälde, wie das Doppelporträt von Jacob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea Kannengießler, die Bildnisse von Benedikt Hertenstein und Bonifacius Amerbach, den toten Christus im Grabe, die *Solothurner Madonna* oder die Bildnisse von Erasmus von Rotterdam, schafft sich Sander das sichere Terrain, von dem aus er sich dann ein Instrumentarium und die notwendigen Richtlinien für eine analytische Behandlung weiterer Gemälde entwickelt. Auch für jene Werke, die im Anschluss an die Reise

nach Frankreich 1523/24 entstanden sind, behält Sander das Konzept bei, erstens die Unterzeichnung zu untersuchen, den aktuellen Forschungsstand zu rekapitulieren und schließlich die Besonderheiten in Holbeins Karriere zum jeweiligen Zeitpunkt zu verdeutlichen. Die Frankreichreise markiert nicht nur in Holbeins Werk, sondern auch in der Werkstatt überhaupt eine Zäsur. Aus guten Gründen, die sich aus einer unterschiedlichen Maltechnik und verschiedenen stilistischen Merkmalen ergeben, führt Sander einen neuen Meister ein, dem er den Notnamen »Venus-Maler« gibt. Dieser Werkstattmitarbeiter soll für eine Reihe von Gemälden verantwortlich gewesen sein, unter die Sander die namengebende Venus im Basler Kunstmuseum, das *Bildnis eines jungen Mannes mit Barrett* in Washington, zwei Frauenbildnisse in Den Haag und Basel sowie Teile der Abendmahlstafel in Basel gerechnet haben will. Dabei sind für ihn nicht nur die stark von anderen Werken Holbeins unterschiedene Malweise, sondern auch diverse formale Unterschiede ausschlaggebend.

Folgerichtig analysiert Sander dann die späteren Werke, die *Darmstädter Madonna* oder die während des ersten England-Aufenthalts entstandenen Porträts von Thomas More, William Warham, Sir Henry und Lady Guilford und anderer sowie das *Noli me tangere* von Hampton Court, auf dieser Erkenntnisgrundlage.

Die Frankreichreise hatte aber Sander zufolge nicht nur Auswirkungen auf die Organisation der Werkstatt, sondern in Anregungen aus Frankreich auch direkte Konsequenzen für Holbeins Formensprache. Holbein sah während dieser Reise, von der nur wenig archivalisch oder durch Zeichnungen belegbar ist, nicht nur französische Werke, sondern sicherlich auch eine Reihe italienischer Gemälde. Am französischen Hof hielten sich zu dieser Zeit eine Reihe hochrangiger Maler auf, von denen Holbein Werke gesehen haben dürfte und so erstaunt es kaum, dass sich nach dieser Reise stärker italienische Anregungen in seinen Bildern zeigen. Allerdings – und dies ist wohl die schärfste Kritik, die ich an Sanders Ausführungen anbringen kann – sind die

Konsequenzen dieser Reise, insbesondere Holbeins Italianismus sehr zu relativieren. In der Literatur wurde aufgrund italianisierender Formen oft angenommen, dass Holbein eine Italienreise unternommen hätte, wobei diese meist, ganz ohne Beweis und Anhaltspunkt, in seine Zeit in Luzern gelegt wurde. Sander nun bestreitet zunächst eine solche Reise, muss sie aber im Zusammenhang mit der Diskussion um die *Darmstädter Madonna* durch die Hintertür dann doch wieder einführen (269f.). Er folgt hierin Bättschmann und Griener, die in einem Gemälde von Giovanni Antonio Della Gaia in Ascona das direkte Vorbild für dieses Werk zu erkennen glaubten. Die Verbindung liegt, wie auch in anderen Ergebnissen, in der Unterzeichnung, die durch die Infrarotuntersuchung sichtbar wird. Ursprünglich waren die beiden Ehefrauen von Meyer im Profil dargestellt. Damit stand die ursprüngliche Fassung dem Altarbild aus Ascona näher als die spätere Fassung. Auch die von einer Nische hinterfangene Jungfrau Maria mit dem Kind kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier eine Kombination von italienischer Pathosformel und mitteleuropäischer Schutzmantelmadonna verwendet wurde. Italienische Vorbilder waren durch Druckgraphiken auch im Norden bekannt. Die nachgewiesene Verwendung von entsprechenden Stichen in Holbeins Zeichnungen und einigen Entwürfen für Druckgraphik belegt dies ausreichend. Es erscheint deshalb wahrscheinlicher, dass Holbein anlässlich seiner Frankreichreise ganz besonders von Andrea Solario und dessen Umkreis Anregungen aufgenommen hat und in eine eigenständige Lösung überführte.

Diese Reise nach Frankreich birgt allerdings einige Unklarheiten. Holbeins Reiseroute ist nicht genau bekannt. Die Quellen seiner Anregungen lassen sich daher nicht genauer bestimmen. Dies führte in den letzten Jahren zu einigen Spekulationen über mögliche Kontakte, die auch in Sanders Ausführungen ihren Niederschlag fanden, insbesondere in Bezug auf die Datierung des *Oberried-Altars*, der sich seit 1529 in Freiburg i.B. befindet. Sander geht davon aus, dass

Holbein während dieser Frankreichreise nicht nur verschiedene Werke von Andrea Solario gesehen, sondern auch engen Kontakt mit dem so genannten »1520s hours workshop« gehabt habe. Er folgt hierin einer Hypothese von Stephanie Buck, die in den Bildern des Todes von Holbein Kopien nach einem Manuskript in Baltimore und anderen Miniaturen dieser Werkstatt zu erkennen glaubt. Dies wäre keine weitere Kommentierung wert, wenn sich aus der Übernahme dieser Hypothese nicht die Datierung des *Oberried-Altars* ergäbe. Mit der Infragestellung von Bucks These fällt auch Sanders Argumentationsbasis zusammen. Schwierigkeiten bereitet in diesem Zusammenhang die chronologische Koordination der Miniaturen, der Entwürfe Holbeins für Druckgraphiken, hier speziell des so genannten »Todesalphabets« sowie der Bilder des Todes.

Emile Mâle, Hans Reinhardt und jüngst Caroline Zöhl haben eindrücklich darauf hingewiesen, dass sich in den Bildern des Todes die etwas ältere, französische Vorstellung des *mors de la pomme* und der *accidents de l'homme* wiederfinden. Es ist unbestritten, dass diese Werke sowohl mit Holbeins Bildern des Todes in Verbindung stehen als auch mit zwei Darstellungen des »1520s hours workshop«. Entsprechende Publikationen könnte Holbein bereits vor seiner Frankreichreise gekannt haben, zumal Basler Künstler der Zeit durch entsprechende Buchillustrationen recht häufig sehr schnell über Entwicklungen französischer Ornamentik informiert waren. Kogler hatte hierauf bereits 1936 eindringlich aufmerksam gemacht. Man kann daher davon ausgehen, dass Holbein diese spezifische Bildsprache und Erzählstruktur kannte. Das schlug sich erstmals im so genannten »Todesalphabet« nieder, das kein Probedruck war, wie gemeinhin angenommen wird, sondern wie Parrish richtig erkannt hatte, ein Werbeblatt für den Formschneider und den Entwerfer. Angesichts der Chronologie der Bilder des Todes und einiger anderer von Holbein entworfener Holzschnitte muss dieses Blatt aber noch vor seiner Abreise nach Frankreich entstanden sein. Da das

kleine Alphabet in Raumauffassung, Figurenbehandlung und Erzählstruktur den nach seiner Rückkehr 1524 entworfenen Bildern des Todes weitgehend entspricht, muss zwangsläufig davon ausgegangen werden, dass die Miniaturen des »1520s hours workshop« nach Probedrucken entstanden. Es führt in diesem Zusammenhang zu weit, die komplizierte Auftragslage, Entstehungs- und Publikationsgeschichte dieser erstmals 1538 in Lyon erschienenen Bilder zu erörtern. Festgehalten werden kann aber, dass das Werbeblatt mit dem Todesalphabet noch vor Holbeins Abreise 1523 entstand, dem dann der Auftrag durch die Verleger Trechsel folgte, den Holbein direkt nach seiner Rückkehr 1524 auch ausführte. Die Stöcke, geschnitten von Hans Lützelburger, waren 1526 bei dessen Tod noch nicht vollständig geschnitten, wurden aber, da bereits angezählt, aus dem Werkstattnachlass Lützelburgers herausgelöst. Diese Chronologie steht allerdings in krassem Widerspruch zu Sanders Datierungsvorschlag und der Hypothese von Buck. Obwohl der *Oberried-Altar* keinen direkten inhaltlichen Bezug zum Todesalphabet und den Bildern des Todes hat, findet durch einige Ornamente und besonders durch die Darstellung der knienden Maria nochmals der »1520s hours workshop« seine Berücksichtigung.

Das Buch, auf das Sander in diesem Zusammenhang verweist, wurde aber erst 1527 publiziert, was eine sehr späte Datierung notwendig macht. Zwar hat die Frankreichreise in Holbeins malerischem Werk ihre Spuren hinterlassen, gerade in der stärkeren Hinwendung zu italianisierenden Formen und in einer gleichzeitigen Abkehr von vorgängigen Anregungen aus dem deutschsprachigen Raum und den Niederlanden, doch führen die erwähnten Miniaturen und einige andere Holzschnitte in Bezug auf die Datierung des Altars nur in eine Sackgasse. Das Ganze erstaunt umso mehr als Sander ansonsten äußerst detailliert und genau die Bezüge zwischen dem *Oberried-Altar* und niederländischen Gemälden herausarbeitet, und zudem Werke von Hans Holbein d. Ä. untersucht, um zu dem Schluss zu kommen, dass gerade hier eigentlich die entschei-

denden Anregungen für die Komposition zu suchen sind. Die wirklich große Ähnlichkeit zwischen der Ornamentik Holbeins und der Ornamentik des »1520s hours workshop« lässt sich am einfachsten damit erklären, dass beide Anregungen besonders aus venezianischem Buchschmuck bezogen haben.

Wie lässt sich nun aber der *Oberried-Altar* datieren? Zwei Forschungsmeinungen wurden bisher vertreten, wonach entweder einer Frühdatierung um 1519–1522 der Vorzug zu geben ist oder dann einer Datierung um 1525/26. Mit Werken, die erst nach der Frankreichreise entstanden, lassen sich die beiden Tafel aber weder in der Farbigkeit noch in ihrer Raumauffassung vergleichen. Angesichts der noch deutlichen Zusammenhänge mit niederländischer Malerei wäre also wohl doch eher eine Frühdatierung ins Auge zu fassen, auch wenn damit noch lange nicht alle offenen Fragen beantwortet werden können. Dabei kommen allerdings spezifisch süddeutsche oder oberrheinische Bezugspunkte offensichtlich zu kurz. Zahlreiche Anregungen von Werken

etwas älterer Maler, allen voran Hans d. Ä., aber auch Baldung und Dürer sowie anderer Zeitgenossen lassen sich nachweisen. Dem nachzugehen, würde die Diskussion um Holbeins künstlerische Bezüge noch weiter aufbrechen und die starke Fokussierung auf Italien oder die Niederlande relativieren. Auch wenn Sander dies nicht geleistet hat, hat er immerhin neue Wege beschritten und einer solchen Auseinandersetzung das Feld bereitet.

Insgesamt betrachtet stellt dieses Buch, ungeachtet mancher im Detail anzumerkender Kritik, einen der wichtigsten neueren Beiträge dar, der auf die Diskussion Holbeins als Maler und seiner künstlerischen Persönlichkeit belebend wirken wird. Sander stellt faszinierendes Material bereit, das er sorgfältig untersucht, detailreich analysiert und in einen sinnfälligen Zusammenhang sowohl von Holbeins Werk, als auch mit der niederländischen und der italo-französischen Tradition stellt.

*Christian Rümelin*