

Holbeins künstlerische Beziehungen zu Italien und Frankreich

VON OSKAR BÄTSCHMANN

Künstlerische Freiheit

Unter den Randzeichnungen des jungen Holbein für das «Lob der Torheit» des Erasmus von Rotterdam sind zwei für die Künftlerauffassung wichtig: die Chimäre und Apelles. Diese Zeichnungen entsprechen nicht dem Text des Erasmus. Für die «Chimäre» (Abb. 1) bezog sich Holbein auf die fünfzeilige Beschreibung von Horaz, während Erasmus nur die ersten Wörter «Humano capiti» zitierte, um sich über die lächerliche Rhetorik und die wilde Argumentation von Predigern lustig zu machen.¹ Für das Bild des Apelles, das Erasmus lediglich als Beispiel für die glückliche Verblendung von Kunstliebhabern anführte («ein Brett, das mit Rot und Gelb bekleckst ist»), erhielt Holbein die Apelles-Passagen in der «Naturalis historia» des Plinius vorgelegt. Er entwarf einen Maler, der lustvoll an der Erzeugung des vollkommenen Bildes einer weiblichen nackten Figur arbeitet (Abb. 2), die plastisch aus der Fläche hervorzutreten scheint, so wie er lustvoll die Chimäre mit Frauenkopf und Pferdenacken, Gefieder, Flügeln und Fischeschwanz ausführte.² Doch während die Chimäre bei Horaz dem Maler die phantastische Zusammenfügung verwehren sollte, nahm Holbein diese als Recht in Anspruch. Unerwartet demonstrierte der knapp siebzehnjährige Holbein in Basel in kleinen Randzeichnungen Unabhängigkeit und neues künstlerisches Selbstbewusstsein, die sich in Erfindung, phantastischer Zusammensetzung und plastischer Präsenz der Figuren ausdrücken.³

Dies prägt in den zwanziger Jahren den Habitus des Künstlers: Im «Porträt des Bonifacius Amerbach» (Tafel 4) von 1519 konkurriert das Abbild mit dem Lebenden, die Fassaden des Hauses «Zum Tanz» (Abb. 3) von 1523/24 präsentieren eine chimärische Architekturdarstellung und damit den frei kombinierenden Künstler. In den Historienbildern im Ratsaal wie in den religiösen Werken und den Allegorien in England erprobt sich Holbein als Erfinder von Kompositionen. Gleichzeitig werden italienische Architektur- und Dekorationsformen und nördliche Vorlagen gebraucht, italienische Muster werden nördlichen Vorstellungen angepasst oder mit nördlichen Figuren, Charakteren oder Schönheiten ausgestattet. Mit den Prämissen der Stilgeschichte ist die Verschiedenartigkeit der Ergebnisse nicht zu bewältigen. Unter dem Kriterium der Stile als historischer und geographischer Einheiten von Formmerkmalen erscheint Holbeins Werk bis über die Mitte der



Abb. 1 Chimäre, von Hans Holbein d. J. Feder, Randzeichnung in: Erasmi Roterodami encomium moriae i.e. Stultitiae laus, Johannes Froben, Basel 1515, fol. Q4v. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

zwanziger Jahre hinaus als disparat, eklektisch oder, wenn man an eine Vision der Abfolge glaubt, prophetisch.

Diese Problematik des frühen Holbein haben Franz Kugler und Jacob Burckhardt 1847 als Disturbation der Entwicklung aufgefasst: «Bei diesem Allem sind seine Werke von äusserst verschiedenartigem Styl; er war ein



Abb. 2 Apelles malt ein Bild der Venus, von Hans Holbein d. J. Feder, Randzeichnung in: Erasmi Roterodami encomium moriae i. e. Stultitiae laus, Johannes Froben, Basel 1515, fol. L3v. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

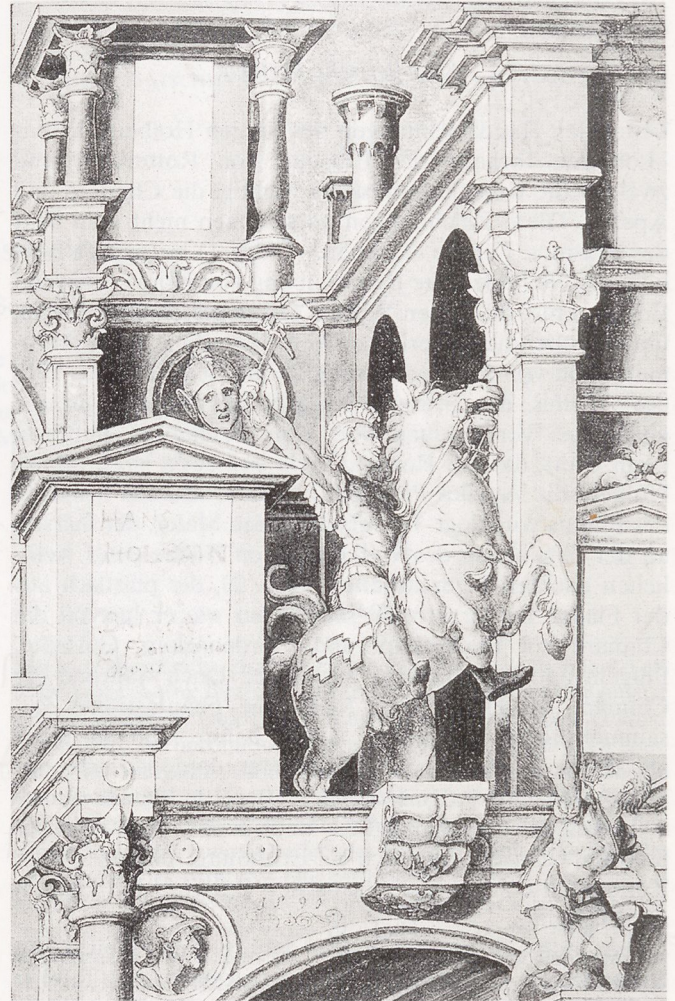


Abb. 4 Fassade des Hauses «Zum Tanz», Detail: Der springende Reiter, Kopie von Niklaus Rippel nach Hans Holbein d. J., 1590. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

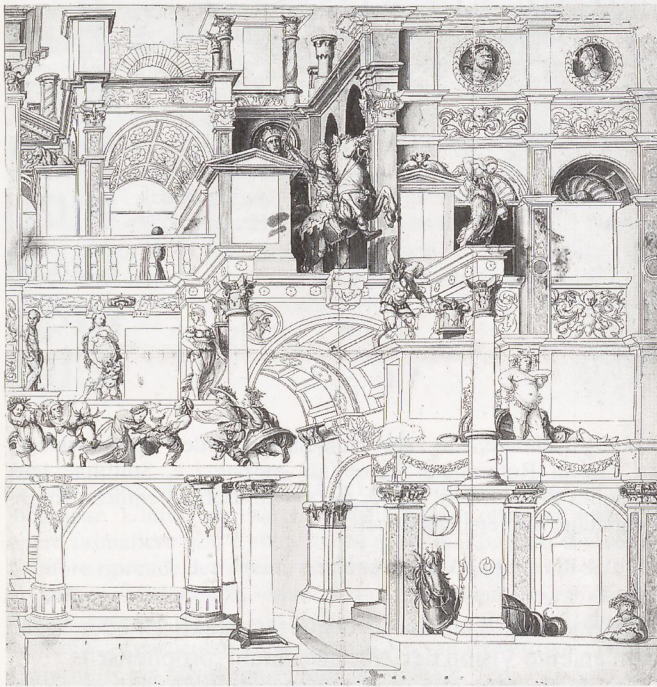


Abb. 3 Entwurf für die Fassade des Hauses «Zum Tanz», Kopie nach Hans Holbein d. J. Feder, aquarelliert, 62,2 x 58,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

frühreifes und höchst bewegliches Talent und nahm Einflüsse von verschiedensten Seiten auf, bis die ursprüngliche Richtung bereichert wieder hervortrat.»⁴ Mehr als vierzig Jahre später konstatierte Jacob Burckhardt Holbeins freien Gebrauch der Renaissanceformen: «Allein seine Anwendung von allem, was er gesehen, ist eine überaus freie; er

combiniert nach Belieben und wird ein sehr eigentümlicher lombardischer Baumeister.» Diese freie Kombination konfrontierte Burckhardt mit der Differenzierung nach Aufgaben: «Holbein lechzt nach Renaissance. Aber in der Anwendung weiss er sehr zu unterscheiden: für dekorative Zwecke (Fassaden, Titeleinfassungen, Glasmalerei etc.) schüttet er seinen vollen Reichtum aus, während die Tafelbilder im Architectonischen bei mässigem oder fast

völlig unterlassenen Schmuck lauter ernste durchgeführte Architectur zeigen.»⁵ Mit Burckhardts Ansätzen für eine Kunstgeschichte nach Aufgaben lässt sich behaupten, Holbein habe nicht einen Stil als Norm anerkannt, sondern nach Aufgaben und für Wirkungen gearbeitet.⁶ Allerdings ist damit Holbeins Angebot für eine europäische Kundschaft noch nicht ausreichend charakterisiert.

1517/19 für die Fassade des Hertensteinhauses verwendet. Im Gegensatz zu den Vorbildern konzipierte Holbein am Haus «Zum Tanz» eine kleine dramatische Szene mit dem Reiter und dem angstvoll sich umwandelnden Soldaten, analog zu der, die Pordenone um 1520–22 im Dom von Cremona seiner Darstellung des «Christus vor Pilatus» (Abb. 5) eingefügt hatte.⁷

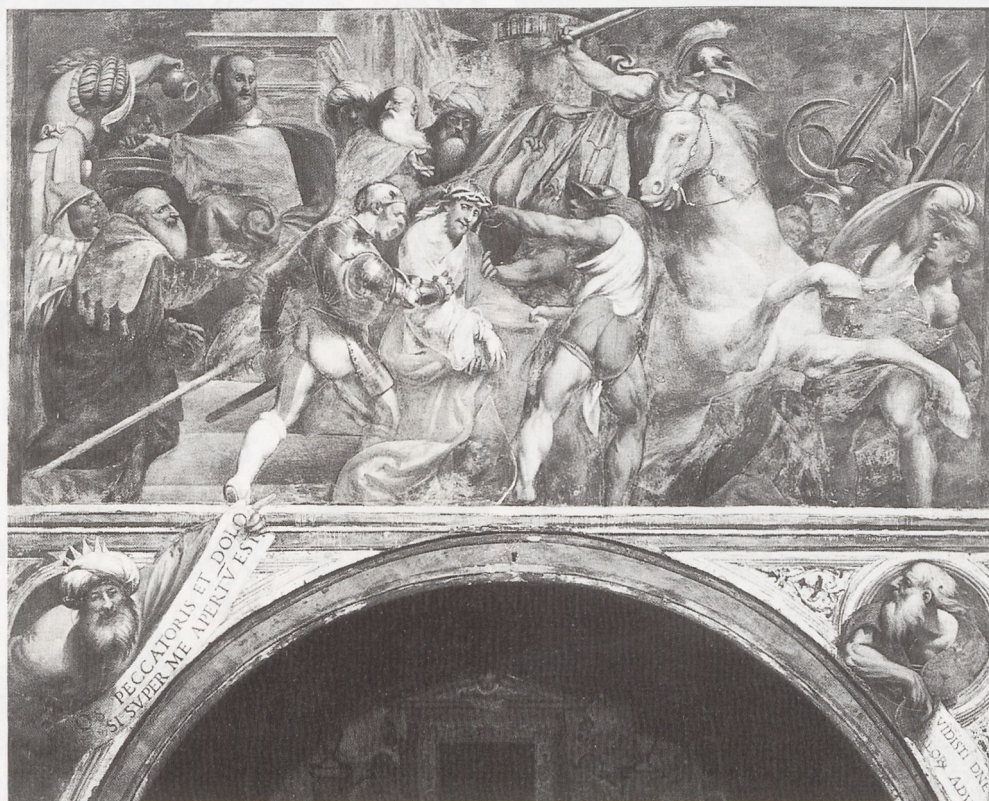


Abb. 5 Christus vor Pilatus, von Pordenone, 1520–1521. Fresko, 325 × 750 cm. Cremona, Dom Santa Maria Assunta e dei Santi Imerio e Omobono.

Was Wirkung für Holbein heisst, demonstrieren die Fassaden des Hauses «Zum Tanz», die konsequent auf die Betrachter in der Strasse ausgerichtet sind und Verwunderung, Verblüffung, Schrecken und Täuschung provozieren sollen. Das Motiv, das auf Verblüffung und Schrecken zugleich zielt, ist der täuschend aus der Fassade springende Reiter (Abb. 4). Dieser stammt aus der oberitalienischen Fassadenmalerei und wurde 1516 von Thomas Schmid für die Innendekoration im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein, von Holbein aber bereits in Luzern

Kombinationen

Holbein übernahm figürliche und architektonische Motive, Bildmuster, ikonographische Schemata, wandelte sie ab, kombinierte sie und setzte sie in neue Zusammenhänge ein. Nach den Anfängen in Basel und Luzern kopierte er jedoch nicht mehr Arbeiten anderer Meister. Deshalb ist es schwierig, seine visuellen Referenzen präzise zu bestimmen. Selbst in der anscheinend einfachen Übernahme werden die Motive verwandelt oder neu gefasst, wie Herbert von

Einem für den «Toten Christus im Grab» gezeigt hat.⁸ Umwandlungen und neue Fassungen sind oft erstaunlich. 1521 taucht in Pariser Drucken wie etwa in «De Primatu Petri» von Johannes Eck eine Verlegermarke für Conrad Resch (Abb. 6) auf mit dem «Signum triciput», dem dreiköpfigen, schlangenumwundenen Zeitmonster nach den «Saturnalia» des Macrobius. Es ist wahrscheinlich, dass

Bogen in Untersicht das Serapis-Monster vor der Landschaft ein. Wir haben nicht die leiseste Ahnung, wie Holbein zu dieser gegenüber allen bildlichen Darstellungen erstaunlichen und textgenauen Fassung kommen konnte. Das Beispiel kann uns unterrichten über die intelligente Auffassung und Umsetzung des erst dreiundzwanzigjährigen Künstlers. Das heisst nicht, Holbein zu einem wissen-



Abb. 6 Das Signum triciput als Allegorie der Zeit, von Jacob Faber, nach Hans Holbein d. J. Metallschnitt, 12,8×8,3 cm. Verlegermarke für Conrad Resch, in: Johannes Eck, De primatu Petri adversus ludderum libri tres, Paris 1521. Basel, Universitätsbibliothek.

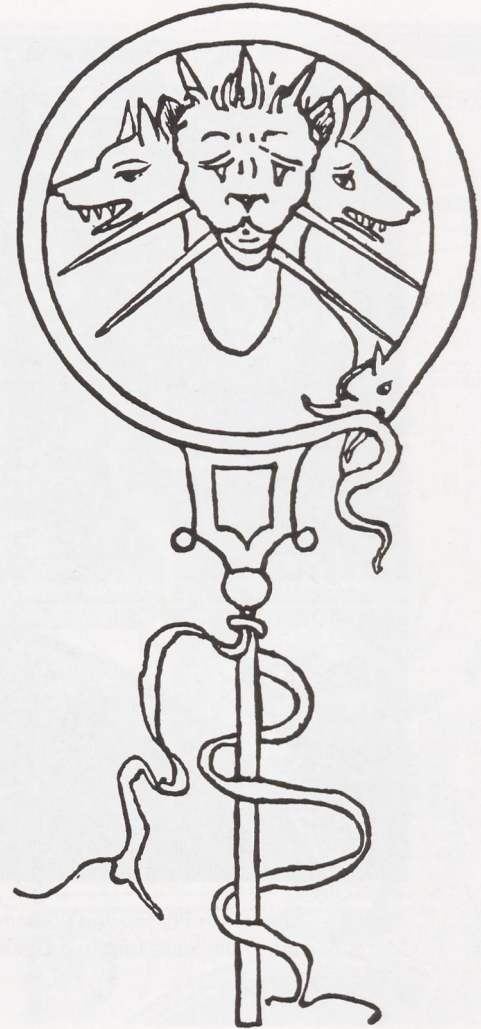


Abb. 7 Die Standarte mit dem Signum triciput aus dem Triumphzug Amors. Holzschnitt, in: Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Venedig 1499, fol. y recto.

Holbein die Beschreibung und die Illustration in der «Hypnerotomachia Poliphili» des Francesco Colonna von 1499 gesehen hat, wo aber die Schlange wie ein kreisförmiger Rahmen die drei Tierköpfe einfasst (Abb. 7).⁹ Holbein umwindet das «Signum triciput» mit der Schlange, gibt diese in die Hand Gottes und fasst mit einem kassettierten

schaftlichen oder intellektuellen Künstler zu machen, der er im Gegensatz zu Albrecht Dürer nicht war. Aber vielleicht sollte man weder seine Auffassungskraft noch die Kenntnisse oder die Entwicklungsfähigkeit unterschätzen.

1521 erschien in Basel das «Missale Speciale» mit einem Titelholzschnitt (Abb. 8) von Holbein, dessen Torarchi-

tektur letztlich auf Masaccios «Trinität» von etwa 1427 in S. Maria Novella in Florenz zurückzuführen ist. Der Typus dieser Kapelle wurde äusserst erfolgreich, sowohl in der Architektur – S. Andrea in Mantua – wie in der Malerei, etwa in der Erfindung der venezianischen «Sacra Conversazione» von Giovanni Bellini und Antonello da Messina.¹⁰ Wir können einen Reflex davon erkennen im

Kostüme und ungewöhnlich in bezug auf die Relation von Architektur und Figuren und die Untersicht. Den Riss würde ich gerne mit den Aussenseiten der Orgelflügel in S. Bartolomeo di Rialto in Venedig in Verbindung bringen, die Sebastiano dal Piombo zwischen 1507 und 1509 bemalt hat (Abb. 10). Als drittes Glied einer Reihe «Stehende Figuren seitlich vor einem Tor in Untersicht» wäre die

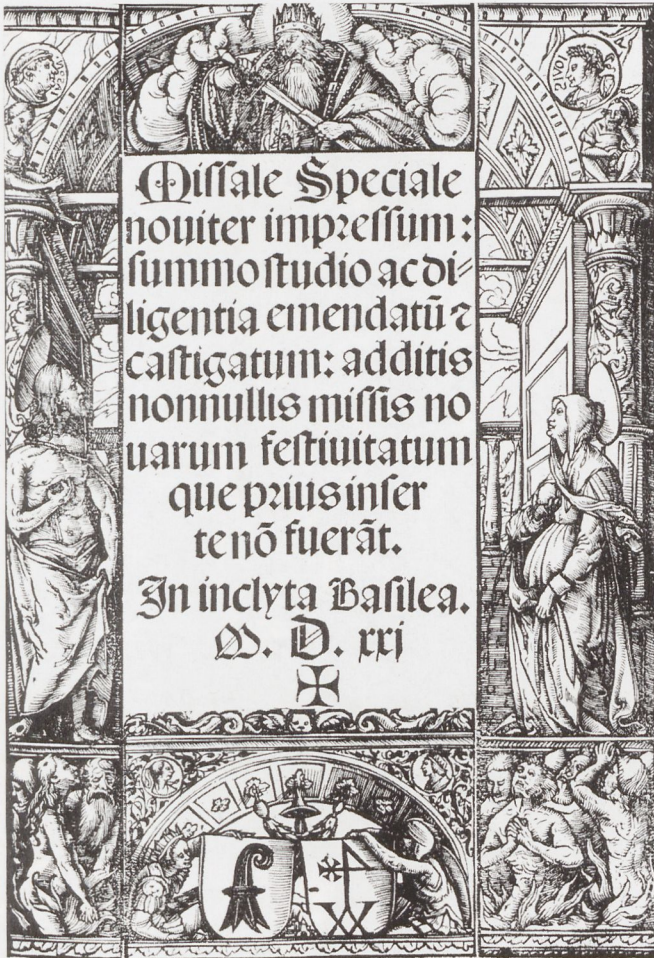


Abb. 8 Die Fürbitte des Christus und der Madonna bei Gottvater, nach Hans Holbein d. J., Titelholzschnitt für Missale Speciale, Basel 1521. Porrentruy, Bibliothèque Cantonale Jurassienne.

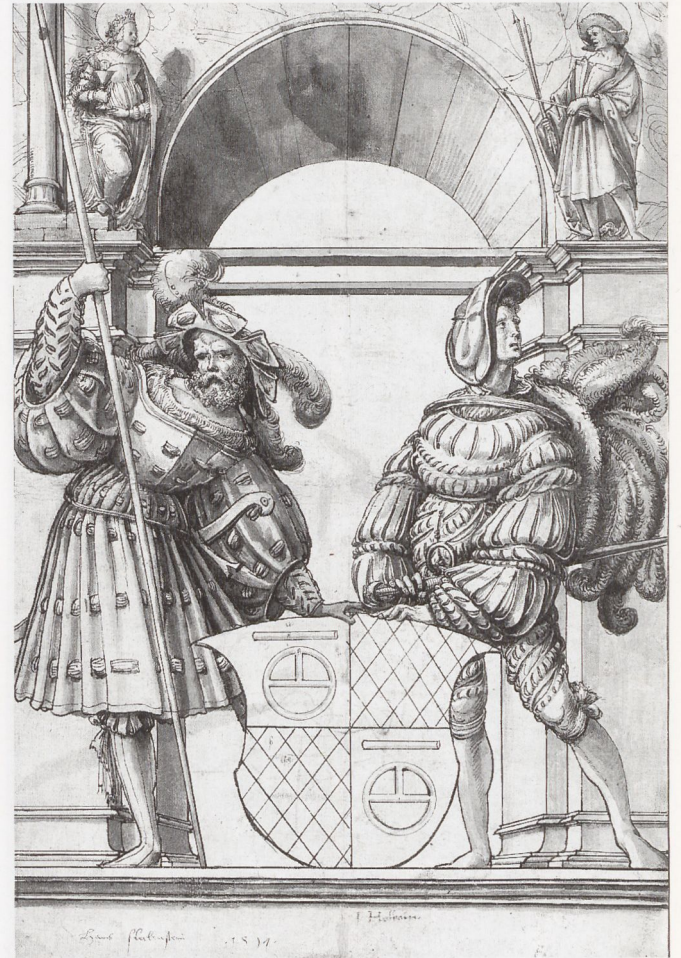


Abb. 9 Scheibenriss mit dem Wappen Fleckenstein, von Hans Holbein d. J., 1517. Feder, laviert, 41,9×28,5 cm. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.

Epitaph von Jakob Fugger von 1510–18 in St. Anna in Augsburg.¹¹ Waren Holbeins Kenntnisse spezifischer oder simpler? 1522 entstand die «Solothurner Madonna» für den Basler Stadtschreiber Johannes Gerster, die mit der verhältnismässig reich geschmückten Architektur nichts zu tun hat, wohl aber die einfache Aufstellung zweier Figuren seitlich vor dem Tor im «Scheibenriss mit dem Wappen Fleckenstein» (Abb. 9) von 1517 aufnimmt. Dieser Riss ist konventionell in bezug auf die Schildhalter und die

«Solothurner Madonna» (Tafel 7) einzufügen, doch macht es Holbein nicht so einfach. Für seine erste grossformatige Darstellung der «Sacra Conversazione» bezieht er sich auf mehrere Vorlagen und wandelt alle durch Kombination ab. Was Holbein bezieht, sind die nördliche Form der «Sacra Conversazione», die praktisch ausschliesslich für Epitaphe verwendet wurde, und die südliche, deren Funktionen sowohl das Altarbild wie das Ex Voto und das funerale Monument umfassen.¹²

Worum es geht, lässt sich vielleicht mit einem zweiten Komplex verdeutlichen. Holbeins gemalte «Passion Christi» hält das übliche ikonographische Schema ein, das hier die Aussenseite des Kaisheimer Altars von Holbein d. Ä. von 1502 belegen kann.¹³ Im Gegensatz zum Vater stellte aber der junge Holbein die ersten drei Szenen der oberen Reihe in nächtlicher Beleuchtung dar, was übereinstimmt

im Schlagschatten des Soldaten und in den Glanzlichtern auf seiner Rüstung abzeichnet. Holbein zeigt den Hohepriester Kaiphas, der voll Empörung über die vermeintliche Gotteslästerung Christi seine Kleider zerreisst. Diese Szene, die von den Evangelien des Matthäus und des Markus berichtet wird, enthalten auch Dürers Kleine Holzschnittpassion und die Kupferstichpassion.¹⁵

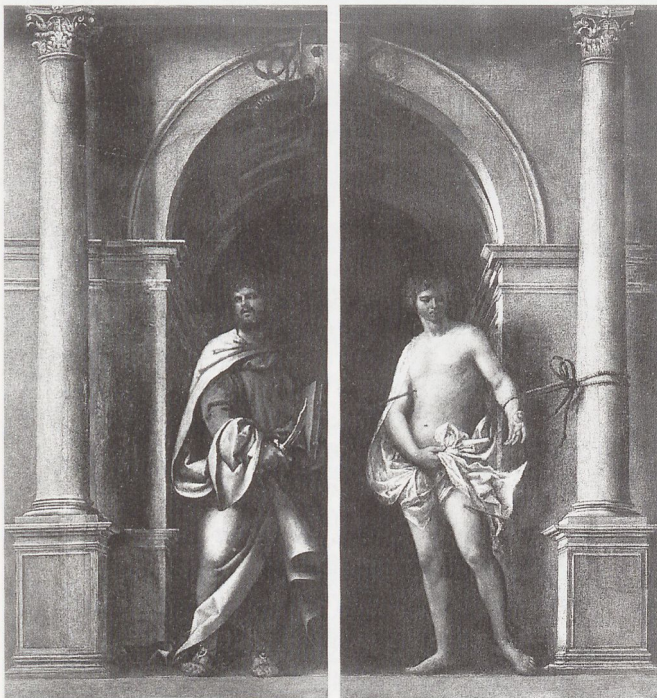


Abb. 10 Die Heiligen Bartholomäus und Sebastian vor einem Tor, von Sebastiano del Piombo, um 1507/09. Aussenseiten der Orgelflügel von S. Bartolomeo di Rialto, Venedig, je 293 × 137 cm. Venedig, Galleria dell'Accademia.

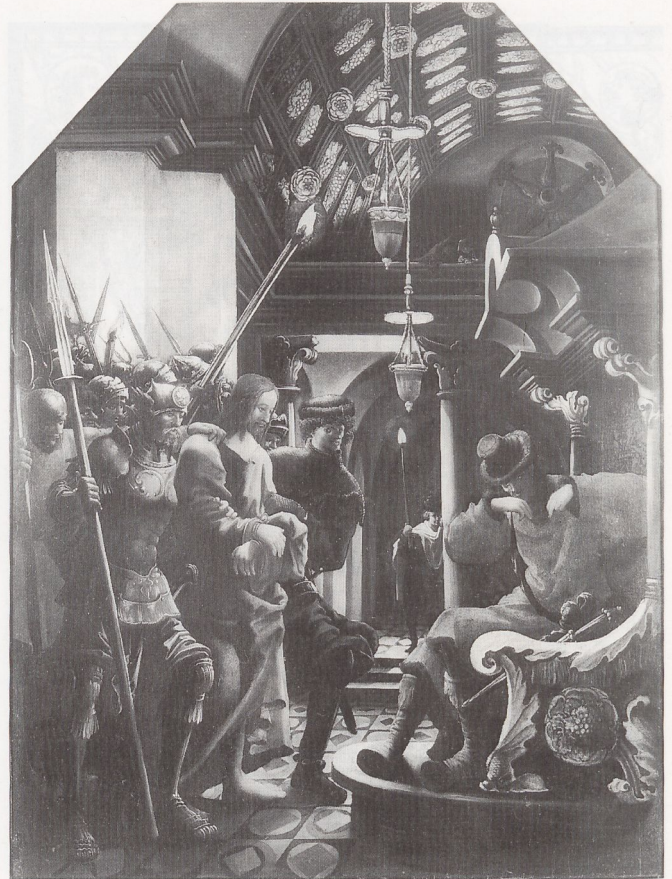


Abb. 11 Christus vor Kaiphas, von Albrecht Altdorfer, um 1509–1516. Fichtenholz, 129,5 × 97 cm. St. Florian bei Linz, Augustiner-Chorherrenstift.

mit Albrecht Altdorfers «Passion Christi» auf den Flügeln des ehemaligen Sebastiansaltars, der um 1509–1516 für St. Florian bei Linz entstand.¹⁴ In Altdorfers «Christus vor Kaiphas» (Abb. 11) – der dritten der Nachtszenen, wie bei Holbein – beleuchten zwei Fackeln und eine Lampe den thronenden Hohepriester und die stehenden Figuren mit Christus. Ein mächtiger Pfeiler steht in hellem Licht, während das Kapitell seinen Schatten auf die Stirnseite des Gewölbes wirft. Holbein (Abb. 12) lässt das Licht von vier Fackeln zur Architektur hinauf und hinab auf die Figurengruppe strahlen und nimmt anders als Altdorfer eine zusätzliche Beleuchtung der Szene von aussen an, die sich

Die «Grabtragung» (Abb. 13), die Holbeins Passionstafel beschliesst, geht von Andrea Mantegnas Kupferstich «Grablegung» (Abb. 14) und von Albrecht Dürers entsprechendem Holzschnitt der Kleinen Passion aus (Abb. 15).¹⁶ Kugler und Burckhardt erinnerten 1847 an die «Grabtragung Borghese» von Raffael, während Woltmann 1866 den Kupferstich Mantegnas erwähnte, der auch für Raffael eine Vorlage war.¹⁷ Tatsächlich scheint Holbein die Darstellung Mantegnas auf ähnliche Weise wie Raffael umgewandelt zu haben, indem er die Anstrengung des Tragens anschaulicher machte durch die Schrägstellung beider Träger, die Einknickung des Leibes Christi und die Entfernung des



Abb. 12 Christus vor Kaiphas, von Hans Holbein d. J., Detail aus der Passion Christi. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.



Abb. 13 Grabtragung, von Hans Holbein d. J., Detail aus der Passion Christi. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.



Abb. 14 Grablegung, von Andrea Mantegna, um 1470. Kupferstich, 34×48 cm. Zürich, Graphiksammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule.

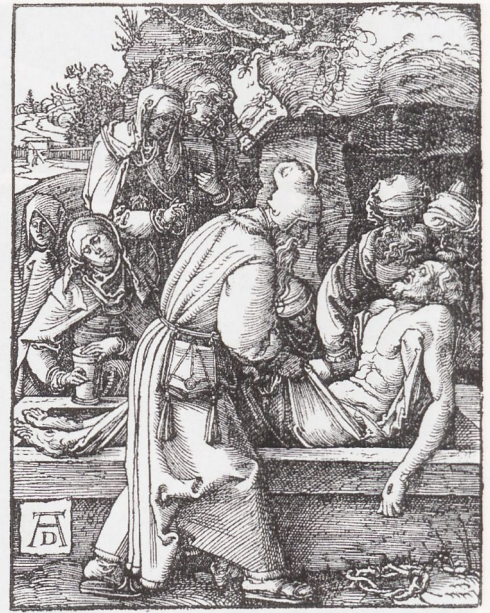


Abb. 15 Grablegung, von Albrecht Dürer, ca. 1509–1910. Holzschnitt aus der Kleinen Passion, 12,8×9,7 cm. München, Staatliche Graphische Sammlung.



Abb. 16 Triumph des Reichtums, von Hans Holbein d. J., 1532/33. Feder, laviert und aquarelliert, weiss gehöht, 25,3×57 cm. Paris, Musée du Louvre.



Abb. 17 Triumph der Armut, nach Hans Holbein d. J., 1574 gezeichnet von Federico Zucari, Radierung von Christian von Mechel, 22,6×29,8 cm, in: Œuvre de Jean Holbein ou Recueil de Gravures d'après ses plus beaux ouvrages, par Chrétien de Mechel, Basel 1780.



Abb. 18 Porträt der Isabella d'Este, von Leonardo da Vinci, ca. 1500. Pastell, 63×46 cm. Paris, Musée du Louvre.

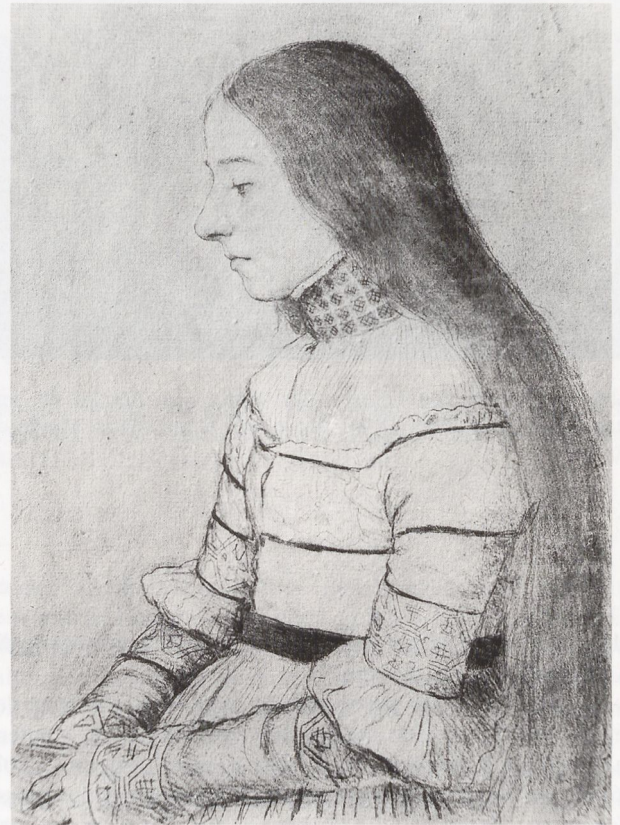


Abb. 19 Bildnis der Anna Meyer, von Hans Holbein d. J., um 1526. Schwarze und farbige Kreiden, 39,1×27,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Steinblocks. Die Übereinstimmungen mit Raffael erstrecken sich auf den Leichnam, den schlaff herabhängenden Arm und die leicht gespreizten Unterschenkel. Holbein führte einen dritten männlichen Träger ein, der Christus unter dem rechten Arm gefasst hält. Holbeins Unterscheidung zwischen den Trägern und der Gruppe der Trauernden entspricht zwar der Zweiteilung der Szene bei

Italienische Formeln und französische Technik

1524 zeichnete Holbein in Bourges die beiden farbig gefassten Statuen der Jeanne de Boulogne und des Jean de Berry mit schwarzen und farbigen Kreiden wie lebende Figuren.¹⁹ Diese Technik benutzte Holbein in Basel erstmals für die Porträtzeichnungen der Familie Meyer um



Abb. 20 Porträt von François Ier, König von Frankreich, von Jean Clouet, vor 1525. Öl auf Holz, 96 × 74 cm. Paris, Musée du Louvre.



Abb. 21 Porträt des Charles de Solier, Sieur de Morette, nach Hans Holbein d. J. [1534/35], gezeichnet von Marcello Bacciarellin, Radierung von Jacob Folkema mit Zuschreibung an Leonardo da Vinci, in: Carl Heinrich von Heineken, *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, Bd. 2, Dresden 1757, Tf. 5.

Mantegna und Raffael, doch muss dafür Dürers Lösung die Anregung geliefert haben.¹⁸

Es geht um eine Verwandlung und Anreicherung des Tradierten durch eine Integration von südlichen Mustern in nördliche Schemata. Bis zu den «Triumphzügen» (Abb. 16, 17) für den Stahlhof in London 1533 war dies das grosse Vorhaben Holbeins, das zunächst zur Erneuerung und Bereicherung der nördlichen Muster und Formen, danach zur Rettung der reformatorisch und ikonoklastisch gefährdeten Kunst hätte beitragen sollen.

1526 und reservierte die farbigen Kreiden stets für Bildnisse, während Entwürfe für Glasscheiben oder monumentale Dekorationen nach wie vor mit Feder und Lavis oder Aquarell ausgeführt wurden. Die Zeichnungen von Bourges machen es wahrscheinlich, dass Holbein die neue Technik in Frankreich kennenlernte. Er konnte sie leicht adaptieren, weil er die farbige Zeichnung von jeher praktiziert hatte, wenn auch in der Verbindung von Silberstift mit Rötel wie in den ersten Basler Porträts oder in der Verbindung von Feder mit Aquarell.²⁰

Man nahm bisher an, Holbein hätte die Technik der farbigen Kreiden im Umkreis von Jean Clouet in Frankreich erlernt, doch sind von diesem Künstler nur Zeichnungen in schwarzer und roter Kreide erhalten. Der bräunliche Ton in einigen Zeichnungen entsteht durch die Mischung von schwarzer und roter Kreide in der Schraffierung.²¹ Leonardo erwähnte aber im «Codex Atlanticus», der französische Künstler Jean Perréal habe ihn mit dem «modo de colorire a secco» bekannt gemacht. Diese Stelle wird auf 1494/95 oder 1499 datiert. Leonardo wandte die Technik erstmals im «Bildnis der Isabella d'Este» (Abb. 18) von 1499 an, und darauf folgte ihm Bernardino Luini mit der Zeichnung «Junge Frau mit Fächer» in der Albertina.²² Holbeins Übernahme der farbigen Kreiden für das lebensvolle Porträt (Abb. 19) müsste demnach mit dem Kreis um Leonardo in Frankreich oder mit seinen Nachfolgern in Mailand in Verbindung gebracht werden.

Allerdings ergibt sich ein Problem durch ein vermutlich aus Augsburg stammendes Porträt eines unbekanntes Mannes, das mit schwarzer, roter und gelber Kreide ausgeführt ist und auf etwa 1515 datiert wird. Das gezeichnete Porträt wird als Vorstudie für ein Gemälde in der Stuttgarter Staatsgalerie betrachtet, für das allerdings eine Datierung um 1505/07 vorgeschlagen wird.²³ Die spätere rückseitige Bezeichnung «Maximilianus Fugger von Holbein aigne Hand» besagt neben der nicht haltbaren Identifikation nur so viel, dass eine Verbindung mit Holbeins Zeichenstil gesehen wurde. Allerdings ist sie ein gewichtiges Indiz für eine spätere Kolorierung der Zeichnung aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Wegen der Unsicherheiten der Datierung, der Lokalisierung und der Zuschreibung lässt sich diese interessante Zeichnung nicht für die Annahme verwenden, die Technik der «trois crayons» sei in Augsburg schon vor dem Auftreten des jungen Holbein bekannt gewesen.

Was Holbein von Jean Clouet in Frankreich erhielt, war möglicherweise die Bestätigung für die unterschiedliche Auffassung zwischen dem gezeichneten und dem gemalten Porträt, was er übernahm, war das höfische Bildnis. Die Porträtzeichnungen Holbeins zeigen die gleiche Konzentration auf Gesicht und Kopfbedeckung und die Beschränkung auf wenige Linien in der Brustpartie wie diejenigen von Jean Clouet.²⁴ Beim Typus des höfischen Porträts, den Holbein von Frankreich übernahm, handelt es sich um ein Halbfigurenporträt in frontaler Stellung oder mit leicht gedrehtem Oberkörper in weit ausgreifender prächtiger Kleidung. Jean Clouet und sein Sohn François, Joos van Cleeve, Jan Gossaert und Hans Holbein machen die Macht des Dargestellten durch die Überschneidung der Figur mit dem Bildrahmen anschaulich. Den Typus repräsentiert das imposante «Bildnis von François Ier» (Abb. 20) in Halbfigur vor rotem Brokat, das sowohl Jean Clouet zugeschrieben und vor 1525 datiert wie auch als Gemeinschaftswerk von Jean und François Clouet betrachtet und um 1529/30 datiert wird.²⁵ Der König trägt einen reich geschmückten schwarzen Hut mit einer weissen Straussenfeder, die Kette des St. Michael-Ordens und ein Gewand aus goldbestick-

tem schwarzem Samt und weissem Satin. Die eine Hand hält den goldenen Griff des Schwertes, die andere, die auf der mit einem grünen Samt bedeckten Brüstung aufliegt, einen Handschuh. Holbein verwendete in London diesen Typ des Herrscherporträts zuerst 1534/35 für das «Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette» (Abb. 21 und Tafel 20), des französischen Gesandten in England, das bezeichnenderweise bis um 1860 Leonardo zugeschrieben



Abb. 22 Porträt Heinrichs VIII., nach Hans Holbein d.J., gezeichnet von Jean-Auguste-Dominique Ingres, zwischen 1806/1829. Feder, 24 × 17,5 cm. Privatbesitz.

wurde.²⁶ Holbein wiederholte den französischen Typus in dem nur in Kopien erhaltenen grossen Bildnis des englischen Königs Heinrich VIII. (Abb. 22).²⁷ Joos van Cleeve nahm den Typus auf in seinem «Porträt von François Ier» von 1529–30 in Philadelphia und Jan Gossaert in seinem Berliner «Porträt eines Edelmannes».²⁸

Wahrscheinlich unmittelbar nach der Rückkehr von Frankreich nach Basel malte Holbein das kleine Tafelchen «Venus und Amor» (Tafel 11). Dieses Werk ist seine erste Antwort auf Werke italienischer Malerei, die sich in der Sammlung von François Ier befanden, und die erste Formulierung des neuen Schönheitsideals. 1526 folgte das nur

wenig grössere Bild «Lais Corinthiaca» (Tafel 12) nach dem gleichen Modell, und dieses wurde im gleichen Jahr wiederverwendet für die Maria in der «Darmstädter Madonna». Der neue Schönheitstypus wurde stets auf Leonardo und seine Schule zurückgeführt, und in der Geste der Venus und der Laïs wurde eine Anlehnung an den Christus in Leonardos «Abendmahl» gesehen.²⁹ Die «Belle Ferronnière» (Abb. 23) im Louvre, deren Zuschrei-

für ein Porträt, sondern für die mythologische Darstellung von «Venus und Amor» und für die legendäre Maler-geliebte Laïs. In beiden Bildern wird im Gegensatz zur «Belle Ferronnière» die Grenze der Brüstung von den dargestellten Figuren überschritten in Richtung auf den Betrachter. Vermutlich versuchte Holbein mit den beiden kleinen Bildern das für den privaten Sammler bestimmte Kunstwerk zu realisieren.



Abb. 23 «La Belle Ferronnière» (Porträt einer Dame des mailändischen Hofes), Leonardo da Vinci (zugeschrieben), um 1495–1499. Holz, 63 × 45 cm. Paris, Musée du Louvre.



Abb. 24 La Belle Jardinière, von Raffael, 1507/08. Öl auf Holz. Paris, Musée du Louvre.

bung an Leonardo nicht unbestritten ist, lieferte Holbein einen Ausgangspunkt für zwei eigene Variationen über die weibliche Schönheit. Im Brustbildnis im Louvre ist eine unbekannte schöne Dame des mailändischen Hofes hinter einer steinernen Brüstung dargestellt.³⁰ Holbein konnte auf diese Zusammenstellung reagieren aufgrund der Kenntnis der nördlichen Porträts, allerdings verwendete er die Zusammenstellung von Schönheit und Brüstung nicht wieder

Anreicherungen

Die «Darmstädter Madonna» (Tafel 13), die erste gemalte Darstellung der Madonna mit Jesus und Johannes im Norden, ist zugleich eine ikonographische Verbindung mit Schutzmantelmadonna und stehender Madonna vor dem Thron.³¹ Von der Madonna mit den beiden Knaben gibt es in der florentinischen und lombardischen Malerei seit der

Mitte des 15. Jahrhunderts zahlreiche Wiederholungen bis ins 16. und 17. Jahrhundert.³² Eines der Beispiele ist die «Madonna in der Felsengrotte», die Leonardo zwischen 1483 und 1490 für die Confraternità della Concezione für die Kirche San Francesco Grande in Mailand 1493 malte, möglicherweise aber von Lodovico Sforza an Louis XII. verkauft wurde. Nachgewiesen ist es in der Sammlung von François Ier.³³ Nicht völlig gesichert ist, ob eine von Raffaels zahlreichen Realisierungen dieses Themas, die «Madonna mit Kind und Johannes dem Täufer» (Abb. 24) sich bereits damals in der Sammlung von François Ier befand.³⁴ Holbein kannte möglicherweise das Thema durch italienische Stiche, doch deutet manches darauf hin, dass er es erst in Frankreich 1524 an Bildern Leonardos und Raffaels wahrgenommen hat.

Zur Kombination der Schutzmantelmadonna mit der Madonna mit Jesus und Johannes und der stehenden Madonna vor dem Thron lassen sich ungewöhnliche Analogien eruieren. Ein kleines florentinisches Bild im Louvre «Madonna mit dem Kind, umgeben von sechs Engeln und Johannes dem Täufer als Kind» gibt das Beispiel für die Verknüpfung der Typen der stehenden Madonna vor dem Thron und der Madonna mit den Knaben Jesus und Johannes.³⁵ Die Chiesa del Collegio Papio in Ascona enthält im Polyptychon von Iohannes Antonius De Lagaia aus Ascona eine 1519 datierte Mitteltafel mit der stehenden «Madonna della Misericordia» (Abb. 25) vor dem Thron in einem Thronsaal. Dessen seitliche Begrenzung bilden zwei Pilaster, darüber schliesst sich ein Gebälk an. In symmetrischer Anordnung sind zahlreiche weibliche und männliche Personen dem Schutz der Madonna unterstellt, die vor der Thronische steht und wie bei Holbein mit dem Kopf den oberen Rand der Muschel beinahe überschneidet.³⁶

Mit diesen gleichartigen Kombinationen lässt sich allerdings auch der Unterschied zur «Darmstädter Madonna» erkennen. Holbein dynamisiert mit zahlreichen subtilen Massnahmen die symmetrische Komposition und zeigt schliesslich mit der schrägen Auffaltung des Teppichs und dem Knick im Kleid die Bewegung der Madonna.³⁷ Die Geste des Johannesknaben, des Wegweisers, verdeutlicht die Richtung der Bewegung an die Bildgrenze, die der Teppich und die Konsolen markieren, heran zum Betrachter. Holbein realisierte damit eine Auffassung, die in den ikonographischen Vorlagen nicht gegeben ist. Ihre vielleicht erste deutliche Ausprägung lag mit Raffaels «Sixtinischer Madonna» (Abb. 26) von 1514 vor.³⁸ Raffaels Madonna erscheint an der Bildgrenze, die mit dem Vorhang und der Brüstung mit den Putti markiert ist, ihre Bewegung geht virtuell über die Bildfläche hinaus in den Raum des Betrachters. Deutlicher als bei Holbein wird bei Raffael, dass die Madonna keinen dreidimensionalen Raumkasten hinter sich hat. Trotzdem lässt sich behaupten, dass Holbein eine vielleicht unabhängige Lösung des Problems von Raffael vorlegt, in das der Status der heiligen Personen, die Leistung des Bildes als Kunstwerk und die Beziehung zum Betrachter verknüpft sind.³⁹ Künstlerisch konnte Holbein an das Problem anknüpfen, auf das ihn die Venus des Apel-

les gestossen hatte. Aber Raffael konnte sich, als er das Hauptaltarbild für S. Sisto in Piacenza malte, auf eine lange Reihe eigener Bearbeitungen stützen, während für Holbein die «Darmstädter Madonna» das zweite und letzte Madonnenbild war, dessen Funktion zudem nicht ein repräsentatives Altarbild, sondern ein halböffentliches Votivbild war, das nach 1528 in ein Epitaph umgewandelt wurde.⁴⁰



Abb. 25 Madonna della Misericordia, von Iohannes Antonius De Lagaia, 1519. Mitteltafel des Altarpolyptychons. Ascona, Chiesa del Collegio Papio.

Ein europäischer Künstler

Im Bericht über Holbeins Leben führte Karel van Mander 1604 eine Äusserung von Henrick Goltzius an, nach der Federico Zuccaro die «Triumphzüge» im Londoner Stahlhof über die Werke Raffaels gestellt hätte.⁴¹ Darin findet van Manders Behauptung, Holbein sei nicht in Italien gewesen, ihr triumphales Ziel: Obwohl Holbein nach sei-

ner Auffassung in der kunstlosen Wüste Schweiz geboren wurde und nicht in Italien war, hatte er nach dem Zugeständnis eines kompetenten italienischen Malers den legendären besten Künstler Italiens übertroffen. Van Mander brauchte Holbein als ersten Künstler, der nördlich der Alpen geboren wurde, um die frühe Gleichrangigkeit der nordischen Kunst mit der italienischen zu demonstrieren.⁴²

Notgedrungen, aus Mangel an Arbeit in Basel, versuchte Holbein wahrscheinlich als einer der ersten Künstler,



Abb. 26 Die Sixtinische Madonna, von Raffael, 1512/13. Öl auf Leinwand, 269,5×201 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Gemäldegalerie.

europäische geschäftliche Verbindungen zu schaffen. Seine Grundlage war ein aktuelles diversifiziertes Angebot für Kunden in England, den Niederlanden, Frankreich und im Herzogtum Mailand: die Porträtezeichnung nach neuester französisch-italienischer Technik, das peinlich genau gemalte, lebensechte Porträt für die Liebhaber der niederländisch-deutschen Präzision, nämlich den englischen Adel und die deutschen Kaufleute im Stahlfhof, das Gelehrtenbildnis nach niederländischem Vorbild für Erasmus von Rotterdam in Basel (Tafel 8) und für Thomas Morus (Tafel 14), William Warham (Tafel 16) und Nikolaus Kratzer in England, das französische Herrscherbildnis für den englischen König (Tafel 21) und die französischen Gesandten in England (Tafel 19) und die Monumentalmalerei nach italienischem Geschmack für die Dekoration des Stahlfhofs.

Die europäische Ausrichtung bestätigt letztlich der Vertragsentwurf, den der Basler Rat zur Rückkehr Holbeins nach Basel im Jahr 1538 nach mündlichen Verhandlungen anfertigte. Dem Maler wurde ein lebenslanges Jahresgehalt von 50 Gulden und Entschädigungen für geleistete Arbeiten zugesichert. Holbein bedingte sich aus, für fremde Könige, Fürsten, Herren und Städte gegen Entgelt arbeiten zu dürfen, doch hält der Vertragsentwurf ausdrücklich fest, dass die Aufträge in Basel auszuführen waren. Dem Maler wurde das folgende wichtige Zugeständnis gemacht: «das er auch die Kunststuck, so er alhie by unns machen wurdeth, Im Jar ein mal, zwey, oder drü, doch Jeder Zit, mit unnsrem gunst, und erlaubung, unnd gar nit hinder unns, In Frankrich, Engelland, Meyland und niderland, fremden Herren zu füren, und verkouffen möge.»⁴³ Dieses Zugeständnis wird eingeschränkt durch das Verbot, die Reisen zu einem Aufenthalt auszudehnen. Es liegt auf der Hand, dass der Vertrag mit den Verkaufsreisen eine wesentliche Bedingung aufnimmt, die Holbein in den mündlichen Verhandlungen gestellt hatte. Der Basler Rat nannte abschliessend die vier Destinationen Frankreich, England, Mailand und die Niederlande, und er machte die Reisen von seinem Wohlwollen und seiner Erlaubnis abhängig. Man muss annehmen, dass der Vertrag dem Maler zugestand, die bereits bestehenden geschäftlichen Verbindungen zu wahren, nicht aber neue anzuknüpfen erlaubte.⁴⁴ Der europäischen Kundschaft konnte Holbein ein hochrangiges und modernes Angebot aus nördlicher und südlicher Kunst und aus Kombinationen offerieren.

Für Hinweise danke ich Prof. Dr. Herwarth Röttgen, Kunstgeschichtliches Institut der Universität Stuttgart; für Anregungen und Mithilfe Dr. Johannes Nathan und Dolores Denaro, Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern.

- 1 HORAZ, *De arte poetica*, v. 1–5: «Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas / undique conlatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi risum teneatis, amici?» («Ein Menschenhaupt mit Pferdes Hals und Nacken: denkt euch, so schüfe es die Laune eines Malers; dann trüge er buntes Gefieder auf, liehe aus allen Arten die Glieder zusammen; zu unterst wär's ein hässlich grauer Fisch, und war doch oben als ein schönes Weib begonnen. Denkt euch, Freunde, ihr wärt zur Schau geladen, würdet ihr euch des Lachens erwehren?»), in: HORAZ, *Sämtliche Werke*, lat.-dt., München 1957, S. 230–231. – *Erasmii Roterodami encomium moriae i.e. Stultitiae Laus*, Basel 1515, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett; Faksimile, hrsg. von H. A. SCHMID, Basel 1931.
- 2 C. PLINIUS SECUNDUS, *Naturalis historiae libri XXXVII*, lat.-dt.: *Naturkunde*, Buch 35, hrsg. von R. KÖNIG / G. WINKLER, München/Darmstadt 1978, lib. 35, 87. – ERIKA MICHAEL, *The Drawings by Hans Holbein the Younger for Erasmus' «Praise of Folly»* (Outstanding Doctorial Thesis in Fine Arts), New York/London 1986. – CHRISTIAN MÜLLER, *Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein* (= Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Katalog der Zeichnungen, Bd. 3, Teil 2A), Basel 1996, S. 58, 62, Nrn. 41, 63.
- 3 Zum Anspruch des Malers auf Freiheit und Phantasie vgl. CENNINO CENNINI, *Il Libro dell'Arte*, hrsg. von FRANCO BRUNELLO / LICISCO MAGAGNATO, Vicenza 1971, 1. Kapitel, S. 3–5: «La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di potere comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo sua fantasia.» Von der Malerei heisst es: «e quest'è un arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quelle che non é, sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poesia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di potere comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo sua fantasia.» – Dazu gehört die erste ausdrückliche Beanspruchung des *invenit* und des *inventor* durch Raffael in den Kupferstichen nach seinen Entwürfen von Marcantonio Raimondi und Marco Dente. Die Unterscheidung der Tätigkeiten des Erfinders und des Stechers sind allein durch die neuartigen Signaturen dokumentiert. Marco Dente bezeichnete den Stich nach Raffaels «Noah» in der Stanza di Eliodoro mit «inven.[it]», während er zum Stich nach dem Borgobrand «pinxit» schrieb. Raimondi bezeichnete um 1516–1518 den Stich nach dem «Parnass» mit «RAPHAEL PINXIT IN VATICANO», während er vielleicht ein Jahr vorher das Blatt «Giudizio di Paride» mit «RAPH.URBI.INVEN» signiert hatte. Vgl. *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'istituto nazionale per la grafica*. Katalog der Ausstellung in Rom, hrsg. von GRAZIA BERNINI PEZZINI / STEFANIA MASSARI / SIMONETTA PROSPERI / VALENTI RODINÒ, Rom 1985.
- *Raphaël et la seconde main*. Katalog der Ausstellung in Genf (Cabinet des Estampes), Genf 1984. – Vgl. auch die Probleme um Erfindung und Ausführung im Studiolo der Isabella d'Este: EGON VERHEYEN, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971, S. 22–29. – Ferner Andrea Mantegnas Anspruch auf Phantasie und den Lorbeer des Dichters, dazu: ANTOINETTE ROESLER-FRIEDENTHAL, *Ein Porträt Andrea Mantegnas als Alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, S. 149–186. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 1994, S. 625–650. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, London 1997 (deutsche Ausgabe: Köln 1997), S. 13–35.
- 4 FRANZ KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, 2. Auflage überarbeitet von JACOB BURCKHARDT, 2 Bde., Berlin 1847, Bd. 2, S. 273. – EMIL MAURER, *Holbein jenseits der Renaissance. Bemerkungen zur Fassadenmalerei am Haus zum Tanz in Basel*, in: EMIL MAURER, *Fünfzehn Aufsätze zur Geschichte der Malerei*, Basel 1982, S. 123–133.
- 5 JACOB BURCKHARDT, *Holbein & die italienische Renaissance*, in: Vorlesung Ausseritalienische neuere Kunst seit dem XV. Jahrhundert, PA 207, 164 (Fassung von 1891). – Ich verdanke die Information und die Unterlagen Prof. Emil Maurer, Zürich. – Vgl. WERNER KAEGI, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, 6 Bde., Basel/Stuttgart 1947–1977, Bd. 6/2, S. 516–517.
- 6 Die Hypostasierung der Formbeschreibung, die Definition der Epochen durch Stile und die Festlegung von Stilepochen machen zugleich die eklatanteste logische und historiographische Fehlleistung der Kunstgeschichte und ihren populärsten Beitrag zur Historiographie der Kultur aus. Die neuere Einsicht in die Pluralität von Stilen zeigte zwar die Fragwürdigkeit der Definition von Epochen durch Stilbegriffe auf, doch wurde die Klassifikation der Werke nach differenten Formmerkmalen nicht grundsätzlich in Frage gestellt oder für die Forderung nach einer komplexeren Vorstellung von der Geschichte der Kunst verwendet. Zur neueren Kritik: J. A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, *Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte*, in: *Argo. Festschrift für Kurt Badt*, Köln 1970, S. 77–95; und in: J. A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, *Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte*, hrsg. von WINFRIED NERDINGER / DIETRICH SCHUBERT, München 1985, S. 11–30. – EMIL MAURER, *Im Niemandsland der Stile*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 31, 1980, S. 296–316. – Zur Kunstgeschichte nach Aufgaben: NORBERT HUSE, *Anmerkungen zu Burckhardts «Kunstgeschichte nach Aufgaben»*, in: *Festschrift Wolfgang Braunfels*, hrsg. von F. PIEL / J. TRÄGER, Tübingen 1977, S. 157–166. – HORST W. JANSON, *Form follows Function – or does it? Modernist design theory and the history of art* (= The First Gerson Lecture, University of Groningen, 1981), Maarssen 1982. – NIKOLAUS MEIER, *Kunstgeschichte und Kulturgeschichte, oder Kunstgeschichte nach Aufgaben*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hrsg. von P. GANZ / M. GOSEBRUCH / N. MEIER / M. WARNEKE (= Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), Wiesbaden 1991, S. 415–437.
- 7 Zu den Fassaden und zum Reiter: OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER 1997 (vgl. Anm. 3), S. 70–77, 120–122. – Zu Pordenone: CHARLES E. COHEN, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone* (Cambridge Studies in History of Art, hrsg. von FRANCIS HASKELL / NICHOLAS PENNY), 2 Bde., London/New

- York 1996, Bd. 1, S. 169–221. – CATERINA FURLAN, *Il Pordenone*, Mailand 1988, S. 97–116, Nrn. 24–26. – CATERINA FURLAN, *Il Pordenone, Raffaello e Roma: un rapporto rivisitato (1515–1522)*, in: La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del cinquecento (= Atti del Convegno, Piacenza, 1983), hrsg. von PAOLA CESCHI LAVAGETTO, Parma 1985, S. 85–112.
- 8 HERBERT VON EINEM, *Holbeins «Christus im Grabe»*, in: Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, 4, 1960, S. 401–419. – Vgl. auch den «Scheibenriss mit zwei Einhörnern», der eine freie Umsetzung der Illustration zum «Caryatum Porticvs» in der kurz zuvor in Como publizierten Vitruv-Ausgabe von Cesare Cesariano darstellt: HEINRICH ALFRED SCHMID, *Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, 3 Bde., Basel 1945–1948, Bd. 1, S. 65–66. – VITRUV, *De Architectura Libri Decem traducti de latino in Vulgare*, hrsg. von CESARE CESARIANO, Como 1521, lib. 1, fol. 6. – CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d. J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*. Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum) Basel 1988, S. 124–125, Nr. 35. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), S. 95, Nr. 140.
- 9 FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499, fol. y recto und fol. y i verso und fol. y ii recto (Triumphzug Amors). Die Beschreibung auf fol. x viii verso lautet: «L'altra [nympha] cum praecipuo honore & obstinata superstitione el simulachro dagli egyptii di Serapi uenerato portaua. El quale era uno capo di leone. Alla dextrea prosilia uno capo di cane blandiente, E dalla læua una capo di rapace lupo. Laquale effigie era tuta in uno uolumine di draco contenta & circondata, radii praecuti emittente. Il quale draco cum la testa alla dextrea parte del simulacro deriuaua faberrimamente deaurato.» – ERWIN PANOFKY, *Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (= Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 18), Leipzig/Berlin 1930, S. 1–28 (Reprint mit einem Nachwort von DIETER WUTTKE, Berlin 1997). – *Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*. Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), bearb. von CHRISTIAN MÜLLER, Basel 1997, S. 193, 309, Nr. 122 (Verwendung der Verlegermarke 1522).
- 10 JOHN SHEARMAN, *Only connect...: art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton N.J. 1992, S. 62–67. – Zu Masaccios Trinitätsfresko vgl. FLORIAN HUBER, *Das Trinitätsfresko von Masaccio und Filippo Brunelleschi in Santa Maria Novella zu Florenz*, München 1990. – VOLKER HOFFMANN, *Masaccios Trinitätsfresko: Die Perspektivkonstruktion und ihr Entwurfsverfahren*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 40, 1996, S. 43–77. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER 1997 (vgl. Anm. 3), S. 126–129.
- 11 BRUNO BUSHART, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994.
- 12 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER 1997 (vgl. Anm. 3), S. 98–104. – Vgl. ausführlich OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Die Solothurner Madonna von Hans Holbein d. J. Eine Sacra Conversazione im Norden*, Basel 1998.
- 13 NORBERT LIEB / ALFRED STANGE, *Hans Holbein der Ältere*, München 1960, S. 63–64, Nr. 21. – *Alte Pinakothek München, Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, München 1983, Spp. 248–250. – Ein ähnliches ikonographisches Programm hielt auch die achteilige Passionsdarstellung von Holbein d. Ä. für den Frankfurter Dominikaner-Hochaltar ein, während die ursprünglich zwölf Tafeln der Passion, von denen sich elf in Donaueschingen befinden, zwischen Kreuztragung und Auferstehung noch die Vorbereitung der Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Grablegung zeigen. Vgl. CLAUD GRIMM / BERND KONRAD, *Die Fürstenberg Sammlungen Donaueschingen: altdutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1990, S. 167–169. – NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. oben), S. 59–61, Nr. 17, S. 56–57, Nr. 11. – Vgl. die Nachzeichnungen in Basel: TILMAN FALK, *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel* (= Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Beschreibender Katalog der Zeichnungen, Bd. 3/1), Basel/Stuttgart 1979, S. 96–99, Nrn. 242–249, 250–260. – Die ikonographischen Abweichungen Holbeins d. J. bewegen sich innerhalb von Variationen, die achteiligen Passionsprogrammen zugestanden waren. Das obere Register stimmt mit den Szenen des Kaisheimer Altars überein, im unteren Register steht die Kreuztragung an der Stelle des Ecce Homo, daran schliessen sich Kreuzigung und Grabtragung an, während Holbein d. Ä. mit der Auferstehung abschloss und Kreuzigung wie Grabtragung ausliess.
- 14 FRANZ WINZINGER, *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Gesamtausgabe*, München/Zürich 1975, S. 15–24, Nrn. 9–24, S. 78–82.
- 15 MATTH. 26, 57–68; MARK. 14, 53–65; zur «Kleinen Holzschnittpassion» vgl. WALTER L. STRAUSS, *Woodcuts and Woodblocks of Albrecht Dürer*, New York 1980, S. 342–414, Nrn. 106–142. – Zur «Kupferstichpassion» vgl. WALTER L. STRAUSS, *The Intaglio Prints of Albrecht Dürer. Engravings, Etchings & Drypoints*, New York 1976, S. 168–186, Nrn. (1512)58–(1512)67. – Holbein formte die direkte Gegenüberstellung von Hohepriester und Christus um, indem er im schmalen Format die Gruppe mit dem Gefangenen bis zum Thron führte und Kaiphäs über die Menge heraushob. Die Zweiteilung der Szene bleibt erhalten in der Trennung der Gruppe zwischen dem aufrecht stehenden Christus und der Rückenfigur des Soldaten in Schrittstellung. In den zehn Scheibenrissen zur Passion zeigt Holbein im ersten Riss Christus vor Hannas, der nach dem Johannesevangelium das erste Verhör durchführte. Dabei wurde Christus durch einen Diener geschlagen. Während Dürer in der Holzschnittpassion den kleiderzerreisenden Kaiphäs und den schlagenden Soldaten zusammenbringt, hält Holbein in der gemalten Passion und im Scheibenriss die beiden Szenen auseinander; Joh. 18, 12–24. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 8), S. 166–167, Nr. 49: «Christus vor Kaiphäs», wohl richtigzustellen als «Christus vor Hannas», entsprechend dem Kupferstich von Martin Schongauer (Lehrs 21), da das eindeutige Zeichen für die Identifizierung von Kaiphäs fehlt, wie in CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), S. 112, Nr. 162; vgl. dagegen Dürer, Christus vor Kaiphäs («Kleine Holzschnittpassion», B. 29), mit Kaiphäs und dem schlagenden Soldaten, ebenso B. 6 (1512) der «Kupferstichpassion».
- 16 *Andrea Mantegna*. Katalog der Ausstellungen in New York und London, hrsg. von SUZANNE BOORSCH / KEITH CHRISTIANSEN / DAVID EKSERDJIAN / CHARLES HOPE / DAVID LANDAU U.A., New York 1992, Nr. 38 (Mantegna, Grablegung, um 1472), Nr. 39 (2. Zustand), Nr. 40 (seitenverkehrte Kopie von Giovanni Antonio da Brescia, etwa 1509).
- 17 FRANZ KUGLER / JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 4), Bd. 2, S. 279–281. – ALFRED WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit*, 2 Bde., Leipzig 1866–1868, Bd. 1, S. 246, mit dem Hinweis auf die Verwendung des händeringenden Johannes in Holbeins Kreuzigung. – Zu Raffaels «Grabtragung Borghese»: HUBERT LOCHER, *Raffaello und das Altarbild der Renaissance. Die «Pala Baglioni» als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Berlin 1994; Raffaels Bild befand sich, bis es 1608 durch Scipione Borghese gestohlen wurde, in der Bettelordenskirche S. Francesco al Prato in Perugia. Stiche nach der Grabtragung Borghese sind erst aus der Mitte des 17. Jahrhunderts bekannt. Vielleicht

- nach Luca Pennis Variation von Raffaels «Grabtragung Borghese» entstand im 16. Jahrhundert ein französischer Kupferstich, vgl. *Raphaël et l'art français*. Katalog der Ausstellung in Paris, Paris 1983, S. 310, Abb. 53. – *The Illustrated Bartsch*, hrsg. von WALTER L. STRAUSS, 75 Bde., New York 1978 –, Bd. 33, S. 301, Nr. 24 385.
- ¹⁸ Vgl. OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER 1997 (vgl. Anm. 3), S. 49–53.
- ¹⁹ Zusammen mit einer Bemerkung in einem Brief des Erasmus von Rotterdam an Willibald Pirckheimer vom Juni 1524 belegen diese Zeichnungen die Reise Holbeins nach Frankreich. – DESIDERIUS ERASMUS, *Opus Epistolarum*, hrsg. von PERCY STAFFORD ALLEN, 12 Bde., Oxford 1906–1958, Bd. 5, S. 534–535, Nr. 1488. – Die Vorlagen der Zeichnungen wurden von Jacob Burckhardt 1873 identifiziert, vgl. JACOB BURCKHARDT, *Briefe*, 10 Bde., hrsg. von MAX BURCKHARDT, Basel 1949–1986, Bd. 5, S. 211, Nr. 619 (Brief an Eduard His vom 26. September 1873). – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 8), S. 152–157, Nrn. 46a, 46b. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), S. 99–101, Nrn. 150–151.
- ²⁰ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 8), Nrn. 3a, 3b, 4, 27, 32, 35, 45. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), Nrn. 92, 93, 96, 127, 140, 148, 149.
- ²¹ PETER MELLEN, *Jean Clouet. Complete Edition of the Drawings, Miniatures and Paintings*, London 1971, S. 24–36, Nr. 2, S. 213, vgl. die Miniatur Nr. 128, S. 233. – OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER 1997 (vgl. Anm. 3), S. 134–146.
- ²² LEONARDO DA VINCI, *Codex Atlanticus*, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, fol. 247 r (neu fol. 669); vgl. LEONARDO DA VINCI, *The Literary Works*, 2 Bde., hrsg. von JEAN PAUL RICHTER [1883], Reprint: *The Notebooks*, 2 Bde., New York 1970, Bd. 1, S. 315, Nr. 612. – LEONARDO DA VINCI, *Traité de la peinture*, traduit et présenté par ANDRÉ CHASTEL, Paris 1987 (deutsche Ausgabe: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg., kommentiert und eingeleitet von ANDRÉ CHASTEL, München 1990, S. 351). – Leonardo da Vinci, *Porträt der Isabella d'Este*, 1499, schwarze und farbige Kreiden, 60 x 46 cm, Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, MI 753. – Bernardino Luini, «Junge Frau mit Fächer», ca. 1520–24, schwarze und farbige Kreiden, Wien, Albertina, Inv. Nr. 59 (L. 174), dazu: VERONIKA BIRKE / JANINE KERTÉSZ, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, Wien 1992, Bd. 1, S. 32–33; vgl. das entsprechende Gemälde in Washington, D.C., National Gallery.
- ²³ *Portretten op Papier. Portraits on Paper. Drawings, Prints and Photographs in the Collection of the Rijksmuseum Print Room*, Amsterdam 1995, S. 10. – *Köpfe der Lutherzeit*. Katalog der Ausstellung in Hamburg, hrsg. von WERNER HOFMANN, München 1983, S. 92–93, Nr. 31. – Zum Gemälde: *Staatsgalerie Stuttgart. Alte Meister*, hrsg. von EDELTRAUD RETTICH / RÜDIGER KLAPPROTH / GERHARD EWALD, Stuttgart 1992, S. 66–67. Die Zuschreibung des Gemäldes an Hans Burgkmair d. Ä. ist nicht unbestritten.
- ²⁴ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 8), S. 215–216, Nr. 67, und das von Rowlands einem Nachfolger Holbeins zugeschriebene Bildnis in Drumlanrig Castle, Dumfries: JOHN ROWLANDS, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition*, Oxford 1985, S. 233–234, Nr. R 25. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 2), S. 108, Nr. 158.
- ²⁵ PETER MELLEN (vgl. Anm. 21), S. 49–50, Nr. 141, S. 237–239 (mit Diskussion der umstrittenen Attribution und Datierung), vgl. die vorbereitende Zeichnung Nr. 31, S. 218. – CÉCILE SCAILLIÉREZ, *François Ier et ses artistes dans les collections du Louvre* (= Monographies des musées de France), Paris 1992, S. 42–43, Nr. 1 (Jean und François Clouet, um 1520).
- ²⁶ JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 24), S. 87, Nr. 53, S. 141–142. – Zur Zuschreibung an Leonardo vgl. FRIEDRICH VON HEINECKEN, *Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la galerie électorale de Dresde. Avec le détail de tous les Tableaux de cette Collection & des Eclaircissements historiques sur ces Chefs-d'œuvres de la Peinture*, Dresden 1782. – JULIUS HÜBNER, *Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung und Notizen über die Erwerbung der einzelnen Bilder*, Dresden 1857. – Siehe auch den Beitrag von HARALD MARX in diesem Heft, S. 263–280.
- ²⁷ JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 24), S. 114, Nr. L 14 c, S. 226 (Exemplar in Rom, Galleria Nazionale dell'Arte Antica).
- ²⁸ CÉCILE SCAILLIÉREZ, *Joos van Cleve au Louvre* (= Les dossiers du Département des peintures, 39), Paris 1991, S. 96–99; neben dem originalen Porträt in Philadelphia, Museum of Art, sind fünf Repliken der Werkstatt bzw. Varianten zu zählen. – *Jan Gossaert genaamd Mabuse*. Katalog der Ausstellungen in Rotterdam und Brügge 1965, S. 215–216, Nr. 38, Datierungsvorschläge zwischen 1525 und 1530; die Identifikation des Dargestellten, eines Mitglieds des burgundischen Hofes, ist nicht schlüssig nachgewiesen, vgl. GERT VON DER OSTEN, *Studien zu Jan Gossaert*, in: *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hrsg. von MILLARD MEISS, 2 Bde., New York 1961, S. 454–476. – *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Gemäldegalerie. Katalog der ausgestellten Gemälde*, Berlin-Dahlem 1975, S. 180, Nr. 586 A. – JANET COX-REARICK, *Chefs-d'œuvres de la Renaissance. La collection de François Ier*, Paris 1995, S. 8–11.
- ²⁹ ELISABETH LANDOLT U.A., *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum und Historisches Museum), Basel 1991, S. 145 (Inventar D); die Gemälde «Venus und Amor» und «Lais Corinthiaca» sind keine Pendants, vgl. Amerbach-Kabinett 1991, Gemälde, S. 23–24, Nrn. 34, 35. – JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 24), S. 63–64, Nrn. 21, 22, S. 131. – JÜRGE MEYER ZUR CAPELLEN, *Hans Holbeins «Lais Corinthiaca»*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41, 1984, S. 22–34.
- ³⁰ JANET COX-REARICK (vgl. Anm. 28), S. 144–146, Nr. IV–2.
- ³¹ Vor Holbein lassen sich nördlich der Alpen nur drei Zeichnungen nachweisen, die das italienische Sujet aufgreifen. Albrecht Dürer zeichnete um 1511/13 die «Madonna mit Kind und Johannesknaben» und fügte vielleicht später auf dem gleichen Blatt eine Architekturskizze hinzu. Um 1518/19 nahm Dürer das Sujet der Madonna mit den zwei Knaben erneut auf in einer grossformatigen Federzeichnung, vgl. FRIEDRICH WINKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 Bde., Berlin 1936–1939, Bd. 3, S. 9–10, Nr. 515; S. 17–18, Nr. 538. – WALTER L. STRAUSS, *The complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 Bde., New York 1974, Bd. 3, S. 1278, 1782. – Eine Kreidezeichnung in Berlin, die Grünewald zugeordnet und um 1519 datiert wird, zeigt Jesus mit der Madonna und dahinter den kleinen Johannes d.T. als Kind, vgl. EBERHARD RUHMER, *Grünewald Drawings. Complete Edition*, London 1970, S. 92–93, Nr. 28, pl. 33. Entsprechende Gemälde sind weder bei Dürer noch bei Grünewald auszumachen, doch haben nach Holbein Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien das italienische Motiv in Gemälden dargestellt, vgl. GERT VON DER OSTEN, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983, S. 227–229, Nr. 82. – HANS KÖRNER, *Hans Baldungs «Muttergottes mit der Weintraube»*, in: *Pantheon* 66, 1988, S. 50–60. – Vgl. auch: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), «Madonna mit Kind und Johannes», 1551, Gotha, Schlossmuseum.
- ³² Weitere Beispiele: Bernardino de'Conti, «Madonna col Bambino e San Giovannino», 1522, Mailand, Brera, Inv. 5506, vgl.

- MARYLIN ARONBERG LAVIN, *Giovanni Battista. A Study in Renaissance Religious Symbolism*, in: *The Art Bulletin* 37, 1955, S. 85–101. – MARYLIN ARONBERG LAVIN, *Giovanni Battista. A Supplement*, in: *The Art Bulletin* 43, 1961, S. 319–326. – Vgl. ALEXANDRE MASSERON, *Saint Jean Baptiste dans l'art*, Paris 1957.
- ³³ Leonardos «Madonna in der Felsengrotte», 1483; Sammlung François Ier, Paris, Louvre, Inv. 777. – JANET COX-REARICK, *La Collection de François Ier* (= Les dossiers du département des peintures), Musée du Louvre, Paris 1972, S. 14–21, bes. S. 15–16. – JANET COX-REARICK (vgl. Anm. 28), S. 140–143, Nr. IV–1. – Vgl. zum Problem: JANICE SHELL / GRAZIOSO SIRONI, *Salai and Leonardo's Legacy*, in: *Burlington Magazine* 133, 1991, S. 95–108.
- ³⁴ *Raphaël et l'art français* (vgl. Anm. 17), S. 81–84, Nr. 6: «La Belle Jardinière a sans doute appartenu à François Ier» (S. 81). – CÉCILE SCAILLIÉREZ, *François Ier et ses artistes dans les collections du Louvre* (= Monographies des musées de France), Paris 1992, S. 104–105, Nr. 38. – JANET COX-REARICK (vgl. Anm. 28), S. 179–181, Kat. V–II. – Vgl. auch Raffael oder Gian Francesco Penni, «La Vierge au voile», in: *Raphaël et l'art français* (vgl. Anm. 17), S. 111–114, Nr. 17, und die weiteren Realisierungen der Madonna mit den zwei Knaben von Raffael: «Madonna im Grünen», 1506, Wien, Kunsthistorisches Museum; «Madonna del Cardellino», 1507, Florenz, Uffizien. – Aus der Umgebung Raffaels stammt ein Stich von Agostino Veneziano mit einer Madonna in Halbfigur und den zwei Knaben, der die «Madonna Aldobrandini» von 1510 variiert, vgl. *Raphael inventit.* (vgl. Anm. 3), S. 210, Nr. Madonne XLIII.
- ³⁵ Dieses Bild, das der Louvre 1861 aus Italien mit der Zuschreibung an Filippo Lippi erworben hatte, wurde später von Bernard Berenson der Florentiner Malerei zugeordnet: S. CORNU, *Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des majoliques du Musée Napoléon III*, Paris 1862, Nr. 204. – BERNHARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance, A list of a principal artists and their works with an index of places, Florentine School*, 2 Bde., London 1963, Bd. 1, S. 211.
- ³⁶ Zur Kirche Santa Maria della Misericordia in Ascona vgl. VIRGILIO GILARDONI, *I Monumenti d'Arte e di Storia del Canton Ticino*, 2 Bde., Basel 1979, Bd. 2, S. 152–154, Abb. Nr. 175, 176. – *La pittura in Italia, Il Cinquecento*, hrsg. von GIULIANO BRIGANTI, 2 Bde., Mailand 1988, Bd. 1, S. 78. – Das am obern Ende des Lago Maggiore gelegene Ascona befand sich an der gleichen Hauptachse des Nord-Süd-Verkehrs wie Basel und Luzern und war eine wichtige Umladestation für Waren und Reisende. Die geographische Lage und die Übereinstimmungen zwischen Holbeins «Darmstädter Madonna» und de Lagaias Altarbild müssten zu Erwägungen der direkten oder vermittelten Kenntnis führen. Allerdings lässt sich nicht ausschließen, dass die Ähnlichkeiten aus der gleichartigen Kombination bekannter Schemata der Madonnendarstellung resultieren. – OSKAR BÄTSCHMANN/PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 3), S. 101–104.
- ³⁷ MAX IMDAHL, *Hans Holbeins «Darmstädter Madonna» – Andachtsbild und Ereignisbild*, in: *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, hrsg. von MAX IMDAHL, Köln 1986, S. 9–39.
- ³⁸ MARIELENE PUTSCHER, *Raphael Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen 1955. – DONAT DE CHAPEAUROUGE, *Raffael. Sixtinische Madonna. Begegnung von Cäsaren-Papst und Künstlerkönig* (Reihe «Kunststück»), Frankfurt 1993. – MICHAEL ROHLMANN, *Raffaels Sixtinische Madonna*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30, 1995, S. 221–248.
- ³⁹ Das 19. Jahrhundert setzte zum Vergleich zwischen der «Sixtinischen Madonna» in Dresden und der dortigen Holbein-schen Madonna an, die ihre Stellung erst 1871 an die «Darmstädter Madonna» abtreten musste. FRIEDRICH SCHLEGEL äußerte 1803 in der nach Dresden adressierten *Nachricht von den Gemälden in Paris* die ketzerische Ansicht, die «Holbeinsche Madonna» sei wegen ihrer Verbindung von Demütigkeit und Göttlichkeit «weit wahrer» als Raffaels unbestimmte christlich-heidnische Gottheit: FRIEDRICH SCHLEGEL, *Nachricht von den Gemälden in Paris*, in: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* [1803], Neudruck in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von H. EICHNER, Bd. 4, München u. a. 1959, S. 9–60, bes. S. 43. – 1865 erschien ALFRED WOLTMANN die überirdische Erscheinung der «Sixtinischen Madonna» als veraltet gegenüber der Humanität der Holbeinschen Madonna: «Nicht über den Wolken erscheint hier die göttliche Mutter, sie thront nicht in himmlischen Fernen, sondern auf dem Boden dieser Erde, mitten unter die frommen Betenden ist sie hingetreten, sie steht auf demselben Teppich, auf dem diese knien. Nicht mehr als Erscheinung, sondern leibhaft und wirklich ist sie da, und recht in ihrer Eigenschaft als Mutter, die wir so schön ausgedrückt sahen in ihrem Verhältnis zum Kinde, die sich aber ausdehnt auf Alle, welche unter ihr knien. Und deshalb steht sie ihnen und uns so menschlich nahe trotz der schimmernden Königskrone auf ihrem niederwallenden goldblonden Haar.» (ALFRED WOLTMANN, *Holbeins Madonna und ihre Deutungen*, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst* 4, 1865, Nr. 26, S. 201–204, bes. S. 203). – ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 17), Bd. 1, S. 337. – ALFRED WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit. Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen*, 2 Bde., 2. veränderte Aufl., Leipzig 1874–1876, Bd. 1, S. 313. – OSKAR BÄTSCHMANN, *Der Holbein-Streit: Eine Krise der Kunstgeschichte*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 38, 1996, Beiheft, S. 87–100.
- ⁴⁰ Vgl. die neueren Arbeiten: NIKOLAUS MEIER, *Zeitgeschehen und Heilserwartung. Die Krone der «Darmstädter Madonna» von Hans Holbein*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53, 1996, S. 231–248. – OSKAR BÄTSCHMANN/PASCAL GRIENER, *Hans Holbein d. J.: Die «Darmstädter Madonna». Original gegen Fälschung*, Frankfurt 1998.
- ⁴¹ KAREL VAN MANDER, *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche Schilders*, Alckmaer 1604. – KAREL VAN MANDER, *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche Schilders*, Amsterdam 1618, fol. 142b. – KAREL VAN MANDER, *Hans Holbein. A Biography*, übers. von CONSTANT VAN DE WALL, New York 1935. – JOACHIM VON SANDRART, *L'Accademia Todeasca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 Bde., Nürnberg/Frankfurt 1675–1679, Teil 2, Buch 3, S. 249. – KAREL VAN MANDER, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615)*, übers. von HANS FLOERKE, Worms 1991, S. 113. Nach van Mander kopierte Federico Zuccaro bei seinem Aufenthalt in London (1575) die beiden Triumphzüge Holbeins.
- ⁴² Zur kunsthistoriographischen Strategie von Manders vgl. JÜRGEN MÜLLER, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler* (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 77), München 1993.
- ⁴³ Staatsarchiv Basel-Stadt, Bestallungsbuch, 16. Oktober 1538; EDUARD HIS, *Die Basler Archive über Hans Holbein den Jüngeren, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen*, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 3, 1870, S. 113–173, 131–132. – RALPH NICHOLSON WORNUM, *Some Account of the Life and Works of Hans Holbein, Painter*,

of Augsburg, London 1867, S. 164. – ALFRED WOLTMANN 1874–1876 (vgl. Anm. 39), Bd. 1, S. 143–144.

44 Die Bearbeitung des Problems von Holbeins Italienaufenthalt ist behindert von einem völligen Stillstand der Argumentation seit hundertfünfzig Jahren. Im *Handbuch der Geschichte der Malerei* äusserten sich Franz Kugler und Jacob Burckhardt zur Frage der gelegentlichen «Einflüsse italienischer Behandlungsweise» mit grosser Vorsicht: «Wo früher Einzelnes dergleichen vorkommt, da genügt noch die Annahme, dass Holbein Kupferstiche der Schule Mantegna's vor Augen gehabt; für die folgende Zeit dagegen wird man wohl einen wenn auch kurzen Aufenthalt im Süden, wenigstens in Oberitalien zugeben müssen, insofern gerade die Anklänge an Leonardo da Vinci allzu augenfällig sind.» (FRANZ KUGLER / JACOB BURCKHARDT [vgl. Anm. 4], Bd. 2, S. 278). – 1891 glaubte Jacob Burckhardt eine Reise Holbeins in die Lombardei 1517 annehmen zu können, und nannte als leitende künstlerische Interessen Perspektive, italienische Architektur und lombardische Dekoration: JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 5). – Die nachfolgenden Versuche, die Ähnlichkeiten zwischen einigen Werken Holbeins und italienischer Kunst als Belege für eine Italienreise zu nutzen, wurden durch den Nachweis von entsprechenden Stichen unhaltbar gemacht; vgl. CHRISTIAN KLEMM, *Der Entwurf zur*

Fassadenmalerei am Haus «Zum Tanz» in Basel. Ein Beitrag zu Holbeins Zeichnungsœuvre, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 29, 1972, S. 165–175. – JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 24), S. 29–30, wollte eine Reise nach Italien nicht gänzlich ausschliessen, aber auf eine kurze Erkundung von Luzern aus beschränken. – Wer über diese Zurückhaltung hinausgeht zur Annahme einer Reise, kann sich einen blindlings auf Carel van Mander gestützten Verweis zuziehen; vgl. *Holbein. Zeichnungen vom Hofe Heinrichs VIII. Fünfzig Zeichnungen aus der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II, Windsor Castle*. Katalog der Ausstellungen in Hamburg (Kunsthalle) und Basel (Kunstmuseum), bearb. von JANE ROBERTS, Hamburg/Basel 1988, S. 12–14; und die Rezension von JOHANN ECKART VON BORRIES, *Besprechung der Ausstellung von Zeichnungen Holbeins in Basel 1988*, in: *Kunstchronik* 42, 1989, S. 288–297, mit Berufung auf Karel van Mander. – HANS REINHARDT, *Nachrichten über das Leben Hans Holbeins des Jüngeren*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 39, 1982, S. 253–276, bes. S. 257. – Bei allen Bestreitungen einer Reise Holbeins nach Italien wurden weder der Habitus des Künstlers noch das Dokument von 1538 angemessen berücksichtigt, vgl. dazu OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 3), S. 146–148.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 4, 13, 20: Institut für Kunstgeschichte, Bern.

Abb. 2, 3, 19: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

Abb. 5–8, 10, 14, 15, 17, 21, 22, 24, 25: Archiv des Autors.

Abb. 9: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (Foto: Bernd-Peter Keiser).

Abb. 11: Diözesanbildstelle, Linz (Foto: R. Maier).

Abb. 12: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

Abb. 16, 18: Service photographique de la Réunion des Musées nationaux, Paris.

Abb. 26: Staatliche Kunstsammlungen, Dresden (Foto: Pfaunder).

ZUSAMMENFASSUNG

Wahrscheinlich als einer der ersten Künstler versuchte Holbein europäische geschäftliche Verbindungen zu schaffen. Seine Grundlage war ein aktuelles diversifiziertes Angebot für Kunden in England, den Niederlanden, in Frankreich und im Herzogtum Mailand: die Porträtzeichnung nach neuester französisch-italienischer Technik, das äusserst genau gemalte, lebensechte Porträt für die Liebhaber der niederländisch-deutschen Präzision, nämlich den englischen Adel und die deutschen Kaufleute im Stahlfhof, das niederländische Gelehrtenbildnis für Erasmus von Rotterdam, Nikolaus Kratzer und William Warham, das französische Herrscherbildnis für den englischen König und die französischen Gesandten in England, und die Monumentalmalerei nach italienischem Geschmack für die Dekoration des Stahlfhofs. Holbein hat seine Fertigkeiten und sein Angebot seit 1515 in Basel, Luzern und Frankreich den Jahren umfassend erweitert durch die Integration von Formen, Mustern und Techniken unterschiedlicher Herkunft.

RÉSUMÉ

Holbein est probablement un des premiers artistes qui ait cherché à créer des relations commerciales en Europe en proposant une offre diversifiée à une clientèle établie en Angleterre, aux Pays-Bas, en France et dans le duché de Milan: les portraits exécutés selon la plus moderne technique de l'école française-italienne ou ceux, peints avec réalisme et une extrême minutie, destinés aux amateurs de la précision typique de l'école hollandaise-allemande, à savoir la noblesse anglaise et les marchands allemands au «Stahlhof», le portrait d'érudits hollandais réalisé pour Erasme de Rotterdam, Nikolaus Kratzer et William Warham, le portrait du monarque à la française destiné au souverain anglais et aux ambassadeurs français, ainsi que la monumentale peinture au style italianisant exécutée pour décorer le «Stahlhof». A partir de 1515 Holbein, actif à Bâle, Lucerne et en France, élargit considérablement sa production artistique en y intégrant des formes, des modèles et des techniques de différentes provenances.

RIASSUNTO

Hans Holbein il Giovane fu, probabilmente, uno dei primi artisti che tentò di dotarsi di una rete di relazioni economiche a livello europeo. Il suo lavoro poggiava su un'offerta aggiornata e diversificata per clienti residenti in Inghilterra, nei Paesi Bassi, in Francia e nel Granducato di Milano: l'esecuzione di raffigurazioni impiegando le più recenti tecniche francesi e italiane; i ritratti realistici, eseguiti con la massima precisione, destinati agli amanti della precisione batava-tedesca, ossia la nobiltà inglese e i mercanti tedeschi dello «Stahlhof»; i dipinti raffiguranti l'olandese Erasmo di Rotterdam, di Nikolaus Kratzer e di William Warham; il ritratto di monarca del tipo francese eseguito per il Re d'Inghilterra e gli ambasciatori francesi in Inghilterra nonché l'opera monumentale, di derivazione italiana, destinata alla decorazione dello «Stahlhof». A partire dal 1515, Holbein ha ampliato, a Basilea, Lucerna e in Francia, la sua arte e la sua offerta, integrando nel suo lavoro forme, modelli e tecniche provenienti da scuole diverse.

SUMMARY

Holbein was probably one of the first artists to cultivate business relations throughout Europe. He offered customers in England, Holland, France and the Duchy of Milan a contemporary and diversified range of art work: portraits based on the latest French-Italian techniques; extremely precise and faithful portraiture for the English aristocracy and German merchants at the Stahlhof, who were enamoured of Dutch-German exactitude; the Dutch-style portrait of the scholar for Erasmus of Rotterdam, Nikolaus Kratzer and William Warham; the French style of painting royalty for the English King and the French ambassador in England; and monumental Italianate art for the decoration of the Stahlhof. Holbein substantially refined his range and his skills from 1515 in Basle, Lucerne and France by adopting forms, patterns and techniques of varying provenance.