

Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band: 4 (1905)

Artikel: Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früherer Baslerzeit
Autor: Burckhardt-Werthemann, Daniel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-111672>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früherer Baslerzeit.

Von

Daniel Burckhardt-Werthemann.

I.

Scheibenrisse aus Holbeins früherer Baslerzeit gehören nicht eben zu den Seltenheiten; ungleich viel größere Raritäten sind aber *ausgeführte Glasgemälde*, denen Visierungen des großen Meisters zugrunde gelegen haben; die Finger einer Hand reichen hin, die notorischen Stücke aufzuzählen. Ausgeführte Glasgemälde lassen Schlüsse zu, wie sich Holbein seine zahlreichen, fast ausschließlich getuschten Vorzeichnungen in *Farben* übersetzt dachte, sie erweitern damit in wertvollster Weise unsre Kenntnis von Holbeins koloristischer Kunst. Geschah auch die Ausführung der Glasgemälde durch einen besondern Techniker, den Glasmaler, so ist es doch nicht ausgeschlossen, daß auch der erfindende Meister dabei ein entscheidendes Wort mitgesprochen und nicht allein die mehr oder minder handwerkliche Übertragung seiner künstlerischen Ideen genau überwacht, sondern wohl auch bei ganz hervorragenden Stücken bisweilen selbst Hand angelegt hat; namentlich dürfte er — ganz oder teilweise — solche Partien ausgeführt haben, an die sich jeder sichere Zeichner auch ohne Spezialkenntnis der Glasmalertechnik wagen konnte, es gilt dies vornehmlich von den mit Schwarz und Silbergelb aufgemalten Teilen, den Köpfen, Einzelheiten im Faltenwurf etc., dann vor allem von den umfangreichen Grisällen des Oberstückes und der Umrahmung, jene zumeist figürlichen, diese vorwiegend ornamentalen Charakters.

An eine derartige Mitarbeit des erfindenden Meisters läßt die uns vorliegende Scheibe denken. Das kostbare Stück befindet sich in der reichen Sammlung des Herrn Rudolf Vischer-Burckhardt. Von Kraus¹⁾ und Gatrio²⁾ kurz erwähnt, ist das Glasgemälde der Holbeinforschung bisher vollständig entgangen; eine gute Nachbildung des in mehr als einer Hinsicht höchst beachtenswerten Kunstwerkes mag daher allgemein willkommen sein.

Die Reproduktion (Abbildung 1) enthebt uns einer eingehenden Beschreibung. Der Künstler — es ist offenbar Holbein — hat als architektonisches Motiv der prunkvollen Umrahmung des Wappens einen Triumphbogen gewählt; den Ausbau der nicht sichtbaren oberen Teile überließ er der Phantasie des Beschauers, der ihn etwa nach Analogie des schönen Signetes von Valentin Curio³⁾ ergänzen mag. Dieser kleine Buchholzschnitt von 1522 nimmt sich überhaupt aus wie eine Reminiscenz an die zwei Jahre ältere Glasscheibe, die Grundformen des architektonischen Aufbaues kehren auf ihm wieder, nur hat hier der Meister in der Anbringung der ornamental Einzelheiten eine weise Ökonomie walten lassen; zugunsten einer luftigen Wirkung hat er beispielsweise auf die, die hintere Bogenöffnung verschließende Lunette verzichtet, so daß gegenüber dem in phantastischem Jugendübermut geschaffenen, von perspektivischen Fehlern durchaus nicht freien Glasgemälde das Signet in seiner ruhigen, klassisch-einfachen Wirkung schon als reifes Meisterwerk erscheint.

Der große, sprudelnde Reichtum der ornamental Motive ist in der ausgeführten Scheibe weniger aufdringlich, als unsre Reproduktion es vermuten läßt. Die gesamte Umrahmung ist ganz in hellgrauer Steinfarbe gehalten, wenige Partien nur wie die Musikinstrumente der Engelskinder, die Kapitelle, die Festons, die Rosetten in der Kassettendecke des Tonnengewölbes etc. sind in Silbergelb ausgeführt; der Rahmen bildet somit eine ruhige Folie für das farbige, von ihm umschlossene und von einer goldenen Inful bedeckte

¹⁾ Kunst und Altertum im Ober-Elsaß, 480. — ²⁾ Die Abtei Murbach, II, 57. — ³⁾ Abbildung in Heitz und Bernoulli, Basler Büchermarken, No. 103.

Wappen des Georg von Masmünster, Abtes von Murbach und Luders. (Masmünster: weiße Löwen in rotem Feld; Murbach: schwarzer Hund in weißem Feld; Luders [Lure]: weiße



Textabbildung 1:

Wappenscheibe des Abtes Georg von Murbach.

Hand in rotem Feld.) Hinter dem Wappenschild erheben sich unter blauem, von schwarzen Wölkchen durchzogenem Himmel einige mit frischem Grün bewachsene Bergeshöhen.

Die Grisailen der Umrahmung lassen bei ihrer freien, durchaus ungezwungenen Ausführung sehr wohl daran denken, daß Holbein selbst hier Hand angelegt habe; beweisen läßt sich die Vermutung mangels geeigneten Vergleichsmaterials natürlich nicht; daß aber einst von Holbeins Hand ein *Entwurf* zu dem Glasgemälde existiert hat, wird durch eine auf der Basler Kunstsammlung befindliche Tuschkopie von der linken Seite der Umrahmung unsrer Scheibe dargestellt; in den Maßen deckt sich die Kopie genau mit dem ausgeführten Gemälde, dessen Größe 0,614 Meter Höhe bei 0,53 Meter Breite beträgt.

Die Schrifttafel am Sockel der Wappenumrahmung nennt als Stifter der Scheibe: Georgius dei Gratia abbas imperialium monasteriorum murbacensis et lutrensis und gibt 1520 als Jahr der Schenkung an. Dem Stifter, Georg von Masmünster, einem der tüchtigeren Äbte der mächtigen Abtei Murbach im Elsaß, war 1510 die Würde eines Abtes von Luders zuteil geworden, drei Jahre später erstieg er eine noch höhere Stufe und wurde zum Abt von Murbach gewählt, ohne indes den Abtstab von Luders niederlegen zu müssen. Seine Doppelherrschaft verdankte er päpstlicher Gnade; die wirkliche Union der beiden Klöster erfolgte erst 1560 unter Joh. Rud. Stör v. Störenburg, seit 1542 Nachfolger des Georg v. Masmünster.

Wer ist nun wohl mit der kostbaren Scheibe bedacht worden? War es ein elsässisches oder gar schweizerisches Kloster? War es das Ratshaus einer elsässischen Stadt? (Schweizerstädte kommen hier wohl in Wegfall.) War es die Amtsstube einer der zahlreichen murbachischen Herrschaften? War es ein Wirtshaus, in dem der Prälat auf seinen Amtsreisen abzusteigen pflegte; war es der Sitzungssaal einer gelehrten Körperschaft oder die Trinkstube einer adeligen Gesellschaft, etwa die « Herrenstube » von Gebweiler? Diese Fragen können ins unendliche vermehrt werden, das Kunstwerk selbst gibt mit seiner im Lapidarstil gehaltenen Inschrift keine Antwort, auch die figürlichen Dekorationen lassen uns auf der Suche nach persönlichen Beziehungen im Stich, es wäre denn, daß man in den Reliefs der Lunette — Gestalten, die in festlichem Zug Münzen und kostbare Ge-

fässe einhertragen — eine Anspielung auf die reichen Silberbergwerke der Äbte von Murbach erkennen wollte; der Beschenkte wäre dann vielleicht jener Johann Hiltprand von Basel gewesen, der das murbachische Silberbergwerk von Plancher-les-Mines in Pacht besaß. Mit dieser Annahme wäre auch der Holbeinsche Ursprung des Gemäldes erklärt, indem Hiltprand, wie es im 16. Jahrhundert des öftern vorkam, vom Stifter *nicht das fertige Glasgemälde*, sondern nur den zur Anfertigung einer Scheibe erforderlichen Geldbetrag in bar erhalten hätte, um seinerseits das Glasgemälde bei einem ihm genehmen Meister seines Heimortes in Auftrag zu geben.

Damit wäre der Knoten in etwas prosaischer Weise gelöst, ohne daß man an persönliche Beziehungen zwischen Abt und Künstler zu denken brauchte.

Völlig anders gestaltet sich aber die Lösung der Frage, wenn der Nachweis erbracht ist, daß Holbein nicht nur das *eine*, uns vorliegende Exemplar einer murbachischen Wappenscheibe geschaffen hat, sondern daß noch andre mit dem Wappen des Abtes Georg versehene Scheiben auf Holbeinsche Entwürfe zurückgehen; in diesem Falle könnte kein anderer denn der Abt selbst als Besteller der Scheiben, ja vielleicht sogar als persönlicher Gönner Holbeins angesprochen werden, wäre es doch ein seltener Zufall, wenn *mehrere*, in den Landen des Oberrheins vielleicht weit von einander angesessene Persönlichkeiten oder Korporationen einmütig aus den ihnen vom Murbacher Abt zugewendeten Geldbeiträgen bei ein und demselben *Basler* Künstler ihre Bestellungen gemacht hätten. In den 1520er Jahren war der am Oberrhein weit populärere Hans Baldung ganz besonders eifrig mit dem Zeichnen von Glasgemälde-Entwürfen beschäftigt. Zur guten Stunde hat Herr Dr. Paul Ganz kürzlich im Schlosse von Heiligenberg eine Glasscheibe gefunden, ein sicheres Werk Holbeins, das allerdings erst aus dem Jahre 1528 stammt, jedoch wiederum das Wappen des Abtes von Murbach zeigt. Weitere Mitteilungen überlassen wir dem Finder und möchten einzig feststellen, daß durch diese Entdeckung *persönliche* Beziehungen Holbeins zum Abte von Murbach wahrscheinlich werden, Beziehungen, die bei dem

regen geistigen Verkehr zwischen dem Elsaß und Basel durchaus nichts Auffallendes besitzen.

Vielleicht läßt sich sogar der direkte Weg noch nachweisen, auf welchem der junge Künstler die Bekanntschaft des mächtigen geistlichen Fürsten machte.

Ende 1517 war Hans Holbein der Ältere, Vater des Basler Malers, nach der Antoniterpräceptorei Isenheim bei Gebweiler gezogen, um daselbst ein großes Altarwerk — Gemälde und plastische Figuren — auszuführen. Es war wohl eine der letzten Arbeiten des tüchtigen Augsburger Meisters, während deren — teilweise vielleicht durch Gesellen besorgten — Vollendung er auch anderweitige Aufträge annahm, jedoch Isenheim als Standquartier offenbar beibehielt, da er sein kostbares, drei Zentner schweres Malergerät daselbst zurückgelassen hatte.¹⁾ «Zum offter Mol» beauftragte er in der Folgezeit seinen Sohn Hans, der in Basel, also in der Nähe von Isenheim lebte, das Malergerät abzuholen; aus unbekanntem Gründen weigerte sich aber der Kloster-Konvent, dem wiederholten Ansuchen des jungen Künstlers zu willfahren; auch als der Vater Holbein die Augen geschlossen hatte, war dem Sohn die im Kloster liegende Erbschaft vorenthalten worden. Der weitere Verlauf dieses Handels ist für uns gleichgültig, wichtig ist nur die Tatsache, daß der junge Holbein während seiner frühern Basler Zeit mit den Antonitern von Isenheim im Verkehr stand und wohl sicherlich zur Geltendmachung seines Rechtes auch persönlich in der Präceptorei vorgesprochen hat. Wer heute die Gegend von Gebweiler besucht, wird unfehlbar seine Schritte zu der einsamen Klosterruine von Murbach lenken, wieviel eher mochte vor vierhundert Jahren das mächtige, noch in seinem vollen Glanz dastehende Stift mit seinen zahlreichen Gebäuden und seiner gewaltigen romanischen Kirche den Wanderer locken? Ist die Vermutung nicht ansprechend, daß bei Anlaß seiner Reise nach Isenheim der junge Holbein persönlich dem Abt von Murbach seine Dienste angetragen hätte?

Auf einer seiner elsässischen Fahrten dürfte der Meister auch den Innenraum des merkwürdigen Centralbaues von

¹⁾ His, Basler Archive über Hans Holbein etc., S. 7.

Ottmarsheim skizziert haben, um diese Wanderreminiscenz später auf der Geißelungscene seiner gemalten Passion zu verwerten; ins Elsaß weist auch der frühe, wohl gleichzeitig mit dem Murbacher Glasgemälde entstandene Scheibenriß mit einer Darstellung der heiligen Richardis, der Patronin von Andlau.

II.

Hatte sich Holbein im Jahre 1520 der Gönnerschaft eines geistlichen Herrn zu erfreuen, so finden wir ihn ein Jahr später als wohlbestallten Maler des Basler Ratssaales. Die Kenntnis der traurigen Geschichte des für Holbeins künstlerische Entwicklung so wichtigen, seit 1817, bzw. 1824/25 unwiederbringlich verlorenen Bilder-Cyklus dürfen wir bei den Lesern dieser Zeitschrift voraussetzen. Drei Originalentwürfe des Meisters, einige wenige Fragmente der Wandbilder selbst, Kopien nach verschollenen Holbeinischen Entwürfen und mehr oder minder gelungene Rekonstruktionsversuche des Hieronymus Heß können uns allein noch einen Begriff von den Wandbildern geben, so daß jede Bereicherung dieses dürftigen Materiales willkommen sein muß.

Im Besitz von Frau Rosalie Vischer-Sarasin in Bern befindet sich das von uns als Abbildung 2 wiedergegebene Bruchstück eines Wandbildes (0,325:0,186 Meter). Wir sehen einen in starker Untersicht gegebenen, von einem antikiisierenden Helm bedeckten männlichen Kopf, am obern Saum des Gewandes ist auf einem weißen Band die rätselhafte Inschrift MORS . F (Mors fiat?) zu lesen. Ein Blick auf die Charondas-Komposition des Hieronymus Heß (Abbildung 3) läßt sofort erkennen, daß uns im vorliegenden Fragment der *Kopf des holbeinischen Charondas* erhalten ist. Ein Vertikalstreifen auf der linken Seite des Fragmentes, der etwa ein Viertel des Charondaskopfes bis hinunter zum Spruchband begreift, der unten abschließende schwarze Horizontalstreifen und wahrscheinlich auch der Helm sind neben vielfachen Retouchen in Ölfarbe *moderne* Ergänzungen, die offenbar von einem Basler Maler aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts (H. Heß?) angebracht wurden, um das Fragment bildmäßig zuzustutzen, es «salonfähig» zu machen. In diesem

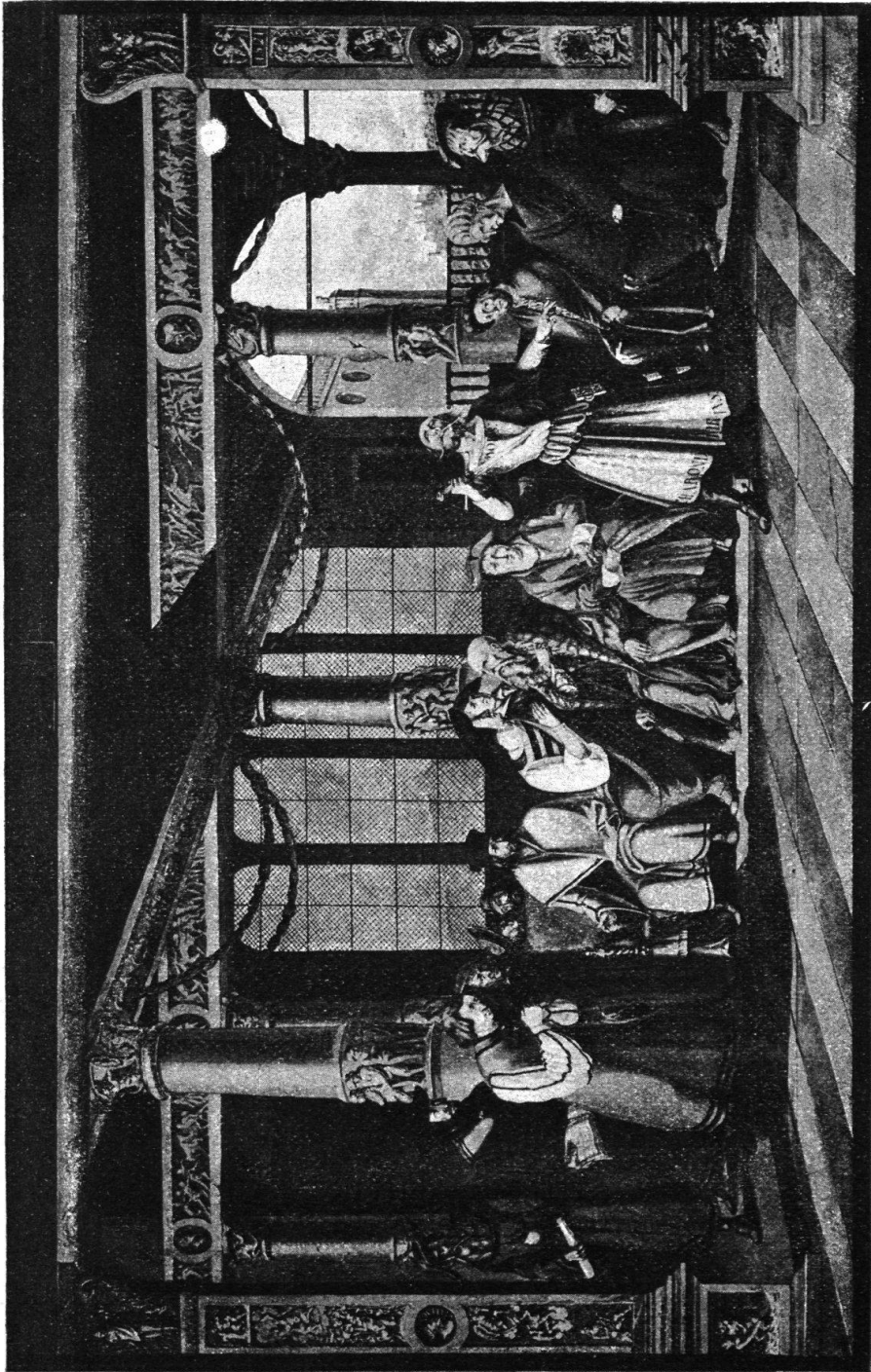
Zustand mag es dann in das Kabinett eines Basler Sammlers gelangt sein.

Über die heutige Färbung, die bei der schon genannten starken Überarbeitung nur noch wenig zuverlässig ist, läßt sich bemerken, daß der Kopf ein kupfriges Karnat besitzt, der Leibrock hochrot ist (nicht gelb wie bei Heß), der von einer roten Feder bekrönte Helm stahlfarben, der Hintergrund schmutzig graugrün; in Grün ist ferner das merkwürdige, für die Rekonstruktion der Charondas-Komposition besonders wichtige *Schulter-Fragment* unten rechts gehalten, das offenbar als der Rest einer neben Charondas sitzenden männlichen Gestalt anzusprechen ist.

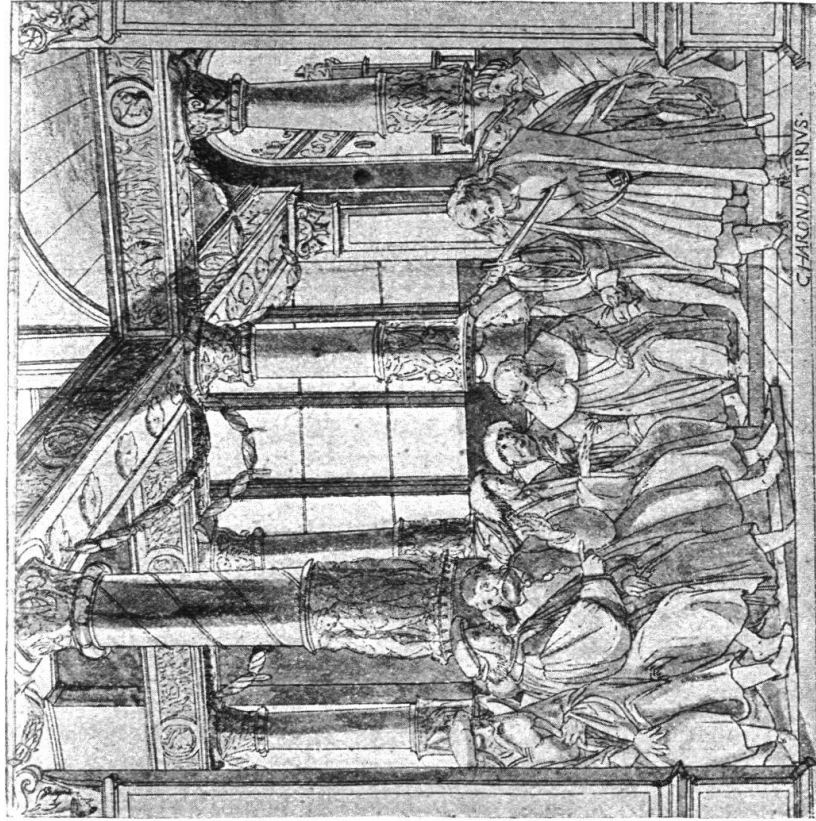
Daß der Kopf des Fragmentes dem Charondasbild angehört, dürfte demnach klar sein; ist er aber auch wirklich das Werk Holbeins und nicht etwa die Arbeit eines späteren Restaurators der Wandbilder? Auf den ersten Blick nimmt sich der Kopf allerdings aus wie das Erzeugnis eines italienisierenden Manieristen von der Richtung des Hans Bock, aber auch bei Holbein finden wir viele ganz analoge Köpfe. Aus dem «Totentanz» nennen wir gleich die ersten Holzschnitte «Sündenfall» und «Vertreibung aus dem Paradies», in welchen jeweils der Kopf des Adam mit Charondas zu vergleichen ist; in den Bildern der Lyoner Ausgabe des Alten Testaments hat Abihu, der vom himmlischen Feuer verzehrte Sohn des Aaron, größte Ähnlichkeit mit dem Kopf unsres Wandbildes. Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß sich die Heßsche Aquarellkopie des Wandbildes bei der Figur des Charondas getreu an das 1817 zutage getretene, auf Holbein direkt zurückgehende Fragment gelehnt hat.

Sollte man nun aus diesem *einen* Falle verhältnismäßig zuverlässiger Wiedergabe darauf schließen dürfen, daß auch die gesamte Heßsche Redaktion der Charondasgeschichte getreu und zuverlässig sei? Auf das entschiedenste muß die Frage verneint werden.

Aus dem Amerbachschen Nachlaß bewahrt die öffentliche Kunstsammlung eine zweite Komposition zur Charondasgeschichte, es ist die alte Nachzeichnung oder Pause des *Holbeinschen Originalentwurfes* zum Wandbild (Abbildung 4), also ein Werk, das den Vorzug besitzt, auf den Künstler

**Textabbildung 3:**

Tod des Charondas. Kopie des Hier. Heß nach dem Wandgemälde Holbeins im Basler Rathaus



Textabbildung 4:

Tod des Charondas. Alte Kopie eines Originalentwurfes von Holbein zu dem Wandgemälde im Basler Rathaus.



Textabbildung 2:

Charondas. Bruchstück aus dem Wandgemälde Holbeins im Basler Rathaus.

direkt zurückzugehen. Vom Heßschen Aquarell (Abbildung 3) weicht die Zeichnung — abgesehen von der Verschiedenheit fast aller Einzelheiten (Charondaskopf!) — vor allem darin ab, daß sie bedeutend schmaler ist; die figürliche Komposition ist in ihren allgemeinsten Umrissen ungefähr dieselbe, nur ist sie auf der Zeichnung konzentriert, geschlossen, auf dem Aquarell dagegen unkünstlerisch auseinandergezogen; auch die in ihren Einzelmotiven stark an die Murbacherscheibe gemahnende Renaissance-Architektur wirkt durch die Konzentration ihrer Teile nur auf der Zeichnung wahrhaft reich und prunkvoll-wuchtig; auf dem Aquarell hat sie durch das ungebührliche Auseinanderziehen sämtlicher Horizontalteile ihren Reiz total eingebüßt, sie ist mager, schwächlich — ganz unholbeinisch geworden. Wird schon durch diese ganz allgemeine Beobachtung die direkte Anlehnung des Heßschen Aquarelles an das Holbeinsche Wandbild in hohem Grade fraglich, so tritt noch ein weiteres Moment dazu, das geeignet ist, Heß als gewissenhaften Kopisten zu disqualifizieren.

Auf dem Fresko-Bruchstück wird unten rechts neben dem Charondaskopf eine grünbemalte Schulter sichtbar; sie muß einer menschlichen Gestalt angehören, welche etwas nach hinten, zur Linken des Charondas sitzend, angebracht war. Der zu dieser Schulter gehörende Kopf hat sich unsrer Ansicht nach in einem stark mit Ölfarbe übergangenen, auf der Kunstsammlung aufbewahrten Bruchstück erhalten, einem von pelzverbrämtem Barett bedeckten Kopf eines bartlosen Mannes, der sich wie von Schreck erfüllt etwas nach rechts wendet. Der Mann trägt einen roten Leibrock und darüber — eine grüne Pelzschaupe. Die rechte Schulter der Figur hat der Restaurator hinzugefügt, indem er diesen Teil aus dem Charondasfragment, wo er im Original erhalten war, hinüberkopierte und das Bruchstück nach Anbringung von einigen herzhaften Ölfarben-Retouchen präsentabel machte. Dicht neben dem Kopf des Charondas war also im Wandbild ein zweiter Kopf zu schauen, dies trifft aber *nur* bei dem Entwurf (Abbildung 4) zu, auf dem Aquarell (Abbildung 3) steht Charondas gänzlich isoliert da. In der definitiven Ausführung der Wandbilder ist also offenbar das *Format* der Skizze maßgebend geblieben, die einzelnen

Figuren des Entwurfes hat aber Holbein auf die mannigfaltigste Weise variiert, man erinnere sich nur, wie frei er auf dem 1530 entstandenen Rehabeambild vorgegangen ist: auf dem Entwurf ist der Kopf Rehabeams in völliger Vorderansicht gegeben; im Wandbild erscheint er aber im Profil. Wenn wir einer 1776 datierten Tuschkopie von Joh. Störcklin Glauben schenken dürfen, ist Holbein auch beim Bauernfries des Hauses «zum Tanz» in starker Weise von seinem ersten Entwurf abgewichen.

Kehren wir zu unserm Wandbild zurück. Hier wurde der spießbürgerliche Charondas des Entwurfes bei der Ausführung in einen pathetisch-heroischen übersetzt, für den sich der philisterhafte Pelzrock nicht mehr recht eignete; denken wir uns aber die Charondasgestalt der definitiven Ausführung (Abbildung 3) in den Entwurf (Abbildung 4) übertragen, so muß — ganz wie es uns das erhaltene Fragment zeigt — nicht nur der *Kopf*, sondern auch ein *Teil der Schulter* des dicht danebensitzenden Mannes sichtbar werden.

Wie ist nun Heß dazu gekommen, ein der Holbeinschen Komposition durchaus nicht entsprechendes, übertrieben breites Format zu wählen? H. A. Schmid¹⁾ hat in seiner Abhandlung über «die Gemälde Holbeins im Basler Großratssaal» einen von Deputat J. F. Huber an Hegner, den Holbeinbiographen, gerichteten Brief veröffentlicht. Das Schreiben (vom 7. Mai 1817) gibt in ziemlich oberflächlicher Weise von der Entdeckung der Wandbilder Kunde, es spricht lediglich von den historischen Szenen und erwähnt die in Renaissance-Gehäusen stehenden, die größeren Kompositionen einrahmenden Einzelfiguren mit keinem Worte; wenn Huber von «größeren» und «kleineren Hälften» der Malereien spricht, ist man daher durchaus im unklaren, ob er die vielfürigen Darstellungen allein unter einander vergleicht oder ob er auch die Einzelfiguren dazu bezieht und wenn dies der Fall sein dürfte, mit welchen Kompositionen er die Einzelbilder jeweilen als ganzes betrachtet wissen will. Hubers wertvollste Bemerkung ist neben seinen Mitteilungen über die Fundstelle zweier Bilder für uns *die*, daß

¹⁾ Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen XVII, 81.

die «Versammlung von Richtern» (d. h. die Charondasgeschichte) dergestalt «ruiniert sei, daß sich nur mit Mühe ein Karton davon nehmen ließe». An der Wand waren also offenbar nur noch dürftige Bruchstücke vorhanden, aus denen der Zusammenhang der Darstellung nicht mehr erkennbar war, selbst die Breiten-Ausdehnung der Komposition war anscheinend nicht mehr ersichtlich, indem nur von der äußersten Gruppe rechts noch einige wenige Köpfe erhalten waren, dann größtenteils zerstörte Partien folgten, welche den Beschauer darüber im unklaren ließen, ob der linksseitige Abschluß der Komposition erst an der Ecke des Saales erfolgte oder ob dazwischen noch ein andres Bild eingeschoben war.

Hatten sich 1817 vielleicht noch dürftige Spuren eines solchen gezeigt, so hat sich doch Heß bei seiner Rekonstruktion jedenfalls nicht daran gekehrt, seine sogenannte «Kopie» hat er vielmehr *so* gestaltet, als ob der linksseitige Abschluß des Bildes mit der Saalecke zusammenfiel. Vergleichen wir die Heßsche Komposition (Abbildung 3) mit dem Originalentwurf (Abbildung 4), so ergibt sich, daß die größere Breite des Heßschen Aquarelles dem Entwurf gegenüber fast genau dem Format einer jener «Einzelgestalten im Renaissance-Gehäus» entspricht, durch welche Holbein seine vielfigurigen Stücke flankiert werden ließ. *Als linksseitiger Abschluß der Langwand des Großratssaales diente also eine Einzelfigur* und nicht wie Schmid a. a. O. auf Grund des unzuverlässigen Heßschen Aquarelles annahm, die «Charondasgeschichte».

Als Heß von der Birmannschen Kunsthandlung mit der Anfertigung seiner Kopien oder vielmehr Rekonstruktionen beauftragt wurde, hat er in erster Linie für die Bildung des Innenraumes die Kopie des Holbeinschen Originalentwurfes (Abbildung 4) vorgenommen und ist nur darin von seiner Vorlage abgewichen, als er aus den eingehend erörterten Gründen die ganze Architektur stark in die Länge ziehen und konsequenterweise auch den Lauf der bei Holbein rechtwinklig gebrochenen Ratsherrensitze in einer geraden Linie anordnen mußte. Bei der Ausführung seiner *Figuren* ist er aber so frei verfahren, daß nach dieser Seite hin die «Kopie nach Holbein» fast gänzlich zum urchigen «Heß» geworden ist.

Heß hat sich nicht einmal die Mühe genommen, alle erhaltenen Originalreste für seine Arbeit zu verwerten, höchstens fünf Köpfe dürften bei ihm auf Holbein zurückgehen (er benutzte hierbei die Fragmente und den Entwurf). Alles andre aber — auch die an Usteris kostümgeschichtliche Auffassungen erinnernden Trachten — ist freie Erfindung. *Heßsche* Originalarbeit sind natürlich auch die Füllungen der die Komposition einrahmenden Pilaster, nur die Jahreszahl 1521 muß der Kopist irgendwo auf dem Wandbilde selbst, das auf der rechten Seite noch am besten erhalten war, vorgefunden haben.

Es liegt uns fern, auf Grund dieser Richtigstellung eine neue Hypothese über die Anordnung der Rathausbilder vorzubringen, wissen wir doch nicht einmal mit Sicherheit, ob die aus dem Beginn der 1520er Jahre stammenden Entwürfe auf sämtliche drei Wände des Saales oder nur auf deren zwei zu verteilen sind. (Die vierte Wand war eine durch eine ununterbrochene Fensterreihe eingenommene Langwand und konnte für Malerei nicht in Betracht kommen.)

Der am 15. Juni 1521 zwischen dem Rat und dem Maler abgeschlossene Verding trägt Holbein auf, den «Sal uff dem Richthuß zemolen», wobei es sich von vorneherein um *sämtliche* bemalbare Wandflächen handelte. Daraufhin hat der Künstler unter Assistenz eines Humanisten (Beatus Rhenanus?) wohl sicherlich nach und nach Entwürfe für den *ganzen* Saal ausarbeiten müssen. Anderthalb Jahre nach Beginn der Arbeit (29. November 1522) hatte Holbein die Langwand und eine Schmalwand fertig ausgemalt, die Bemalung der *zweiten* Schmalwand sollte er aber nach Anordnung der Dreierherren «bis vff wythterenn bescheit lossenn anston». Dem Künstler mag diese Erkenntnis schwerlich leid getan haben; die ihm für die Ausmalung des *ganzen* Saales kontraktlich versprochenen 120 Gulden waren ihm ausbezahlt worden, trotzdem nur zwei Wände fertig waren.

Als Holbein im Jahre 1530 aus England zurückgekehrt endlich zur lange vertagten Ausmalung der dritten Wand schreiten sollte, konnte aus äußern und innern Gründen nicht mehr davon die Rede sein, daß auf jene Entwürfe der Jugendzeit zurückgegriffen werde. Dem mittlerweile refor-

mationsfreundlich gewordenen Rat mochte das Programm nach der sachlichen Seite hin nicht mehr genügen und aus Dr. Ludwig Iselins Notizen ist satzsam bekannt, wie gering der reife Holbein der 1530er Jahre von seinen früheren Versuchen dachte. So ist es nicht allein möglich, sondern sogar höchst wahrscheinlich, daß uns für die dritte Wand des Ratssaales zweierlei Entwürfe erhalten sind:

1. Solche aus dem Beginn der 1520er Jahre, die nicht zur Ausführung gelangten und zu denen beispielsweise jene Einzelfiguren gehört haben mögen, deren auf den Entwürfen vorhandene Inschriften von Groß unter den «*Inscriptiones Curiae Basiliensis*» (1624) *nicht* verzeichnet worden sind, woraus hervorgehen muß, daß die Malereien überhaupt nicht existiert haben.

2. Die schönen Kompositionen von 1530, «*Samuel und Saul*» und «*Rehabeam*», welche die Folge der Rathausbilder in glänzender Weise beschlossen.

Wenn ein künftiger Herstellungsversuch der ehemaligen Innen-Ausstattung des Ratssaales nicht zum guten Teil in der Luft stehen soll, wird man diesen Tatsachen Rechnung tragen müssen und für den Nachweis der weder in Entwürfen vorhandenen noch in den Jahren 1817/1825 aufgedeckten Malereien in erster Linie die uns durch Groß a. a. O. überlieferte, dem Weisen Anacharsis in den Mund gelegte Bilderinschrift zu beachten haben. Die in Büchertiteln mehrfach erhaltenen cyklischen Darstellungen lehren uns, daß Holbein, bzw. sein wissenschaftlicher Ratgeber die zur Illustrierung bestimmter moralischer Sätze dienenden Stoffe ausnahmslos der heidnischen und jüdischen Geschichte zu entnehmen pflegte; für ein *neutestamentliches* Historienbild, wie H. A. Schmid¹⁾ ein solches mit der Komposition «*Christus und die Ehebrecherin*» vorschlägt, wäre daher unter der Folge von ausschließlich «*antikischen*» Geschichtsbildern schwerlich Raum gewesen, während die in alter Kopie überlieferte Figur eines «*Christus*» im Cyklus der Einzelgestalten mehr allegorischen Charakters (*Sapientia*, *Temperantia* etc.) und als Seitenstück des «*David*» nicht stören konnte. Auch die Bildercyklen der Renaissance scheinen ihre Gesetze gehabt zu haben.

¹⁾ a. a. O. 88.

III.

In die Holbein nahestehenden Basler Humanisten- und Buchdruckerkreise führt uns das dritte Werk, ein Holzschnitt aus dem Jahre 1522, dessen Kenntnis wir Herrn Professor Fritz Baumgarten von Freiburg i. B. verdanken. Von Kinkel¹⁾ einst als Arbeit Hans Baldungs beschrieben, wurde der merkwürdige, einzig in dem Exemplar der Stadtbibliothek Zürich (Abbildung 5) erhaltene Holzschnitt vom Verfasser dieses Aufsatzes als Werk Holbeins erkannt. Baumgarten, der dieser Zuweisung beipflichtete, hat das Blatt neuerdings publiziert²⁾ und mit einer eingehenden Erläuterung versehen. Die vollständige Feststellung der in mehr als einer Hinsicht interessanten Entstehungsgeschichte unsres Werkes ist indessen erst Herrn Dr. Theoph. Burckhardt-Biedermann gelungen, der seine Entdeckungen im vorliegenden Heft der «Basler Zeitschrift» veröffentlicht und uns durch diese Abhandlung der Aufgabe enthoben hat, auf den sachlichen Inhalt des Holzschnittes näher einzutreten.

Der «*deutsche Herkules*», ein seinen Maßen nach fast plakatarziger Holzschnitt (0,315:0,222 Meter), gehört neben dem «kreuztragenden Christus» zu den größten, nach Zeichnungen Holbeins geschnittenen Werken. Seine Entstehungszeit läßt sich nicht genau ermitteln. Wir wissen nur aus einem an Vadian gerichteten Brief des Thurgauers Ulrich Hugwald, daß das Blatt soviel wie sicher in der Offizin des Joh. Froben erschien und daß der Künstler bei der Publikation die Rolle eines enfant terrible gespielt hatte: er hatte — vielleicht in der Stube des Druckerherrn Froben — der Unterhaltung des Erasmus mit einigen Humanisten beigewohnt und dabei, wie einst im Jahre 1515 bei der Illustrierung der *laus stultitiæ*, die Gelegenheit erhascht, die spitzigen Redewendungen des Erasmus in einer flüchtigen Skizze («*figmentum leve*») festzuhalten. Damit nicht genug, arbeitete er seine Skizze weiter aus; sie wurde in Holzschnitt vervielfältigt und unter den Auspizien Frobens als Flugblatt in die Welt hinausgesandt. Den rasch hingeworfenen Worten des Erasmus

¹⁾ Allgem. Künstler-Lexikon von J. Meyer, II, 636. — ²⁾ Zeitschr. f. Geschichte des Oberrheins, N. F. XIX, 245 ff.

hatte Holbein in einer dergestalt drastischen Weise bildlichen Ausdruck verliehen, daß die beiden Gegenpole des



Textabbildung 5:

Hercules Germanicus. Holzschnitt nach Holbein.

damaligen geistlichen Lebens, der päpstliche Hof in Rom und die Anhänger Luthers in gleich gründlicher Weise

geärgert waren. Da der Angegriffene Papst Hadrian VI. ist, muß der Holzschnitt nach dem 1. Februar 1522, dem Tage von Hadrians Papstwahl, entstanden sein.

Der Holzschnitt nimmt sich in seiner beträchtlich rohen xylographischen Ausführung anfänglich für Holbein etwas fremd aus; störend wirkt auch die Kolorierung einzelner Teile. Wem es aber gelingt, über die Äußerlichkeiten der Mache hinwegzusehen, wird unschwer erkennen, daß der Meister des Totentanzes auch dieses Blatt geschaffen haben muß. Die ganze, höchst dramatische Aktion findet sich in dem etwas später entstandenen «Totentanz» in gleicher Weise wieder. Man beachte z. B. den Klage-Gestus des von *Luther, dem deutschen Herkules*, so gröblich angefaßten Oberketzerrichters Hochstraten. Von Einzelheiten hat der Baum mit der Inschrifttafel sein Gegenstück im «Ablaßhandel», jenem schönen, von Lützelburger geschnittenen satirischen Blatt; ferner sind zur Vergleichung geeignet der links im Hintergrund fliehende Mönch mit der gegenseitig gegebenen Figur Adams auf der «Vertreibung aus dem Paradies» des Totentanzes; der im Vordergrund erschlagen auf der Erde liegende Aristoteles mit der gleichen Persönlichkeit in dem Einzelblatte «Christus, das wahre Licht»; die krampfhaft gekrallten Finger des an Luthers Nase hängenden Papstes finden sich des öfters bei der Gestalt des Todes im Totentanz (vgl. «Die Spieler»); die röhrigen Motive des Faltenwurfs sind eine Eigentümlichkeit für den frühern Stil Holbeins.

Wir halten die genannten Züge für ausreichend zur Feststellung des Holbeinschen Ursprungs unsres Blattes und legen die Frage vor, welcher im Jahre 1522 tätige Basler Meister diese packende, lebensprühende Komposition für die Frobensche Offizin wohl hätte schaffen können, wenn nicht Holbein, der seit seiner ersten Niederlassung in Basel zu den Intimen Frobens gehörte, der sich in Joh. Frobens Hause die Freundschaft eines Erasmus, eines Beatus Rhenanus erworben hatte.

Das «figmentum leve», die «flüchtige Skizze», auf welches der Holzschnitt nach Hugwalds Angabe zurückgeht, war offenbar rein *sachlicher* Natur. Der Künstler mag sich aus der Unterhaltung prägnante Ausdrücke, wie das Propos

des Erasmus vom «suspendere naso», mit Hilfe rascher Skizzen notiert haben. In seiner *kompositionellen Erfindung* ist der Holzschnitt — wir stellen unsre Hypothese nur zaghaft auf — vielleicht *nicht* das ureigene Werk Holbeins. Wie eng sich der Meister in seinen Bibel-Illustrationen der 1520er Jahre an fremde, deutsche und französische Vorbilder anlehnte, ist bekannt. Auch das vorliegende Blatt macht uns den vagen Eindruck einer parodistischen Umbildung irgend einer damals populären Simson- oder Herkulesdarstellung, die erst in der Holbeinschen Redaktion wahrhaft künstlerisches Leben erhalten hätte. Es würde uns nicht überraschen, wenn sich unsre Vermutung beweisen ließe und der fremde, etwa in den Dürerschen Kreis führende Ursprung des Schema unsrer Komposition zutage treten würde. Holbeins Ehre wäre damit wahrlich kein Abbruch getan, wenn man bedenkt, wie unendlich frei und geistvoll er seine oft sehr minderwertigen Vorbilder umzuwandeln wußte und wie er neue, eigenartige Kunstwerke aus dem spröden Stoff zu schaffen verstand.

Gewiß hat der «Hercules Germanicus» in manch reformationsfreundlichem Bürgerhaus nach mittelalterlichem Brauch als «Brief an der Wand» dienen müssen. Auf seine Bestimmung als Wandschmuck weist schon seine Kolorierung hin, die in Verbindung mit der derben, seitens des Xylographen unbewußt wirkungsvollen Mache viel zum markanten Reize des Blattes beiträgt.

Der Xylograph des «deutschen Herkules» ist offenbar jener Meister gewesen, der die 1521 von Thomas Wolff für ein Graduale und ein Missale benutzten Holbeinschen Titelblätter geschnitten hat, flotte, breit behandelte Arbeiten, die namentlich dadurch ein gewisses technisches Interesse erwecken, daß der Holzschneider sich in ihnen häufig im «Tiefschnitt» versucht hat, d. h. daß er auch mit der *weißen*, der in den Holzstock *eingegrabenen* Linie operiert und demgemäß die dreihundert Jahre später durch den Engländer Thomas Bewick eingeführte Technik bereits in ihren Prinzipien und Wirkungsrechnungen gekannt hat. Die Tiefschnitt-Technik mag überhaupt, wie die Folge der Pannerträger des Urs Graf lehrt, eine Spezialität der Basler Xylo-

graphenschule gewesen sein; Hans Lützelburgers magere, scharfe Schnittmanier steht zu ihr im schroffsten Gegensatz, wiewohl selbst Lützelburger hin und wieder die weiße Linie an ganz nebensächlichen Stellen gebraucht hat. Im «deutschen Herkules» zeugen von Anwendung des Tiefschnittes die meisten im Halbschatten liegenden Partien (das Gewand des fliehenden Mönches, die mittlere Partie des Löwenfelles, die rechte Seite des Baumstammes etc.); im Wolffschen Missale von 1521 (Heitz und Bernoulli, Basler Büchermarken, No. 10) ist vor allem die Behandlung der kassettierten Tonnengewölbe damit zu vergleichen.

Dem Ursprung der Basler Tiefschnitt-Technik und der Persönlichkeit ihres hauptsächlichsten Vertreters (Hans Herman?) nachzugehen, liegt außerhalb des Rahmens unsrer kleinen Untersuchung. Als feste Tatsache scheint sich zu ergeben, daß Holbein — darin verschieden von Dürer — seine Kompositionen nicht Strich für Strich auf den Holzstock gezeichnet haben kann; die große Verschiedenheit der nach Holbeinschen Vorbildern gearbeiteten Holzschnitte schließt auch eine solche Annahme aus. In der Mehrzahl der Fälle wird der Xylograph nach auf Papier getuschten Vorlagen gearbeitet haben, im Falle des «Hercules Germanicus» nach einer recht flüchtigen Skizze; nur die Totentanzbilder und ähnliche als Kabinettstücke zu behandelnde Sachen hat der Künstler vielleicht direkt auf die Stöcke aufgetuscht, die Übersetzung der Tonwerte in Schraffen jedoch auch hier dem Xylographen überlassen.

Holbeins Zeichnungsmanier würde ganz unwillkürlich unter den Einfluß des Holzschnittstiles geraten sein, wäre das Verhältnis des Künstlers zum Holzschneider nicht ein ziemlich lockeres gewesen.
