

Zeitschrift: Mariastein : Monatsblätter zur Vertiefung der Beziehungen zwischen Pilgern und Heiligtum
Herausgeber: Benediktiner von Mariastein
Band: 49 (1971)
Heft: 11-12

Artikel: Die Malerfamilie Holbein
Autor: Pfister-Burkhalter, Margarete
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1031455>

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: 14.05.2025

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

Die Malerfamilie Holbein

Frau Dr. Margarete Pfister-Burkhalter

Das Wappen der Familie Holbein enthält einen frotalen Stierkopf, ähnlich dem Uristier; sie leitet denn auch ihre Herkunft auf den Kanton Uri zurück. Aber schon der Grossvater Hans Holbeins d. J. war in Augsburg Bürger und sein hochbegabter Sohn, Hans d. Ae., daselbst zünftig geworden. Die freie Reichsstadt Augsburg, an der Kreuzung wichtigster Handelsstrassen, bot den Künstlern besondere Möglichkeiten, schon bevor Kaiser Maximilian einen Kreis der besten um sich sammelte. In ihr konnte sich der neue Stil, der der italienischen Renaissance, in deutschen Landen am frühesten entfalten. Er empfing stets neue Anregung von den Künstlern, die die Brennerstrasse begingen.

Hans Holbein d. Ae., der Vater, war ein hervorragender Kolorist und empfindungsmässig zunächst noch in der Gotik verwurzelt. Doch verrät er bereits ein Interesse am Individuellen und bald auch an bereinigten Proportionen, das in die Zukunft weist. Auf zahlreichen Silberstiftzeichnungen, die zum Teil als Vorbilder für Gestalten auf seinen Altarblättern dienten, hält er die Köpfe seiner Mitbürger fest. Eine Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett vermittelt der Nachwelt die Bildnisse seiner beiden Söhne, des etwa siebzehnjährigen Ambrosius und des 14jährigen Hans. Ambrosius schaut aufgeweckt, frisch und angriffig in die Welt, der jüngere Bruder schwerblütiger, zäh und nachdenklich. Ihre verschiedenen Temperamente äussern sich schon im Schulmeisterschild des Oswald Geissbüsler, genannt Mykonius, aus Luzern vom Jahr 1516. Mit diesen beiden Tafeln, die einst Vor- und Rückseite eines Aushängeschildes bildeten, wollte der Lehrer bei Gross und Klein mit Schrift und Bild um Schüler werben. Die eine Seite gibt Einblick in die bescheidene Schulstube von damals und ihren Elementarunterricht, wobei sich die Lehrersgattin des einzigen Mädchens anzunehmen hat. Eine disziplinarische Hilfe wird durch die Rute in der Hand des Magisters bloss angedeutet, nicht getätigt.

Anders die zweite Tafel. Da müht sich der bie-

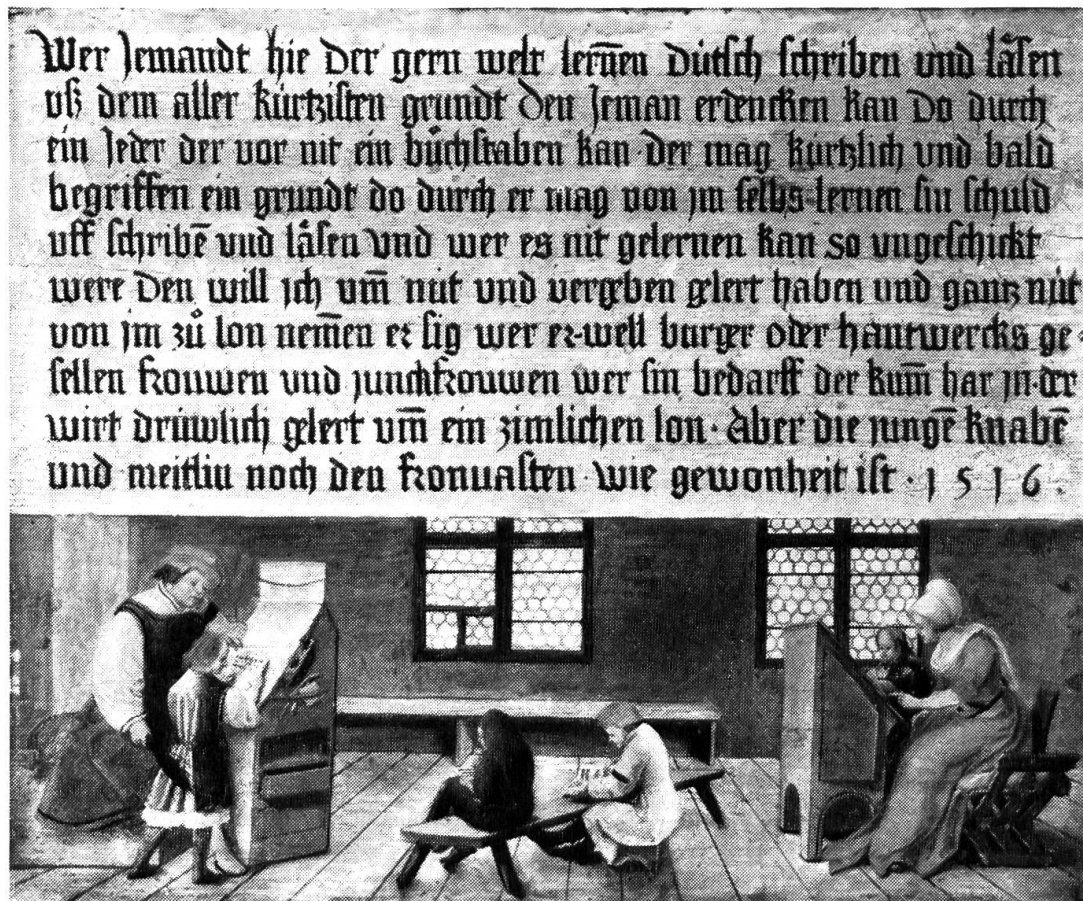


Abb. 1

dere Lehrer mit saurem Schweiss, dem Gegenüber mit der verbohrten Stirn etwas begreiflich zu machen. Wie dieser und sein Kumpan auf ihren Stühlen hocken, erhärtet, dass sie des ruhigen Sitzens nicht gewöhnt sind. Es handelt sich hier kaum um einen «Fortbildungskurs», sondern eher um das Verständlichmachen eines Schriftstückes, etwa eines Vertrages, den die wie Reisläufer gekleideten Burschen mit drei Kreuzlein unterzeichnen müssen. Weil sich die Werbetafel weitgehend an Analphabeten wandte, wurde der Schrift das anschauliche Bild beigefügt.

Deutet die erste Tafel eine Aktion an, die dramatisch geschildert werden könnte, es aber nicht tut, so erstaunt die zweite durch eine sichtbar

gemachte «geistige» Spannung. Die erste Seite entspricht, verglichen mit anderen Werken seiner Kunst, dem heiteren Wesen des Ambrosius, die zweite aber der schärfer durchdenkenden und heftigeren Eigenart des Hans. Diesen seinen Drang zum dramatischen Gestalten möchten die folgenden Notizen hervorheben. Zwar äussert er sich kaum in vehementen Bewegungen, wie im Barock, sondern hält sich in klassischem Rahmen. Umsomehr aber bringt er inneres Erleben zum Ausdruck und zwar mit sparsamsten, durch Reflexion geläuterten Mitteln.

1517 malte er den «Sündenfall», ein kleines Bild auf Papier in der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel. Ungewöhnlich für dieses

Wer jemand hie der gryn welt lēren dūtsch schriben vnd lāsen vß dem aller kürzisten grundt den Jeman Eidencken kan do durch ein Jēder der vor nit ein bűchstaben kan der mag kűrtzlich vnd bald begriffen ein grundt do durch er mag von jm selber lēren sin schuld vff schriben vnd lāsen vnd wer es nit gelernen kan so vngeschickt were Den will ich vñ nit vnd ver- geben gelert haben vnd gantz nit von jm zű lon nemen er syg. wer er well burger Dorch handtwerckß gesellen frowen vnd zu- nekrouwen wer sin bedarff. Der kűm har in. der wirt drűwlich gelert vñ ein zűmlichen lon. Aber die jungen knaben vnd meēt lin noch den frounasten wie gewonheit ist. Anno. m. cccc. xvi.



Abb. 2

Thema ist das Format: Ein Bruststück. Da das Bildchen indessen zum ältesten Bestand des Museums gehört — es stammt aus dem Amerbach'schen Kabinett — ist nicht anzunehmen, dass es nachträglich beschnitten worden wäre. Zentral im Bildfeld erscheint der abgebissene Apfel; er ist wurmstichig! Die verbotene Frucht wird also als schlecht gedeutet. Diese Auslegung des etwa Neunzehnjährigen beruht auf selbständig erworbenem Bibelverständnis, ohne ikonographisches Vorbild. In Adam scheint die Erkenntnis der folgenschweren Uebertretung von Gottes Gebot zu dämmern. Eva aber fühlt sich erst physisch angeekelt. Deutlicher äussert sich Holbeins Dramatik naturgemäss in körperbewegten Darstellungen. —

Die Passionstafel im Basler Kunstmuseum stammt aus der Kapelle des Basler Rathauses und ist vermutlich um 1524 entstanden. In acht Szenen erzählt sie die Leidensgeschichte des Herrn, auf je zwei, ehemals wohl durch Scharniere miteinander verbundenen Innenflügeln eines Triptychons. Eine schmale Unterteilung in Gold gliedert jeden der vier Flügel in zwei übereinander gelagerte Hälften und erinnert von ferne an die ehemals goldenen Gründe der Festtagsseiten. Die Darstellung beginnt mit Christi Gebet am Oelberg links oben und endet mit der Grablegung rechts unten. Danach liesse sich denken, dass auf den Flügelaussen-seiten möglicherweise der Einzug in Jerusalem und die Fusswaschung einerseits und die Aufer-



Abb. 3

stehung und Himmelfahrt Christi anderseits vorgesehen sein konnten. Der Mitteltafel aber war das zentralste Anliegen und Kernstück des Heilsgeschehens vorbehalten, das Abendmahl. Dieses erlitt im Bildersturm leider schweren Schaden und ebensoviel durch spätere Uebermalung. Es wurde allseitig beschnitten. Statt 12 Jüngern sind nur noch neun zu sehen und vom zehnten bloss die gefalteten Hände. Die Komposition lässt immerhin erkennen, dass Holbein Leonardos Abendmahl kannte.

Holbeins Interpretation des biblischen Textes fusst auf eingehender Lektüre der Evangelien. Auf knappstem Raum vermittelt der Künstler die Verlassenheit Jesu im Garten Gethsemane und sein inbrünstiges Gebet, dieweil die dreimal zum Wachen ermahnten Jünger schlafen, allen voran Petrus, der Fels! Die Antwort Gottes, das Kreuz, weist der Engel im himmlischen Licht. Und schon naht im flackernden Fackelschein die Häscherschar, von Judas angeführt, der mit der Hand auf Christus zeigt. Im nächtlichen Dunkel vollzieht sich der Verräterkuss. Wurde dieser Kuss je leidenschaftlicher, verräterischer dargestellt? Judas im gelben Gewand, der Farbe der Falschheit! Trotz des Gedränges blieb Raum für den jähen Zorn des Petrus, der Malchus, den Knecht des Hohenpriesters, niederwarf, um dessen Ohr abzuhauen. Der römische Soldat rechts stübbert mit dem Rücken gegen den Rahmen und leitet damit das unaufhaltsame Drängen der Geschehnisse weiter zum Verhör vor Kaiphas, der sein Gewand zerreisst. Der Hohepriester sitzt auf einem Baldachinthron in einer Halle, die, im Stil der Hochklassik erbaut, vom flackernden Fackellicht beleuchtet, durch ihr schweres Gebälk den Ernst der Lage unterstreicht. Christus wird gezerzt und geschoben. Leidend verstummt er; doch bleibt sein Gesicht stets edel, auch im Schmerz, selbst bei der Geisselung, die dadurch so qualvoll beeindruckt, weil Christus, das Haupt zwischen die Schultern geduckt, erbarmungslos um die Marmorsäule herum getrieben wird, von den Geisselhieben

abwechselnd getroffen. Die Brutalität der Schergen drückt sich mehr im Kontrapost ihrer Gebärden aus, als in ihren Gesichtern. Die Fenster des Hintergrunds erinnern an die Kirche von Ottmarsheim.

In der Verspottung umringen den dorngekrönten Dulder, der wie nach Atem ringt, fünf Rohlinge. Der eine holt zum Schlage aus, zwei drücken die Dornenkrone aufs Haupt und zwei höhnen mit spottender Huldigung. Doch Christi Antlitz bleibt unverzerrt.

Die Kreuztragung führt aus dem Tor von Jerusalem in die Tiefe einer Landschaft, die an Luzern erinnert. Viel Volk reitet und schreitet voran, unter ihm die Schächer. Beschattet vom Kreuz und tief gebeugt wird der Heiland vom Schergen vorwärtsgezerzt. Hinter ihm strotzen die Mordwaffen und von rechts oben dräut eine schwarze Wolke in die heitere Gegend, zur Nacht von Golgatha überleitend.

Bedrängend die Menge unter den drei hochragenden Kreuzen! Christus mit geneigtem Haupt in der Mitte, der aufschauende, bekehrte Sünder hier zu seiner Linken, der verstockte, niederblickend, zur Rechten, auch vom Betrachter abgewendet. Unter dem Kreuz treten in klarer und doch bewegter Ordnung die Personen, die die Schrift meldet, hervor: Links die Soldaten, die um Christi ungenähtes Gewand würfeln, der römische Hauptmann — der Longinus genannt wird — und die Gruppe der Mutter mit dem Lieblingsjünger. Johannes krampft aufblickend die Hände zusammen. Maria aber senkt betend ihr Haupt, den Anblick des Sohnes in seiner Qual nicht mehr ertragend. — Longinus trägt die Tracht eines römischen Kriegers, ähnlich dem Soldaten, den Andrea Mantegna in der «Verurteilung des heiligen Jakobus d. Ae.» in der Eremitanikapelle zu Padua al fresco schon 1450 vorgebildet hat.

Auf all dieses Geschehen folgt die vollkommene Stille bei der Grablegung. Dieser Eindruck wird erzielt durch die Komposition, der reine geometrische Formen, wie das gleichschenklige Dreieck, zu Grunde liegen, gebildet durch das



Bahrtuch, den eingeknickten Leichnam Christi und die gleiche Kopfhöhe der drei Träger, wie durch die Vierergruppe des Geleites, aus der sich einzig die beiden Köpfe der Hauptleidtragenden scheu herauslösen.

Der steile Eingang des Grabes vertieft das Schweigen, indem der Fels, zur Pyramide erhöht, die Dreieckform in entgegengesetzter Richtung wieder aufnimmt und steigert. Vor dem dunkeln Tor hebt sich das Haupt Christi ab — als untere Spitze eines durch die drei Köpfe gebildeten gleichschenkligen Dreiecks! — Indessen drängen sich die artistischen Mittel nicht auf. Bewusste Verschiebungen bewirken, dass, trotz der Stille, die Spannung nicht nachlässt.

Gleichzeitig arbeitete Holbein am Totentanz, einer Holzschnittfolge, die sein fähigster Formschneider, Hans Lützelburger († 1526), geschnitten hat. Die Holzstöcke gelangten schon 1526 zu den Buchdruckern Melchior und Gaspard Trechsel nach Lyon, erschienen aber unter dem Titel: «Les simulacres et historiées faces de la mort» erstmals 1538 im Druck, gleichzeitig auch in lateinischer Sprache. Zehn weitere Vorzeichnungen, von anderer Hand geschnitten, kamen erst in den Ausgaben von Frellon, 1545 und Barbier, 1562, ebenfalls in Lyon heraus. Sie behandeln ein uraltes Thema, das einst rituellen Charakter hatte. Der ursprüngliche Reigen, den ein einzelner Tod anführte, hatte sich schon vor Holbeins Zeit umgewandelt in Tanzpaare, derart, dass zu jedem Vertreter eines Standes, Männer, Frauen und Kind, je ein Tod gesellt wurde. Ein solches Beispiel konnte Holbein vom Kreuzgang des Predigerklosters in Basel her kennen, während ihm die verwandten Wandmalereien im Frauenkloster Klingental wohl nicht zugänglich waren. Seine Todesbilder verzichten indessen fast ganz auf das Tanzmotiv und schildern in packender Weise, wie der Tod an den einzelnen Menschen herantritt. Die ständische Ordnung aber behielt er bei. Aus dieser Folge seien ein paar Proben herausgegriffen! Den Papst mit den

Zügen Leos X. (gest. 1521) berührt der Tod im Augenblick, da er einem Kaiser oder König die Krone aufsetzen will, den thronenden Kaiser (Maximilian I., gest. 1519), während er sich vom bittflehenden Armen weg zu einem Vornehmen wendet. Dem König (Franz I.) dient der Tod als Mundschenk beim Mahle; den Bischof entführt er seiner Herde. Die Sanduhr vor ihm zeigt, dass seine Zeit abgelaufen ist. Er, der mit dem Schäferstab in der Linken als guter Hirte gekennzeichnet wird, hinterlässt trauernde Menschen und sich zerstreute Schafe. — Die Sonne geht unter. — Bei Tagesanbruch fällt der Tod dem pflügenden Bauer auf dem Acker ins Gespann und macht die Pferde wild. Dem Schiffsmann schliesslich bricht er im Sturm den Mast. Alle diese Aussagen zeugen von einer leidenschaftlichen Anteilnahme an Zeit und Umwelt und der Fähigkeit, die Stimmung einer Landschaft oder die Wucht der Elemente, auch im kleinsten Rahmen, darzustellen. Beim Geizhals genügt es, dass ihm der Tod im doppelvergitterten Gelass seinen Geldhaufen raubt. Nachdenken, Einfühlung und ein ausserordentliches Beherrschen der künstlerischen Mittel, angefacht vom Feuer der Leidenschaft und gemässigt durch Selbstdisziplin, zeichnen auch die 91 Bilder zum Alten Testament aus, die 1530 entstanden, in Holz geschnitten (vermutlich vom Monogrammisten VS), gleichen Orts wie der «Totentanz», 1538, erschienen. Geistige und formale Spannungen halten sich in den relativ kleinen Querformaten die Waage. Auch hier können nur ein paar Beispiele die erfinderische Mannigfaltigkeit andeuten: Abraham, der demütig verehrend den Besuch der drei Engel empfängt (1. Mose 18), während Sara, den Fensterladen geöffnet, neugierig dann doch unter der offenen Türe lauscht. Die Gestalten reihen sich in bewegtem Vor und Zurück von links nach rechts, der Patriarch in der Mitte, zu beiden Seiten überleitend.

Im Traum des Pharao (1. Mose 41) erscheint im Hintergrunde rechts das Traumbild, das den

Der Bischoff

Abb. 5

Der Ackerman

Abb. 6

Der Schiffman

Abb. 7

schlafenden König auf seinem Lager quält. Die sieben fetten Kühe am Nil werden von sieben mageren angefallen, und in der Ferne taucht die zweite Not mit den sieben fetten und den sieben dünnen Aehren auf. Im sparsamen Umgang mit Innenzeichnung wird in diesen Illustrationen neben der Dramatik der wachsende Sinn für Monumentalität des nun gut dreissigjährigen Künstlers erkennbar, unterstützt durch einen Linienrhythmus, der Akzente und Zäsuren weise verteilt.

Bei den Söhnen Aarons, die vom Feuer verzehrt werden (3. Mose 10), umlodern die Feuergarben die Schuldigen in eindrücklich dekorativer Weise. Von den Opferschalen ausgehend umhüllen sie den rückwärts sinkenden Nadab und den schon gestürzten Abihu. Mächtige Kurven bestimmen diese trotzdem ausgewogene Komposition, in der die mittlere Flammenspirale wie die Handhabe auspendelnder Waagschalen wirkt.

Schon vor der Drucklegung in Lyon, 1538, ist dieser Holzschnitt Hans Sebald Beham (1500—1550) zu Gesicht gekommen. Denn er hat ihn, freilich vergrößert und variiert, in seinen *Biblicae historiae*, 1537, kopiert. Dabei ging der hinreissende Rhythmus allerdings verloren.

Dem Buche Hiob widmete Holbein drei Bilder. Das erste zu Hiob 2 zeigt den mit Schwären bedeckten Dulder, Linderung suchend, auf dem Misthaufen sitzend, von seiner Frau geschmäht. Zwei seiner Freunde wenden sich von ihm, mit Fingern auf ihn zeigend. Dazwischen ersieht man die weiteren Plagen: Feuersbrunst und Tiersterben. Hiobs Klage steigt in der Richtung der Flammen zum Himmel. Zu den Freunden entsteht eine räumliche Kluft, verstärkt durch die Abkehr und den in die Ecke vorstossenden Fuss des einen. Welch dramatischer Ablauf im kleinen Bildfeld!

Auf der gleichen Entwicklungsstufe stehen die beiden lavierten und leicht aquarellierten Federzeichnungen des Basler Kupferstichkabinetts, die nicht ausgeführte Entwürfe für

Wandmalereien im Basler Grossratssaal darstellen. In London, wo Holbein von 1526—1528 weilte, hatte er neue Erfahrungen gesammelt und sich in Grossmalerei geübt. Um 1530 konnte er die beiden Kompositionen mit dem «Uebermut des Rehabeam» (1. Könige 12) und «Samuel und Saul» (1. Sam. 15, 13 f.) vorlegen. Die in Oelmalerei gedachten Bilder sollten die Ostwand über den Haupterstühlen zieren. Sie wurden aber durch andere Vorlagen der gleichen Themen ersetzt, nach den wenigen erhaltenen Fragmenten zu schliessen. Verglichen mit den Zeichnungen zu den 1521 von ihm gemalten Wandbildern der Nordwand weiten sie die Raumtiefe, bei Rehabeam in dreifacher Abstufung: Durch eine vordere Bühne, auf der sich die wesentliche Handlung vollzieht, durch eine Halle dahinter, in der das Volk mit Bangen des neuen Regierungsprogrammes harrt und endlich der Ausblick rechts in den Hintergrund, wo bereits vorausgenommen wird, was in der Folge geschah: Die Krönung des Jerobeam und damit die Teilung des Reiches in Juda und Israel.

Trotz dieser Tiefe wird der Wandcharakter gewahrt dank der mehrfach betonten horizontalen Linienführung, d. h. einer parallel zur Bildfläche gewählten Gliederung. Auf dem Baldachinthron vor der Mitte der Halle eifert der junge König vor den Aeltesten. Mit der Rechten weist er auf den Skorpion und die Geissel mit den metallenen Enden, die Skorpion genannt wurde, in den Händen des Pagen und unterstreicht damit die harten und überheblichen Worte: «Mein Vater hat euch mit Ruten gezüchtigt. Ich aber werde euch mit Skorpionen züchtigen», und mit dem ausgestreckten kleinen Finger der Linken illustriert er die Prahlerei, dass sein Finger stärker sei als seines Vaters Lenden. Unterschieden im Tempo des Verstehens, spaltet sich die Gruppe. Entsetzt wendet sich der eine zur Flucht, ein anderer wehrt mit der Gebärde ab. Die meisten aber stehen noch wie erstarrt. Den Baldachin drapiert ein Vorhang mit der französischen Lilie! — Die



Abb. 8

Abb. 9





Abb. 10

Abb. 11



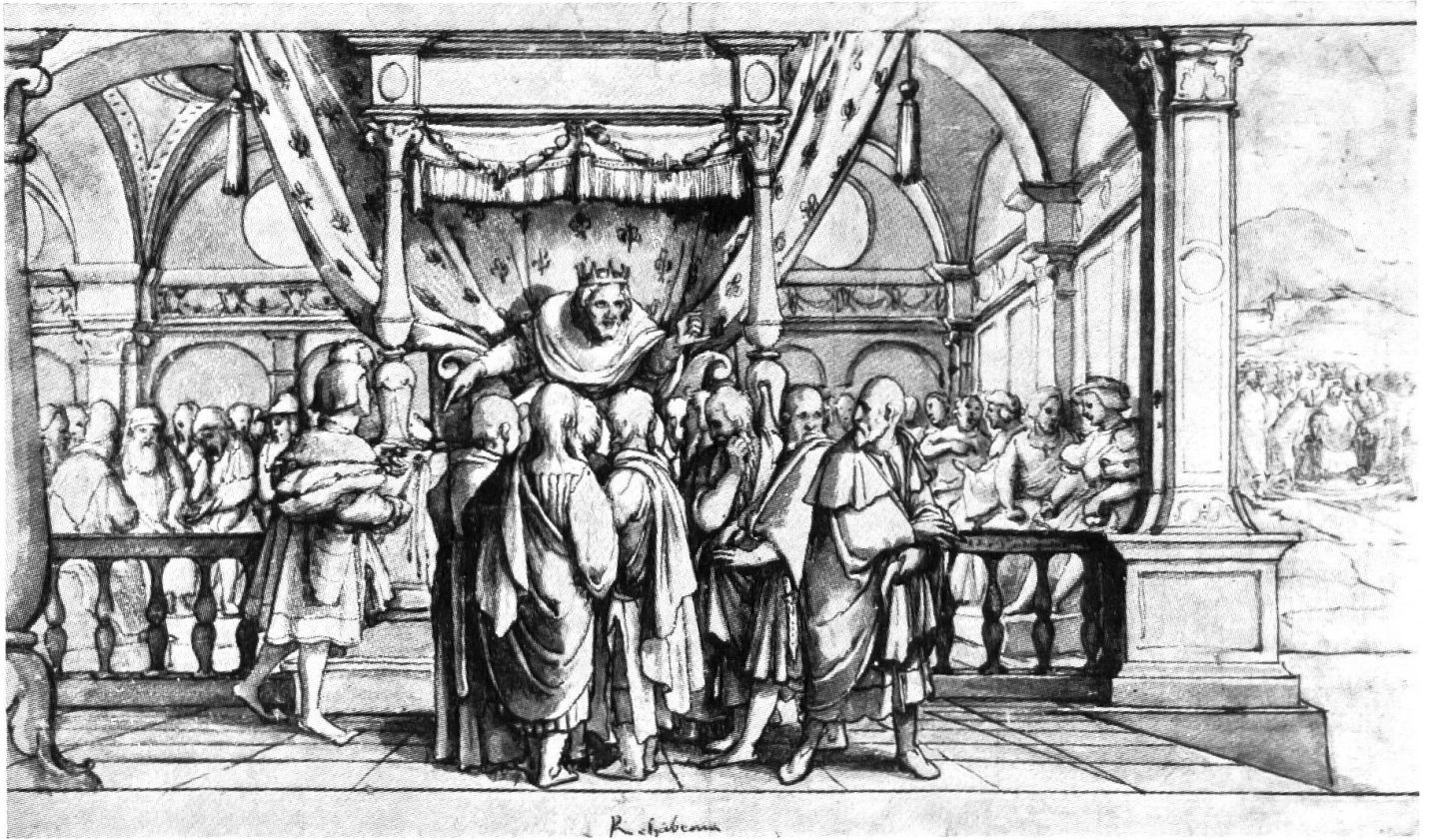


Abb. 12

Symmetrie der Architektur beruhigt die hochdramatische Spannung in klassischem Sinne, ohne sie zu schwächen. Die vordergründige Gruppe bildet ein bewegtes, erhabenes Relief vor dem Mittelgrund, der gleichsam als Flachrelief gestaltet ist. In der vordersten Front links erhebt sich eine nur zur Hälfte sichtbare Säule. Sie entspricht der mittleren Kandelabersäule und der halben Randsäule im nächsten Entwurf.

Da eilt Samuel, der Prophet, zornig König Saul entgegen, der, entgegen Jahves Gebot, Kriegsbeute gemacht und den feindlichen König als Gefangenen mit sich führt. Als sichtbares Zeichen schlechten Gewissens wankt Saul mit eingesunkenen Knien dem Zürnenden entgegen. Doch bleibt die Distanz zu ihm grösser als die

zu seinem Tross. Hinter ihm werden die geraubten Herden sichtbar und in der Ferne die brennende Stadt. Der Zug naht in geordnetem Gleichmass. Die gesenkten Köpfe der Pferde, die parallelen Schrittstellungen und die hochragenden Lanzen und Hellebarden erzielen einen Rhythmus von unnachahmlicher Eindringlichkeit im Relief der Gruppen, in Zäsur und Dichte, im Herauswölben, Zurücktreten und wieder Hervorholen der Massen. Mutlos ergeben der gefangene König zwischen den ihm wie zusprechenden Reitern! Die züngelnden Flammen, Rauch und Wolken lasten schwer über dem schicksalsbeladenen Zug. Ein Höchstmass an innerer und äusserer Spannung im klassischen Rahmen ist hier erreicht.

Holbein-Abbildungen

- Abb. 1 Ambrosius Holbein (1494?—1519?).
Schulmeisterschild: Elementarunterricht. Tempera auf Holz. 1516. Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.
- Abb. 2 Hans Holbein d. J. (1497—1543).
Schulmeisterschild. 2. Seite. Tempera auf Holz. 1516. Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.
- Abb. 3 Adam und Eva. Tempera auf Papier. 1517. Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.
- Abb. 4 Passionstafel. Tempera auf Holz. 1524/25. Basel, Oeffentliche Kunstsammlung.
- Abb. 5 «Der Bischoff». Holzschnitt der Totentanzfolge. 1525.
- Abb. 6 «Der Ackermann». Holzschnitt der Totentanzfolge. 1525.
- Abb. 7 «Der Schiffsman». Holzschnitt der Totentanzfolge. 1525.
- Abb. 8 Der Besuch der Engel bei Abraham. Holzschnitt in: *Icones Historiarum Veteris Testamenti*. Lyon, Melchior und Gaspard Trechsel. 1538.
- Abb. 9 Der Traum des Pharao. Holzschnitt in op. cit.
- Abb. 10 Die Söhne Aarons werden vom Feuer verzehrt. Holzschnitt in op. cit.
- Abb. 11 Hiob von Frau und Freunden verhöhnt. Holzschnitt in op. cit.
- Abb. 12 Rehabeams Uebermut. Lavierte und aquarellierte Federzeichnung. Basel, Kupferstichkabinett.
- Abb. 13 Samuel flucht Saul. Lavierte und aquarellierte Federzeichnung. Basel, Kupferstichkabinett.
- Abb. 14 Die Solothurner Madonna. Tempera auf Holz. 1522. Solothurn, Museum der Stadt Solothurn.

Nachwort der Redaktion

Der Basler Maler Hans Holbein d. J. hat nicht nur zahlreiche Werke geschaffen, die Welt-
ruhm erlangt haben, sondern war für viele zeit-
genössischen Maler Vorbild und Anreger. So
trägt auch das Mariasteiner Mirakelbild Spu-
ren von Holbeins Hand, die der Monogram-
mist C. H. in sein Gemälde von 1543 aufge-
nommen hat.

Es ist für uns eine grosse Freude unsern Le-
sern einen Beitrag über Holbein von Frau Dr.
Margarete Pfister-Burkhalter, Basel, vorlegen
zu dürfen. Wir begrüssen in ihr eine Kennerin
und hervorragende Interpretin der Werke Hol-
beins. Durch ihre jahrzehntelange Wirksam-
keit im Basler Kunstmuseum, durch ihre zahl-
reichen fachwissenschaftlichen Publikationen
im In- und Ausland und vor allem durch ihre
ausgewogenen Kunstführungen und Kunstrei-
sen hat sie sich einen Namen gemacht. Unsere
Wallfahrtszeitschrift durfte mehrmals erlesene
Aufsätze aus ihrer Hand entgegennehmen. Wir
danken Frau Dr. Pfister für ihre selbstlose Tä-
tigkeit im Dienste der Kunst und ihre stete Be-
reitschaft, andern Freude zu schenken.



Abb. 13

