Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 48 (1991)

Heft: 1

Artikel: Die Identifikation des Basler Bildnisses einer 34jährigen Frau von Hans Holbein dem Älteren

Autor: Klemm, Christian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169136

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

Die Identifikation des Basler Bildnisses einer 34jährigen Frau von Hans Holbein dem Älteren

von Christian Klemm

Abb. 1 Hans Holbein d. Ä. (um 1460–1524), Bildnis einer 34jährigen Frau (oder: Bildnis der Gattin von Jörg Fischer), 1512. Tempera auf Lindenholz, 36 x 26,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel.

Abb. 2 und 3 Peter Decker (1823–1876), Nachzeichnungen nach den Bildnissen von Jörg Fischer und seiner Gattin von Hans Holbein d. Ä. Bleistift auf Papier, je ca. 21 x 15 cm. Privatbesitz Köln.

Wer möchte nicht, wenn er ein eindringliches Bildnis sieht, gern wissen, wen ihm der Maler vor Augen gestellt hat? Denn nur einen bestimmten Aspekt des ganzen Menschen kann uns dieser zeigen, und wie jeder etwas anderes und anderes wiederum nicht sichtbar macht, darüber könnte wohl eine ganze Geschichte des Porträts geschrieben werden. Uns genügt es aber für jetzt zu sehen, dass es offensichtlich Bildnisse gibt, die besonders ansprechen, deren Figuren uns quasi bekannt vorkommen, und so ergeht es uns auch mit Holbeins Bild einer 34jährigen Frau in der Basler Sammlung (Abb. 1). Schwierig zu sagen, woran dies jeweilen liegen mag, hier vielleicht an der nicht zu weit getriebenen äusseren Individualisierung der Züge, vielleicht an einer von aller Routine und Repräsentation freien Unmittelbarkeit, die durch eine gewisse Scheu im Ausdruck – sowohl des Malers als auch des Modells – und die strenge, aber doch etwas labile Komposition zurückgenommen wird. Wie der Maler solches erreichte, werden wir noch näher fassen können, wenn wir den Werdegang des Bildes und seine Stellung im Gesamtwerk des Künstlers bedenken; zunächst wenden wir uns aber der Identifikation zu.

Das Ansprechende des Bildnisses[1] hat ihm bereits mehrere Identifikationen eingetragen. Zum einen sah Georg Schmidt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem blonden und dem braunen Knaben von Ambrosius Holbein, und so fragte er sich, ob wir hier nicht deren Mutter vor uns haben.[2] Zum andern vermuteten Norbert Lieb und Alfred Stange in der Dargestellten Holbeins Schwester Margaretha oder vielleicht auch Ottilie Weiss[3]; Riggenbach vermeinte sogar die Frau Holbeins zu erkennen.[4] So reizvoll solche Identifikationen sein mögen, sie sind doch nur blosse Vermutungen; ein paar günstige Zufälle in der Überlieferung ermöglichen uns nun aber, darüber hinaus zu dokumentarischer Gewissheit zu gelangen.

In der Mitte des letzten Jahrhunderts war unser Porträt zusammen mit seinem Gegenstück in der bedeutenden Sammlung des Kölner Stadtbaumeisters Weyer.[5] Dieses männliche Bildnis ist seither leider verschollen, aber die Nachzeichnung, die Peter Decker für den Sammler machte (Abb. 2), zeigt ein wohlkomponiertes Bild, das in Gestik und Anordnung, besonders aber durch die breiten schwarzen Borden im Gewand, auf das Gegenstück abgestimmt ist. Die genau identischen Masse und die Beschreibung des originalen Rahmens mit der Inschrift «IN · DER · GESTALT · 37 · JAR · ALT · 1512», die derjenigen der Frau (Abb. 3) entspricht, beheben jeden Zweifel an der Zusammengehörigkeit. Diese kleine Abbildung ermöglicht

Abb. 4 Hans Holbein d. Ä., Jörg Fischer. Silberstift, mit Pinsel und Feder in Tusch übergangen, weiss gehöht, auf präpariertem Papier, 13,5 x 9,5 cm. Kupferstichkabinett Berlin, Inv. Nr. 2564.

Abb. 5 Hans Holbein d. Ä., Die Gattin des Jörg Fischer. Silberstift, Feder in Tusch, weiss gehöht auf präpariertem Papier, 12,6 x 8,1 cm. Kupferstichkabinett Berlin, Inv. Nr. 2558.

uns, eine sehr schöne, reich ausgeführte Bildniszeichnung Holbeins in Berlin als eine zugehörige Vorzeichnung zu bestimmen (Abb. 4).[6] Und auf ihr lesen wir von der Hand Holbeins: «Jörg Fischer». Aus einer alten Beschreibung des Bildes kennen wir zwar Fischers Wappen, wie es dessen Siegelring zierte; als Geburtsdatum ergibt sich aus der zitierten Inschrift 1475, weiteres ist aber über ihn nicht bekannt.[7] Gemäss der Tradition des Bildtypus war er sicher der Gemahl der 34jährigen Frau, die auf unserem Bilde dargestellt ist, und der wir damit ihren Namen, eben Frau Fischer, zurückgeben können.[8]

Das Vergnügen, die Person identifizieren zu können, wird doch einigermassen dadurch gedämpft, dass wir nun statt der ansprechenden Spekulationen einen zwar gesicherten, im übrigen aber - wenigstens vorläufig - leeren Namen für die Dargestellte haben, so dass für uns nach wie vor ihr Bildnis das einzige aussagekräftige Dokument über ihr Leben ist. So sehen wir uns auf dieses zurückverwiesen und benützen den Anlass auf die kunsthistorische Frage nach der Datierung und dem Verhältnis zur Vorzeichnung einzutreten, da uns dies das Wesen des Bildes verdeutlichen wird.

Für die Datierung besitzen wir einen guten Anhaltspunkt in der Jahrzahl 1512 auf dem Rahmen des Pendant; wir müssen nur prüfen, ob gravierende stilistische Gründe gegen einen solchen Ansatz sprechen.

Die stilistische Entwicklung des älteren Holbeins verläuft bis etwa 1504, dem Jahr der Paulsbasilika, im Spannungsfeld der Spätgotik; elegante Figuren von geringer Körperlichkeit werden mit zunehmender Raffinesse kunstvoll angeordnet, ihre erlesene Farbigkeit vermeidet intensive oder allzu leuchtende Werte, charakteristisch für ihre Delikatesse sind die bildbeherrschenden, nach Weiss gebrochenen Blau- und Rottöne. Soll man es eine Reaktion, Revolution oder schlicht einen Stilbruch nennen - das um 1508 datierte Votivbild des Ulrich Schwarz zeigt einen höchst erstaunlichen Wandel: In einer denkbar simplen Komposition finden sich derb realistische Figuren von

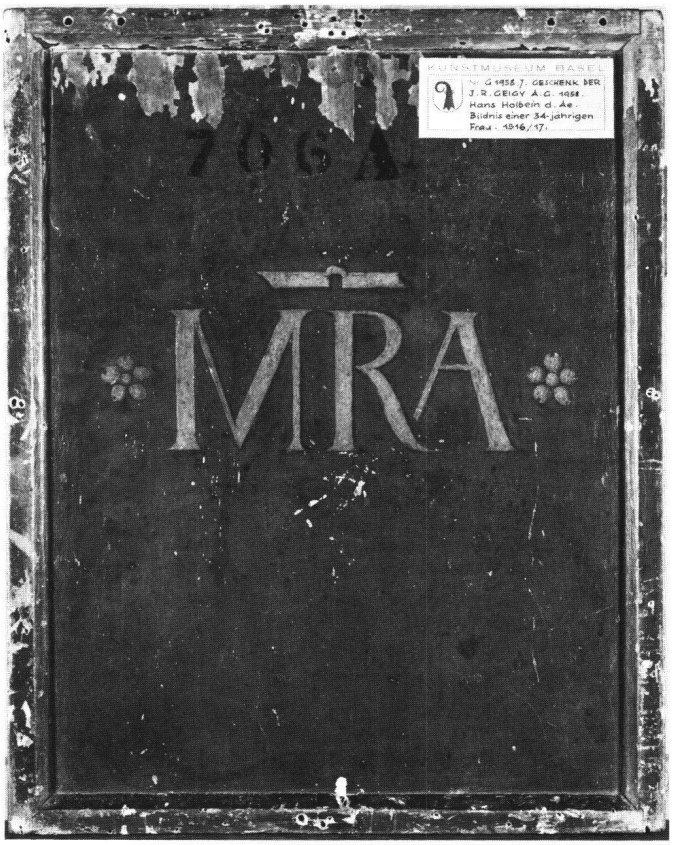

Abb. 6 Hans Holbein d. Ä., Bildnis einer 34jährigen Frau (Bildnis der Gattin von Jörg Fischer), 1512. Rückseite mit Marienmonogramm. Öffentliche Kunstsammlung Basel.

starker Präsenz und Körperlichkeit, die subtile Farbigkeit scheint ebenso vergessen wie die ornamentale Flächigkeit.

Die weitere Entwicklung kann nun als Synthese dieser körperhaft realistischen und jener vorhergehenden, kunstvollen spätgotischen Stilphase verstanden werden. In diesen Zusammenhang gehört auch unser Bildnis. Es zeigt die für jene Zeit charakteristischen stark plastischen, ungebrochen gewölbten Formen, wie sie am ausgeprägtesten in der Gestalt des Henkers des Katharinenaltars von 1512 erscheinen. Diese sind nun aber durch eine kunstvolle lineare Komposition gebändigt, besonders deutlich im Gewand mit seinen ornamental geschwungenen schwarzen Säumen. Dieses stilisierende, im Ursprung spätgotische Element erarbeitete sich Holbein erst während des Entwerfens, in der Berliner Vorzeichnung finden wir es noch nicht.[9] Dadurch erhält das Bild eine merkwürdig reizvolle Spannung, die auf der Stufe des Sebastiansaltares von 1516 nicht mehr denkbar ist: Dort ist der synthetische Prozess zwischen der artistischen und der realistischen Richtung abgeschlossen und eine neue Einheit im Sinne der nordischen Frührenaissance erreicht. Ähnliches gilt von der Farbigkeit: Das tiefe Blau des Grundes und das leuchtende Grün des Gürtels stehen in einem aparten Kontrast zum fahlen Gelb des Gewandes, während wir in späteren Bildern eine gleichmässigere Gewichtung der Farbwerte finden. Ebenso werden so starke Helldunkelkontraste, wie sie der schwarze Saum erzeugt, ausgeglichen.

Wie kommt nun Holbein zu dieser Lösung? Ein Vergleich mit der Silberstiftzeichnung nach dem Modell im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 5) gibt uns darüber Auskunft.[10] Auf den ersten Blick will es uns freilich scheinen, als ob hier die Frau älter sei als auf dem Gemälde oder dass es sich sogar um ein anderes Modell handeln könnte, trotz des identischen Gewandes und der gleichen Haltung. Dies ist vor allem die Wirkung der breiteren Proportionen, aber auch der knolligeren Nase, der grösseren Fülle im linken Kontur und im Kinn. Im Bilde ist alles gestrafft, das Modell ist stärker aufgerichtet, die etwas schwammigen Züge durch sparsamste Detailmodellierung verfestigt, Gesicht und Hals etwas in die Länge gezogen. Vor allem aber wurde das Gewand in eine geradezu ornamentale Komposition von schwingenden und gegenschwingenden Bändern gezwungen; noch während des Malens hat Holbein diesen Effekt gesteigert und verfeinert, denn das Halsband, das sich nun so schön mit der Stickerei der Haube verbindet, dadurch dem Gesicht Fassung verleiht und den Kopf in das Lineament des Gewandes einbezieht, verlief zunächst gerade nach rechts, ungeschickt, aber gleich wie auf der Zeichnung. In gleicher Weise schimmern auch die ebenfalls aus der Skizze in die Anlage des Gemäldes übernommenen waagrechten Wellenlinien auf der Haube durch die Farbschicht.

Diese Änderungen beweisen uns, dass es sich beim Silberstiftblatt wirklich um eine Vorzeichnung zum Gemälde handelt; um so merkwürdiger werden dadurch die Unterschiede in der Physiognomie. Zum Teil sind sie sicher durch die Übertragung ins Gemälde verursacht; wie der Vergleich mit Zeichnungen und dem Bildnis des Jörg Saur zeigt[11], wollte oder konnte der alte Holbein seine Modelle nicht so individuell und lebenswirklich malen, wie er sie zeichnete: eine gewisse Verfestigung und Veredelung macht sich geltend, Bushart hat dafür eine schöne Interpretation gefunden: «Seine Porträts übersetzen fast immer das Einmalige ins Typische, nicht im Sinne einer Verflachung oder Verschönerung, sondern um die dahinter verborgene, von Gott angelegte 'Reinschrift' sichtbar zu machten.»[12] Man darf in einer solchen Auffassung wohl das Erbe des Altarmalers sehen, da hierin der Ursprung der Gattung aus dem Stifterbildnis nachwirkt.

Anders aber ist die Situation bei den Bildniszeichnungen; da ist er ganz alltagsgetreu, und nicht nur das Einmalige eines individuellen Gesichtes strebt er hier an, sondern auch dessen augenblicklichen Ausdruck, wie ihn äussere und innere Umstände bestimmen. Von Abt Johannes Schrot etwa haben sich sechs verschiedene Zeichnungen erhalten, aus denen sechs verschiedene Gesichter schauen.[13] Für einen Menschen, der in einer Welt von Typen aufgewachsen ist, muss die Wandelbarkeit des menschlichen Antlitzes eine erstaunliche und beunruhi-

gende Entdeckung gewesen sein, die anscheinend das Bedürfnis nach einer Objektivierung in der Zeichnung weckte; vielleicht liegt hier eine Ursache für die überaus zahlreichen, ohne äusseren Anlass geschaffenen Porträtskizzen, zumal die gleiche Person oft mehrmals erscheint. Hierin ist Holbein ganz einmalig: Wie verschieden sind diese Versuche, menschliche Regungen im Ausdruck einzufangen, von den gezeichneten Köpfen Dürers, der diese primär als plastische Formen auffasste und die einzelnen Züge entsprechend seiner Vorstellung herauspräparierte. Wo wir bei ihm mehrere Fassungen vergleichen können, sehen wir ein strenges Fortschreiten zu immer exakteren und prägnanteren Formen, bis im fertigen Bildnis schon fast eine Skulptur vor uns steht; zuweilen, besonders bei unruhigeren Geistern wie Erasmus, schwindet freilich aus lauter äusserer Präzision die innere Lebendigkeit des Dargestellten. Holbein aber setzt bei jeder Zeichnung frisch an, jedesmal erscheint ihm sein Modell wieder anders, und so wird ihn die endgültige Fixierung im gemalten Bildnis schwer angekommen sein: gerade umgekehrt als Dürer arbeitet er die einzelnen Züge nicht pointierter heraus, sondern er versucht quasi hinter die veränderlichen Ausdrucksformen des Gesichtes zurückzugehen.[14] Diese Zurückhaltung in der Darstellung des Äusseren eines Gesichtes, die erst den Reichtum innerer Tiefe ermöglicht, gehört zu jenen grundlegenden Erkenntnissen, die dem jungen Holbein vom Vater übermittelt wurden und die ihm, unbelastet von den Skrupeln des spätgotischen Erbes und mit grösserer synthetischer Kraft begabt, ermöglichten, zugleich in der objektiven Erfassung der Züge und in der seelischen Durchdringung des Gesichtes unvergleichlich zu werden.[15]

ANMERKUNGEN

Der vorliegende kleine Aufsatz entstand 1980 für die Schülergabe, die Hanspeter Landolt zum 60. Geburtstag als Manuskript überreicht wurde, und wird hier um die Anmerkungen 8, 9, 14 und 15 ergänzt auf Anregung von Bruno Bushart, dem ich für seine Ermunterung sehr danken möchte, abgedruckt. Sein schönes Buch *Hans Holbein der Ältere,* Ausgburg, 1987 (Das Basler Porträt auf S. 116–117) lehrt die Werke Holbeins und ihre menschliche Aussage neu zu sehen.

1 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv. Nr. G 1958.7. Tempera auf Lindenholz, lichte Masse 35 : 26,5 cm. Inschrift auf dem originalen Rahmen:
ALSO · WAS · ICH · VIR · WAR · IN · DEM · 34 · JAR.
Herkunft und Literatur findet sich verzeichnet im Ausstellungskatalog: *Die Malerfamilie Holbein in Basel,* Basel 1960, Kat. Nr. 18.

2 GEORG SCHMIDT, *Hans Holbein der Ältere «Bildnis einer 34jährigen Frau»,* in: Jahresberichte der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1957/58, S. 96–104.

3 NORBERT LIEB und ALFRED STANGE, *Hans Holbein der Ältere,* München 1960, Kat. Nr. 34 (zu dieser vollständigsten Materialsammlung vgl. die Rezension von PETER STRIEDER, in: Kunstchronik XIV, 1961, S. 42–50).
Bei Kat. Nr. 238 wird ferner auf eine gewisse Ähnlichkeit mit einer der Töchter des Ulrich Schwarz hingewiesen; für eine Identifikation sind die Unterschiede, besonders in der Nase, zu gross.

4 R[UDOLF] R[IGGENBACH], *Frauenbildnis Hans Holbeins des Älteren,* in: Arbeiter-Zeitung, Basel, 7. VI. 1958, Nr. 130. Es scheint ein Missverständnis vorzuliegen.

5 HORST VEY, *Johann Peter Weyer. Seine Gemäldegalerie und seine Kunstliebe,* in: Wallraf-Richartz Jahrbuch XXVIII, 1966, S. 159–244, Kat. Nr. 34–35. Herrn Vey möchte ich auch hier für eine briefliche Auskunft in diesem Zusammenhange freundlich danken. Aus der gleichen Sammlung gelangte übrigens auch das kleine kölnische Diptychon mit der Verkündigung Mariens (Kat. Nr. 259–260) durch die Bachofen-Burckhardt Stiftung ins Basler Museum.

6 LIEB/STANGE (vgl. Anm. 3), Kat. Nr. 222; der Vorname ist etwas korrumpiert, aber wohl doch eindeutig (vgl. ELISABETH KODLIN-KERN, *Die Bildniszeichnungen Hans Holbeins des Älteren* [Ungedruckte Dissertation], Basel 1953, S. 16).
Die bei dieser Zeichnung besonders reichen und wohl abgestimmten Tuschergänzungen erweisen sich im Vergleich mit dem gemalten Bildnis als von der Hand Holbeins stammend. Da der Rahmen des Basler Bildnisses keine Spuren von Scharnieren zeigt, wird es sich nicht um ein eigentliches Diptychon gehandelt haben.

7 Vgl. LIEB/STANGE (vgl. Anm. 3), wo Hannelore Müller die aus den Urkunden bekannten Träger dieses Namens zusammengestellt hat. Auch die durch unsere Konjektur neu gewonnenen Indizien ermöglichen gemäss einer freundlichen Mitteilung von Frau Müller keine nähere Bestimmung. Ebenfalls ergebnislos war die Durchsicht der Hochzeitsbücher der Augsburger Bürgerstube und die Ämtersetzungen.
Das Wappen kennen wir aus der sehr ausführlichen und zuverlässigen Auktionsbesprechung von W. H. JAMES WEALE, *Notice sur la collection de tableaux anciens faisant partie de la galerie de Mr. J. P. Weyer...,* Première livraison, in: Messager des sciences historiques, ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique, 1862, S. 334–352, Nr. 63, S. 337: «... il porte une bague ornée d'un écusson taillé d'or et de sable à deux étoiles à six raies de l'un et de l'autre, à la barre d'argent chargée d'un poisson au naturel brochant sur le tout et des initiales I. M. ...». Diese Beschreibung kommt der Nr. 3821 bei EDUARD ZIMMERMANN, *Augsburger Zeichen und Wappen,* Augsburg 1970, Taf. 129, nahe, deckt sich aber mit keinem der dort verzeichneten Wappen ganz. Wie mir Dr. Blendinger vom Augsburger Stadtarchiv freundlicherweise mitteilte, erlaubt auch der aus Mangel an Subskribenten leider immer noch nicht veröffentlichte Textband zur genannten Publikation keine nähere Bestimmung.

8 Ob die halb ruinierte Beschriftung «... mey ... von augspurg» auf der Rückseite der Berliner Zeichnung (vgl. Anm. 10) oder das Marienmonogramm auf der Rückseite der Basler Tafel (Abb. 6) einen Hinweis auf den Vornamen geben? Die Lettern gleichen der Inschrift auf dem aus dem gleichen Jahre 1512 stammenden Katharinenaltar. Ich möchte die Skepsis von Paul Boerlin, hier einen Hinweis auf den Namen der Dargestellten zu sehen, teilen; andererseits war es in Ober-

deutschland im frühen 16. Jahrhundert das Übliche, an dieser Stelle das Wappen, gelegentlich mit dem Namen oder den Initialen, anzubringen, vgl. die reichhaltige Zusammenstellung von ANGELICA DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.

9 Das psychologisch besonders feinfühlige Bildnis einer jungen Frau, das früher um 1500 datiert und irrtümlich mit Agnes Staudach identifiziert wurde - es gelangte 1980 aus der Sammlung Lanckoronski nach Colmar ins Unterlindenmuseum -, zeigt noch einen ähnlich lockeren Verlauf der Gewandlinien, während die stark von den Umrissen bestimmte Modellierung des Gesichtes auffällig an den Handwerker und die hl. Ottilie der vermutlich 1509 im Elsass entstandenen Tafel der Nationalgalerie Prag erinnert. (CHRISTIAN HECK, *Le Musée d'Unterlinden,* Colmar 1984, S. 42, Farbtaf. - CHRISTIAN HECK, in: Revue du Louvre, XXXIII 1983, S. 342-344 [Nouvelles acquisitions]).

10 Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2558. LIEB/STANGE (vgl. Anm. 3), Nr. 238. - *Kat. Basel* 1960 (vgl. Anm. 1), Nr. 35 (Landolt). Hier ist auch die Datierung in den Beginn des zweiten Jahrzehnts des Jahrhunderts klargestellt: Der malerische Reichtum ist dem zweiten Basler Skizzenbuch von ca. 1513 ungleich näher als dem ersten von 1502. Das Blatt ist wohl links ziemlich stark beschnitten, es misst in der Breite nur 8,1 cm gegenüber ca. 10 cm der meisten intakten. Hiezu allgemein die grundlegenden Studien von HANSPETER LANDOLT, insbes.: *Das Skizzenbuch Hans Holbeins des Älteren im Kupferstichkabinett Basel,* Olten 1960.
Die ursprünglich und neuerdings wieder von SCHMIDT *(Kat. Basel* 1960 [vgl. Anm. 1]) als Vorzeichnung in Anspruch genommene Zeichnung in London (LIEB/STANGE [vgl. Anm. 3], Nr. 239) verrät sich schon durch ihre etwas flaue, schwebende Strichführung - besonders im Gewand - als Kopie; dass das Halsband bereits wie in der endgültigen Redaktion des Gemäldes läuft, bestätigt diesen Befund auch äusserlich. Die unterschiedliche Handhabung der Schraffur und eine unwägbare Differenz im Ausdruck zeigen uns eine andere als Holbeins Hand; PETER HALM, *Hans Burgkmair als Zeichner,* in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, XIII, 1962, S. 75-162, bes. S. 133-134, schreibt diese Zeichnung mit einer Reihe ähnlicher Kopien Burgkmair zu. Eine solche Autorschaft wäre der trefflichen Behandlung des Gesichtes wohl angemessen.

11 LIEB/STANGE (vgl. Anm. 3), Kat. Nr. 39, 254-255; Abb. 106, 331-332.

12 BRUNO BUSHART, *Humanitas christiana,* in: BRUNO BUSHART/K. F. REINKING/HANS REINHARDT, *Hans Holbein der Ältere,* Augsburg 1966, S. 5-54, bes. S. 44.

13 LIEB/STANGE (vgl. Anm. 3), Kat. Nr. 181, 182, 195, 198-200; Abb. 258, 259, 276-279.

14 Man vergleiche etwa die Berliner Kopfstudie mit dem gemalten Bildnis des gleichen Patriziers in Norfolk, s. WOLFGANG PFEIFFER, *Das Patrizierporträt der Sammlung Chrysler von Hans Holbein d. Äl.,* in: Pantheon XXIV, 1966, S. 140-146.

15 Besonders klar lässt sich diese Filiation mit Ambrosius Holbein als Zwischenstufe anhand des 1513 datierten Patrizierporträts nachvollziehen, in dem der ältere Holbein erstmals eine Renaissance-Ädikula als Hintergrund verwendete und das 1981 aus der Sammlung Lanckoronski ins Basler Kunstmuseum gelangte, s. PAUL H. BOERLIN, *Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Herrn mit Pelzmütze, 1513,* in: Pantheon XL, 1982, S. 32-39.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 6: Öffentliche Kunstsammlung, Basel.
Abb. 2, 3: Rheinisches Bildarchiv, Köln.
Abb. 4, 5: Kupferstichkabinett, Berlin.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Bildnis einer 34jährigen Frau von Hans Holbein d. Ä. in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel kann als Gegenstück zu einem ebenfalls von Holbein gemalten, heute verschollenen Bildnis eines «Jörg Fischer» identifiziert werden. Silberstift-Vorzeichnungen zu beiden Bildnissen befinden sich im Kupferstichkabinett Berlin. Im Gegensatz zu seinen Zeichnungen, die das Einmalige des individuellen Gesichts in dessen augenblicklichem Ausdruck festhalten, versucht Holbein im Ölgemälde hinter den stets veränderlichen Gesichtsausdruck zurückzugehen und einen Grundtypus herauszuarbeiten.

RIASSUNTO

Esposto nel «Kunstmuseum» di Basilea, il «Ritratto di una donna trentaquatrenne» ad opera di Hans Holbein, il Vecchio, può essere identificato come il pendant di un ritratto andato perso di un certo «Jörg Fischer». I disegni preparatori dei dipinti, eseguiti con matita d'argento, si trovano nel «Gabinetto dei disegni e delle stampe» a Berlino. Mentre nei disegni Holbein coglie la singolarità del volto in un'espressione momentanea, nei dipinti ad olio tenta di ritornare dalle sempre mutevoli espressioni del volto all'elaborazione di una forma originaria.

RÉSUMÉ

Le portrait d'une dame âgée de 34 ans, peint par Hans Holbein l'Ancien et appartenant au Musée d'art de Bâle, peut être identifié comme étant le pendant du protrait de «Jörg Fischer» qui a disparu. Les dessins de ces deux portraits exécutés au crayon d'argent se trouvent dans la collection du Cabinet des estampes à Berlin. Au contraire de ses dessins, où Holbein fixe la particularité d'un visage individuel dans son expression momentanée, le peintre essaie dans sa peinture à l'huile de faire paraître le type qui se cache au fond de l'expression temporaire du visage.

SUMMARY

The portrait of a 34-year-old woman by Hans Holbein the Elder in the public collection in Basel can be identified as the counterpart to a lost portrait of "Jörg Fischer", also painted by Holbein. Studies in silverpoint of both likenesses are preserved in the Kupferstichkabinett in Berlin. In contrast to the studies, in which Holbein captured the unique expression of the individual countenance at the moment it was sketched, he tried, in his oil paintings, to render the essence underlying the subject's changeable facial expressions.