

# Der Oberried-Altar im Freiburger Münster

Autor(en): **Hess, Daniel**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **55 (1998)**

Heft 2-4: **Hans Holbein der Jüngere**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169551>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Der Oberried-Altar im Freiburger Münster

VON DANIEL HESS



Abb. 1 Oberried-Altar, Anordnung von 1554 mit den unvollendeten Flügelbildern Hans Holbeins d. J. im Zentrum des neugeschaffenen Flügelretabels. Freiburg im Breisgau, Universitätskapelle des Münsters.

Als Kaiser Rudolf II. im November 1596 das «berühmte» und «gar kunstreiche gemälde» Hans Holbeins in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters (Abb. 1 und Tafel 5) zu erwerben beehrte, erhielt er zur Antwort, dass «die tafel sehr klein, schlecht unvolkommen, und allein von zweien fliglen, von andern orten aus der luterei vor vil iaren gebracht und durch ein fürnähme person zu ewiger gedächtnis seines geschlechts in beruörte capell vergelbet worden» sei. Die Universität könne die Tafel folglich nicht veräussern; ausserdem gäbe es andernorts «volkomne, ganze und köstlichere malwerk», die dem Kaiser sicherlich besser gefallen würden.<sup>1</sup>

Als rund fünfzig Jahre später, im Oktober 1644, der kunstversessene, bei seinen Ankäufen nicht selten mit politischen Repressalien agierende Sammler Kurfürst

Maximilian I. von Bayern eine «Affection zu der altartafel» entwickelt hatte, halfen die fadenscheinigen Ausreden über die mangelhafte Qualität jedoch nichts mehr, und die Freiburger schickten ihren Altar im Dezember nach München, wo er kopiert werden sollte.<sup>2</sup> Der Kriegswirren wegen kam er jedoch nicht wie geplant nach Freiburg zurück, sondern wurde 1645 zunächst nach Schaffhausen verbracht und dort im vornehmen Wirtshaus zur Krone aufgestellt; von dort sollte er in den konstanzer Hof in Sicherheit gebracht werden. Trotz der Beschwerden der Universität verblieben die Tafeln jedoch bis 1652 in der Krone zu Schaffhausen und erweckten schliesslich das Interesse Kaiser Ferdinands III., der sie mit unbekannter Absicht nach Regensburg holte und gegen 1653 endlich nach Freiburg zurückschickte. Damit war die Odyssee

jedoch noch lange nicht beendet, denn 1796 wurden die Tafeln von den französischen Kommissaren nach Colmar verschleppt, wo sie erst 1807 wiederentdeckt und ins Freiburger Münster zurückgeholt wurden. Ihre vorletzte Reise traten sie dann im Zweiten Weltkrieg an, als sie zunächst nach Messkirch und dann nach Konstanz geschafft wurden; erst nach zähem Ringen gelang es dem Freiburger Restaurator Paul Hübner, die mittlerweile schwer beschädigten Tafeln 1944 wieder nach Freiburg zu retten und dort zu

kommensten Effektstück», welches ihm aus so früher Zeit in der deutschen Kunst bekannt sei, und hob die Lebendigkeit des Dieners des Mohrenkönigs hervor. Damals war bereits bekannt, dass es sich um die Reste eines Altars handelte, den der Basler Kaufmann und Ratsherr Hans Oberriede bei Holbein in Auftrag gegeben hatte und von dem er bei Ausbruch des Bildersturms 1529 nurmehr die beiden Flügel in das Freiburger Exil der Basler Altgläubigen und Reformationsvertriebenen retten konnte. Aus seinem



Abb. 2 Geburt Christi mit den männlichen Familienmitgliedern des Stifters, Ausschnitt aus dem Oberried-Altar.



Abb. 3 Anbetung der Könige mit den weiblichen Familienmitgliedern des Stifters, Ausschnitt aus dem Oberried-Altar.

restaurieren.<sup>3</sup> 1960 schliesslich kamen sie nochmals kurz nach Basel zurück und waren auf der grossen Holbein-Ausstellung zu sehen.

Hatten die Tafeln mit Rudolf II. und Maximilian I. zwei der bedeutendsten Kunstsammler der frühen Neuzeit in ihren Bann geschlagen, verwundert es kaum, dass auch die ersten wissenschaftlichen Abhandlungen Holbeins Altarflügel als Meisterstücke feierten. So verwies etwa Heinrich Schreiber 1820 auf die unübertreffliche Beleuchtung der Geburt Christi und machte auf die ausdrucksvolle, zum Stern aufblickende Figur im Gefolge der Könige aufmerksam. Gustav Friedrich Waagen sprach 1848 gar vom «voll-

Nachlass gelangten die Tafeln 1554 über den Schwiegersohn Dr. Ludwig Baer an ihren heutigen Standort in die Universitätskapelle des Freiburger Münsters und fanden dort ihre ungewöhnliche Verwendung als Mitteltafel eines neuen Flügelaltars (Abb. 1–3), der am 17. Oktober 1554 geweiht wurde.<sup>4</sup>

Neben der Datierung, welche im Laufe der Zeit ohne stichhaltige Argumente auf 1521/22 festgeschrieben worden war, gaben die beiden Tafeln der Forschung viele Rätsel auf. Nicht nur hinsichtlich der Lokalisierung und Rekonstruktion des ursprünglichen Altars, sondern auch in Fragen der Autorschaft der Stifterbildnisse und der Inter-

pretation der unbemalten Rückseiten spalteten sich die Ansichten und Meinungen.<sup>5</sup> Bis in die jüngste Forschung bietet der Oberried-Altar folglich ein ungelöstes Rätsel,<sup>6</sup> Anlass genug, die beiden Tafeln auf Anregung von Prof. Wilhelm Schlink im Rahmen dieser Veranstaltung erneut zu untersuchen. Da sie sich jedoch nicht in Museumsbesitz befinden, drohte das Unternehmen bereits in den ersten Ansätzen zu scheitern. Dank der Mithilfe von Oberkonservator Helmut F. Reichwald und seinen Mitarbeitern konnten die Tafeln – wenn auch in sehr engem zeitlichem Rahmen – im April 1997 *in situ* untersucht und dabei einige Fragen geklärt werden.

Der allgemeine Zustand des Trägers und der Malschichten ist trotz der abenteuerlichen Vergangenheit erstaunlich gut. Auch die Restaurierungen, besser gesagt die Übermalungen durch die Freiburger Kunstmaler Gessler 1827 und Sebastian Lutz 1866 haben bis auf die Einpassung in neue Rahmen kaum wesentlich in den Bestand eingegriffen.<sup>7</sup> Im Gegenteil dürfte der damals aufgebrachte Firnis eine weitgehende Zerstörung während der Auslagerung im Zweiten Weltkrieg verhindert haben, als die Tafeln in Messkirch auf Grund eines Schmelzwassereintruchs vollständig durchnässt und teilweise mit Eisschichten bedeckt waren und anschliessend beinahe vier Jahre in Kisten vor sich hinschimmelten. Trotz hartnäckiger Proteste des Restaurators Paul Hübner konnten sie jedoch erst zu Kriegsende von ihm restauriert und konserviert werden, wobei seine Retuschen offensichtlich über das von ihm beschriebene Mass deutlich hinausgehen, wie die Fluoreszenz-Untersuchung zu Tage brachte.<sup>8</sup> Neben vielfach nachgezogenen Konturen fallen vor allem die umfänglicheren Retuschen in stärker beriebenen Partien der Architektur und wenigen Gewändern ins Gewicht, während die Inkarnate nur ausnahmsweise und partiell retuschiert sind. Die meisten von ihnen sind jedoch berieben; es fehlt ihnen das letzte Finish, da die für die Feinmodellierung und differenzierte Tönung verantwortlichen, jedoch sehr empfindlichen Farblacke der Reinigung zum Opfer gefallen sind.

Auch die Untersuchung der Unterzeichnung mittels der Infrarotreflektographie erbrachte wenig Spektakuläres: Die mit Pinsel ausgeführte Unterzeichnung zeigt einen flüchtig lockeren Duktus, der im Gewand des knienden Königs in affektgeladenen freien Pinselschwüngen kulminiert (Abb. 4). Die Zeichnung bleibt jeweils auf die wesentlichsten Angaben der Kontur- und Binnenlinien beschränkt und zog in ihrer skizzenhaften Freiheit die für Holbein charakteristischen Pentimente nach sich. Neben Überschneidungen von Konturlinien sind hier besonders die im Verlauf des Malprozesses bei einzelnen Figuren leicht veränderte Stellung der Augen oder Hände, aber auch nicht ausgeführte Details wie ein Schwert beim bereits erwähnten Diener des Mohrenkönigs oder der mit Zaddeln besetzte Saum des Marienärmels in der Geburt zu erwähnen. Letzterer hätte wohl gegen das *decorum* einer Geburtsszene verstossen und blieb deshalb unausgeführt.

Eine interessante Korrektur erfuhren auch die beiden im Laufe des Malprozesses veränderten Wandpfeiler mit

Ornamentfüllungen: Wie die Infrarotreflektographie zu Tage brachte, waren diese Pfeiler zunächst als Rundsäulen angelegt, bevor sie ihre heutige Gestalt erhielten (Abb. 5). Die in diesen Partien auftretenden Schwundrisse belegen neben der durchgängig einheitlichen Lumineszenz der Oberfläche im UV-Licht, dass es sich hier jedoch nicht um eine Veränderung aus späterer Zeit, sondern um eine Korrektur noch im Werkprozess handelt.



Abb. 4 Die Unterzeichnung im Gewand des knienden Königs der Anbetung, Infrarotreflektographie.

Kommen wir damit zu den zentralen Fragen der unbemalten Rückseiten und der Autorschaft der Stifterbilder. Zunächst zu den Rückseiten, von denen nur die Tafel mit der Geburt Christi untersucht werden konnte (Abb. 6). Die bei einer Grösse von 230,5 x 110 cm lediglich 11 mm starke Nadelholz-Tafel zeigt rückseitig keinerlei Spuren von eventuell einstmals befestigten Applikationen, aber auch keine

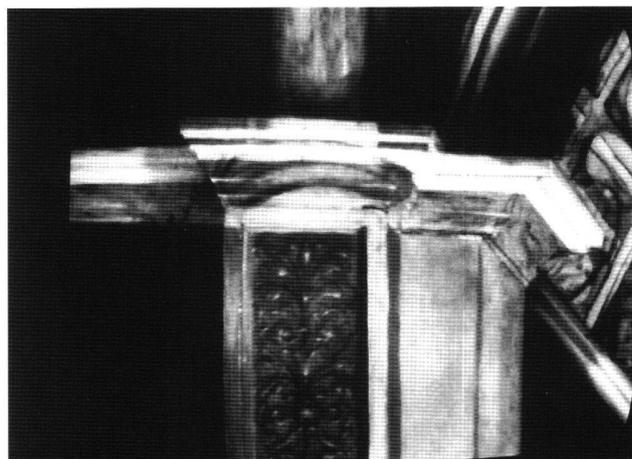


Abb. 5 Der ursprünglich als Rundsäule konzipierte rückseitige Pfeiler in der Geburt Christi, Infrarotreflektographie.

offenliegenden Wurmfrassgänge oder Sägespuren, die auf eine spätere Abarbeitung, Glättung oder Spaltung hinweisen. Die einzelnen Bretter sind makellos verleimt und weisen weder Sprünge noch Risse auf; auch ist die Tafel nur geringfügig verwölbt. Offensichtlich war bereits bei der Auswahl des Holzes auf höchste Qualität geachtet worden. Da es keinerlei Anhaltspunkte für eine nachträgliche Bearbeitung der sorgfältig geglätteten Rückseiten gibt,



Abb. 6 Rückseite der Geburt Christi mit Resten eines weissen Anstrichs oder der ursprünglichen Grundierung.

dürfte selbst der nurmehr in wolkenartigen Rudimenten erhaltene weisse Anstrich – Rest einer Grundierung oder Schutzanstrich in Bleiweiss – original sein, wie alle bei der Untersuchung anwesenden Restauratoren vermuteten. Natürlich kann hier erst eine naturwissenschaftliche Untersuchung des Schichtenaufbaus endgültige Klarheit geben.<sup>9</sup> Bei der geringen Stärke der Tafel muss man jedoch von einem ursprünglichen Anstrich der Rückseite ausgehen, da sich die Tafel sonst sehr viel stärker verzogen und verwölbt hätte. Über dem weissen Anstrich konnte schliesslich auch jene quellenmässig überlieferte «Öltränkung» von 1827

ausgemacht werden, die wegen des alten Anstrichs jedoch nicht in das Holz eindringen konnte und als graubraune, runzelige Paste auf der Oberfläche stehenblieb. An der Oberkante entdeckt man ferner die damals für den neuen Rahmen mit Bleistift aufgetragenen Konstruktionslinien, welche ebenfalls über dem weissen Anstrich liegen.<sup>10</sup>

Vergleicht man diese ausserordentlich sorgfältig geglättete Rückseite mit der grob bearbeiteten, unbemalten Rückseite der 2,5–3 cm dicken Tafel des Toten Christus in Basel,<sup>11</sup> lässt dies nur einen Schluss zu: Die Rückseiten der Oberried-Tafeln waren ursprünglich zur Bemalung vorgesehen und vorbereitet, blieben jedoch aus noch zu klärenden Gründen bis auf den erwähnten flächigen Anstrich unbemalt. Dies bedeutet, dass man bei einer Rekonstruktion des Altars nicht weiter von Standflügeln ausgehen kann, sondern ein wandelbares Retabel voraussetzen muss, was neben der Form der Flügel auch die im Hinblick auf die Statik des Altars sehr dünn und leicht proportionierten Holzträger nahelegen.

Kehren wir damit zu den Vorderseiten zurück und wenden uns den Stifterbildern zu, bei denen es sich nach Ausweis der beiden Wappen um die Familie Hans Oberrieds und seiner Frau Amalie Tschekkenbürlin handelt. Seit Waagen 1845 will die Forschung in diesen Bildern eine andere Hand und einen anderen Stil sehen und neigt deshalb zu einer Zuschreibung an Hans Holbein den Älteren oder einen seiner Gesellen. Als nahezu einziger hat sich bislang Wilhelm Pinder im fragmentarischen letzten Band seines Gesamtwerks für die Autorschaft Holbeins des Jüngeren ausgesprochen, indem er die «profane Keckheit» der Stifterinnen hervorhob.<sup>12</sup> Auch in dieser Frage bringt die neuerliche Untersuchung Klärung.

Sowohl maltechnisch wie stilistisch ergeben sich keinerlei Anhaltspunkte für eine Händescheidung zwischen den Stiftern und den übrigen Partien. In der Unterzeichnung, im dünnen Farbauftrag, im Pinselduktus und in der Farbpalette stehen die Stifter in vollkommenem Einklang mit den übrigen Figuren. Neben Details, die wie die minutiös gemalten Pelzbesätze im Gewand Hans Oberrieds und des knienden Königs deutlich für ein und dieselbe Hand sprechen, gehen die Pinselstriche bei den Konturen der Stifter nahtlos in die Malerei ihrer unmittelbaren Umgebung über. Wäre hier ein anderer Maler tätig geworden, hätte dies auf Grund der dünnen Malschichten an den Umrissen seine Spuren hinterlassen. Gleiches gilt für die laut bisheriger Forschung nachträglich hinzugemalten drei Enkel in der Tafel der Geburt Christi.<sup>13</sup> Betrachtet man die dünne Malschicht und die nur an den Konturen sich im Streiflicht deutlich abzeichnenden Farbwülste des Pinselrandes, ist auch diese Partie in einem Guss entstanden (Abb. 7). Wären die Enkel erst später hinzugemalt worden, müsste die im Streiflicht zwischen den Köpfen deutlich sichtbare vordere Mauerkante durch die dünnen Inkarnate durchlaufen. Da alle Stifterbilder eine mit den übrigen Partien vollkommen übereinstimmende Pinselführung zeigen und mit diesen maltechnisch in einem Zug entstanden sein müssen, wie selbst die Farbigkeit und der Befund bei ultra-

violettem Licht nahelegen, ist eine Händescheidung auch aus Sicht der mituntersuchenden Restauratoren nicht gegeben. Für die Datierung der Tafel hat dies jedoch schwerwiegende Konsequenzen.

War man bislang mit Hinweis auf eine Notiz in den Basler Ratsrechnungen von einer Entstehung um 1521/22 ausgegangen, kann an diesem Datum nun nicht weiter festgehalten werden. Jene Notiz im Denkbüchlein des Dreieramts besagt lediglich, dass der Rats- und Dreierherr Hans Oberried am 14. September 1521 die Teilzahlung von 17 Pfund und 5 Schilling für die Ausmalung des Ratssaales ausgehändigt bekam, um sie an Holbein weiterzuleiten. Keineswegs jedoch, dass Oberried die Summe selbst kassiert habe, da seine Beziehungen zu Holbein getrübt gewesen seien, wie bislang mitunter argumentiert wurde.<sup>14</sup> Für die Datierung des Altars ergibt sich daraus folglich kein Anhaltspunkt, weshalb wir zu den Stifterbildern zurückkehren.

Paul Ganz, der sich in seinem Beitrag von 1922 bislang am intensivsten mit der Tafel und der Familie des Stifters beschäftigt hat, identifizierte die Dargestellten überzeugend mit Hans Oberried und seiner 1518 verstorbenen, deshalb in einem schwarzen Umhang gekleideten Gattin Amalie Tschekkenbürlin und ihren gemeinsamen Kindern. Namentlich sind sieben Kinder überliefert, von denen jedoch Christiane 1509 und Simon vor 1518 noch im Kindesalter verstarben. Ein weiteres Kind lässt sich aus den 1518 und 1523 aufgesetzten Testamenten der Maria von Brunntschekkenbürlin, der Cousine Amalies, erschliessen, in denen von «Hansen Oberrieds des swagers sechs eelichen kindern» die Rede ist.<sup>15</sup> Auf den Altarflügeln sind sie offenbar alle gezeigt. Es sind dies dem Alter nach: Hans, Franz und Jakob sowie Elisabeth, Margaretha und die namenlose jüngste Tochter.<sup>16</sup> Die verbleibende vierte Frau, welche lebensfroh und selbstbewusst aus dem Bild herausblickt, wurde von Ganz überzeugend mit Maria David, der Frau des ältesten Sohnes Hans, identifiziert. Als einzige erscheint sie im Habit der Verheirateten, während die Töchter noch Jungfernkranze tragen.<sup>17</sup>

Von den Geburts- und Hochzeitsdaten der Kinder ist lediglich das Geburtsdatum des zweiten auf der Tafel gezeigten Sohnes, Franz, überliefert, der 1507 geboren wurde. Auch bei den Enkeln stösst man auf der Suche nach genauen Daten weitgehend ins Leere. Bekannt ist nur, dass Jakob, der älteste überlieferte Sohn Hans des Jüngeren, 1523 geboren ist; die Geburtsdaten aller übrigen archivalisch nachweisbaren Enkel fallen erst in das Jahr 1530 und später.<sup>18</sup> Dies bedeutet, dass unsere Tafeln nicht vor 1523 entstanden sein können. Geht man mit guten, noch zu erläuternden Gründen von einer Entstehung um 1525/26 oder zum Jahresende 1528 aus, sind wohl alle drei gezeigten Enkel Söhne Hans des Jüngeren, von denen der damals drei- bis fünfjährige Jakob mit dem jüngsten Enkel zu identifizieren ist. Bei den älteren handelt es sich offenbar um zwei gegen 1519/20 geborene, nach Fertigstellung der Tafeln jedoch noch im Kindesalter verstorbene und deshalb archivalisch nicht überlieferte Söhne.<sup>19</sup>



Abb. 7 Die Enkel in der Geburt Christi, Streiflichtaufnahme.

Genealogisch bietet folglich einzig das Geburtsjahr 1523 des Enkels Jakob einen *terminus post quem* für die Datierung unserer fragmentarischen Flügel, deren Bemalung spätestens im März 1529 eingestellt wurde, als der mit den übrigen Altgläubigen aus dem Rat entfernte Hans Oberried sein Basler Bürgerrecht aufkündigte und in seine alte Heimat, nach Freiburg, zurückkehrte.<sup>20</sup> Es steht damit zur Debatte, ob die Flügel noch vor oder erst kurz nach Holbeins erster Englandreise, also um 1525/26 oder zum Jahresende 1528, entstanden. Dass in Basel während des Bildersturms bereits im Frühjahr 1528 die ersten Bildwerke aus den Kirchen entfernt wurden, spricht zwar zunächst gegen einen Altarauftrag am Jahresende 1528. Vielleicht aber rechnete Oberried in Sachen Reformation noch nicht mit dem Schlimmsten, zumal die Kartause – der wahrscheinliche Bestimmungsort des Altars – bis zum 10. Februar 1529 vom Bildersturm verschont blieb.<sup>21</sup> Für eine Datierung um 1528 spricht ferner die Tatsache, dass die Arbeiten am Altar mit den Flügelinnenseiten plötzlich abbrechen und die zur Bemalung vorbereiteten Flügelaussenseiten leer bleiben. Hätte Holbein den Altar noch vor seiner Englandreise in Angriff genommen, wäre nach seiner Rückkehr wie bei der Meyer-Madonna wohl noch genügend Zeit für eine Vollendung geblieben. Andererseits ist zu überlegen, ob der Altar auf Grund der turbulenten Ereignisse von 1528/29 Fragment bleiben musste, da an seine Aufstellung in einer der Basler Kirchen zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zu denken war.

Eine Entstehung um 1525/26 kann folglich nicht ausgeschlossen werden, obgleich Holbein nach seiner Rückkehr aus Frankreich mit den «Bildern des Todes», den «Icones», dem Abendmahl (Tafel 10), der «Venus» (Tafel 11) und «Lais» (Tafel 12) sowie der «Meyer-Madonna» (Tafel 13) eigentlich schon genug zu tun hatte. Gleichwohl scheinen die Eindrücke der Frankreichreise, die ihn in direkten Kon-

takt mit dem Umfeld Leonardos gebracht hat, noch recht frisch gewesen zu sein, wie ein Blick auf die italienisch anmutenden Madonnengesichter mit ihrem eigentümlichen Sfumato zeigt. Erst in den Tafeln der «Venus mit Amor» und der «Laïs» beobachten wir einen vergleichbaren italienischen, in der Anbetung jedoch stärker an Correggio erinnernden Gesichtstyp. Die kantigen Gesichter Josephs und des zur Geburt herbeieilenden struppigen Hirten, den Ueberwasser als soeben vom Schwarzwald herabgestiegenen Strauchdieb bezeichnete, verweisen

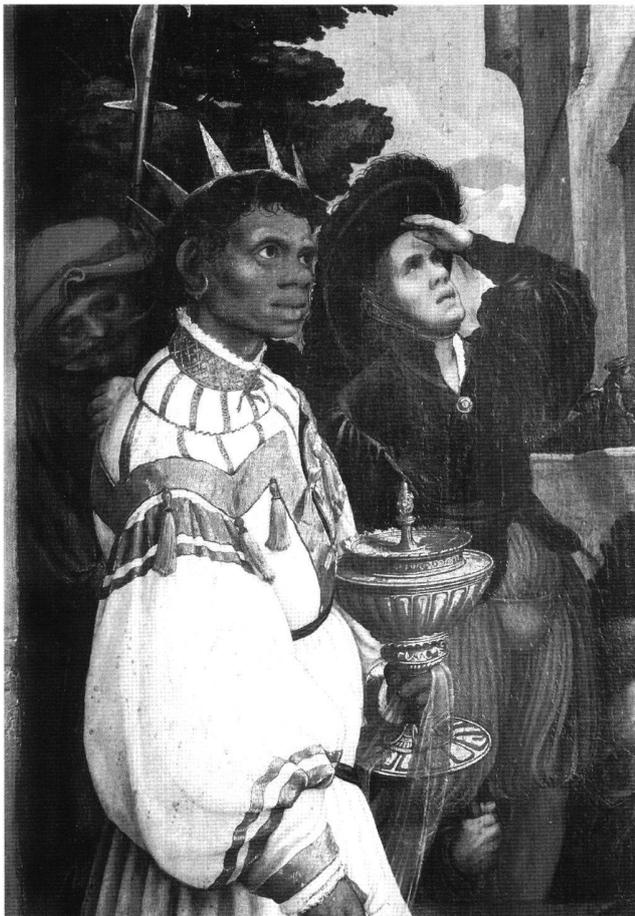


Abb. 8 Mohrenkönig mit zwei Begleitern in der Anbetung der Könige.

überdies auf das Basler Abendmahl (Tafel 10); nur dort oder in den «Icones» und den Scheibenrissen zur Passion Christi finden wir solche markanten Gesichter, expressiv bewegte Figuren und Gesten. Während das Abendmahl um 1524/25 datiert wird, sind die «Icones» kurz vor der Abreise nach London oder unmittelbar danach entstanden; die Scheibenriss-Passion ist hingegen wohl erst um 1528 anzusetzen. Das heisst, wir bewegen uns exakt in dem hier für die Oberried-Tafeln vorgeschlagenen Zeitraum. Dies macht ferner auch der leicht seitlich nach vorn ge-

neigte Kopf des Halbartenträgers am linken Bildrand der Anbetung (Abb. 8) deutlich, der uns nicht nur im Abendmahl, sondern auch im linken Schergen in der Kreuzanagelung der Scheibenriss-Passion beinahe wörtlich wieder begegnet (Abb. 9).<sup>22</sup> Ferner können die beiden mit durchgebogenem Kreuz, in strengem Profil gezeigten Töchter Oberrieds mit ihrem Kopfputz durchaus an die Seite der 1528 überarbeiteten Tochter auf der Darmstädter-Madonna gestellt werden, auch wenn die Behandlung des Gewands schematischer bleibt. Und schliesslich steht das



Abb. 9 Annagelung Christi, Scheibenriss zur Passion Christi, von Hans Holbein d. J., um 1528. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Porträt Hans Oberrieds oder jener aussergewöhnliche Diener im Gefolge der Könige, dem zu Recht die Bewunderung der frühen Holbein-Forscher zuteil geworden ist, den Bildnissen des ersten Englandsaufenthalts in nichts nach. Gleiches gilt für die souveräne stoffliche Wiedergabe der prachtvollen pelzbesetzten oder golddurchwirkten Königsgewänder.

Trotz dieser Detailbeobachtungen und trotz der unverkrampften, gleichwohl sicheren Malerei weckt die maltechnisch wie genealogisch begründete Spätdatierung der

Oberried-Flügel zunächst vielleicht Widerstand. Dies mag zum einen am konventionellen Bildgegenstand und dem traditionellen Motiv der Stifterreihe, zum anderen wohl aber auch an den Bildvorlagen liegen, auf die Holbein in seiner Konzeption zurückgegriffen hat. Diese Anleihen aus älteren Werken, wie dem Basler Altarentwurf seines Vaters um 1504 (Abb. 10) oder dem von der Forschung schon mehrfach genannten Stich Nicoletta da Modenas,<sup>23</sup>

organisiert. Indem er die Hauptfiguren auf einer zum Bildmittelgrund hin abfallenden Bühne anordnet, aus dem das Gefolge der Könige erst emporsteigen muss, bedient sich Holbein eines Kunstgriffs, den er in dieser Konsequenz erstmals in den «Icones» anwendet (Abb. 11), um Raumtiefe zu evozieren, wohingegen der in der Tiefe verschwindende Zug in der Kreuztragung der Basler Passion lediglich frühe Vorstufe bleibt. Ähnliches gilt für die antikisie-



Abb. 10 Anbetung der Könige, von Hans Holbein d. Ä., um 1505. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

fordern eine Frühdatierung jedoch nicht zwingend, ebenso wenig die im Zusammenhang mit den Flügeln mehrfach erwähnten Architekturexperimente Holbeins zwischen 1518 und 1521. Wie Oskar Bätschmann jüngst formulierte, liess sich Holbein immer wieder von verschiedensten Vorlagen anregen, behandelte jedoch Formfragen stets in Abhängigkeit von Aufgabe und Bildgattung, ohne damit ein stilistisches Bekenntnis zu verbinden.<sup>24</sup> Noch 1528 scheute er sich deshalb nicht, Anregungen aus dem Werk Schongauers und Dürers in seiner Scheibenriss-Passion zu verarbeiten und in seine eigene Bildsprache überzuführen.

Bleibt der Rückgriff auf die Zeichnung des Vaters in der Ruinenarchitektur und den Arkaden oder in der zu einer Brücke verwandelten Brüstung zwar deutlich, wird der Tiefenraum der Oberriedschen Anbetung jedoch völlig neu

rende Königsfigur vorne rechts, welche zunächst an den Dionysius der Titeleinfassung von 1523 erinnert, in ihrem eleganten Kontrapost und ihrer körperlichen Präsenz jedoch erst mit dem Hauptmann in der Kreuzigung der Scheibenriss-Passion wirklich zu vergleichen ist.<sup>25</sup> Schliesslich sei noch erwähnt, dass Holbein in der effektvollen Lichtregie der Geburt Christi an die jüngsten Errungenschaften altdeutscher Malerei bei Baldung und im Altdorfer-Kreis anschliesst.<sup>26</sup>

Lässt sich damit die durch maltechnische Beobachtungen und historische Argumente begründete Datierung um 1525/26 oder zum Jahreswechsel von 1528/29 auch formal und motivgeschichtlich untermauern, wirft die Ikonographie des Altars ungeahnte Fragen auf. Erstaunlicherweise hat die Forschung bislang zwar immer wieder Notiz genom-

men von jener merkwürdig verschatteten Säulenfigur in der Geburt oder jenem geckenhaft gekleideten Höfling in der Anbetung (Abb. 2), diese auch immer wieder im Detail abgebildet, sich aber nicht weiter mit ihnen beschäftigt. So wird die in ein dünnes, langes Hemd gekleidete, in den Sternenhimmel blickende Säulenfigur nur lapidar als antike Göttin bezeichnet. Ausser den auf ihren gewölbten Bauch gelegten Händen, welche wohl eine Schwangerschaft andeuten sollen, und dem neben ihr emporranken- den Efeu ist sie ja auch nicht weiter ausgezeichnet. Bleibt



Abb. 11 Rückkehr der Juden nach Jerusalem, von Hans Holbein d. J., um 1526/28. Holzschnitt aus den «Icones». Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

sie im Schatten verborgen, zieht der auffällig reich gekleidete Diener, dem in der Unterzeichnung noch ein grosses Schwert an der Seite baumelte, durch seine ungewöhnliche Haltung sofort die Aufmerksamkeit auf sich. Folgt man seinem Blick, den er mit der Linken vor dem gleissenden Licht des Sterns der Weisen beschattet, wird man nicht etwa zum Stern gelenkt, sondern zu einer wie zufällig auf dem Dach sitzenden, krächzenden Elster.

Sucht man nach einer Erklärung für unsere «Göttin», die wohl nicht nur blosses Requisit der Ruinenlandschaft ist, bietet sich im Kontext der Geburt zunächst natürlich Eva an, welche hier im Gegensatz zur neuen Kirche die zerfallende Synagoge verkörpern könnte. Als Ursprung der Sünde bleibt sie im Kleid des Erdenlebens im Dunkel verborgen, während ihre Schuld im wunderbaren Licht der Geburt Christi – des neuen Adam – aufgehoben wird.<sup>27</sup> Ohne diese Typologie weiter zu vertiefen, wenden wir unseren Blick dem von Wolken zerrissenen, von einem eiförmig deformierten Mond beschienenen Nachthimmel zu. Eine Wolke nimmt dort die irritierende Form eines Schwanen an, dessen Kopf mit Schnabel und Auge sich deutlich abzeichnen, während die Flügel nur angedeutet

bleiben. Der «Schwan in der Wolke» bliebe reinste Spekulation, wenn nicht ein Holzschnitt aus Cranachs Apokalypse zeigte, wie Wolken die Form von Grotteskenköpfen annehmen können. Dass auch Holbein mit solchen Metamorphosen vertraut gewesen sein muss, illustriert seine Kopie von 1523, in der er Cranachs Wolkenspiel variiert.<sup>28</sup> Kunsttheoretisch lassen sich solche im übrigen auch bei Mantegna fassbaren Motive mit Leonardos Schriften zur Malerei untermauern, in denen zur Anregung der künstlerischen Phantasie das Studium von Wolken und Mauerflecken empfohlen wird. Auch die Anamorphose im Londoner Gemälde der Gesandten dürfte letztlich auf Leonardo zurückführen, welcher das Verfahren in seinem Maltraktat beschreibt;<sup>29</sup> sie illustriert Holbeins reflektierten Umgang mit solchen Kunstfiguren.

Sollte der Schwan nicht einfach nur Künstlerlaune sein, sondern auch eine ikonographische Bedeutung haben, bietet sich ein um 1534 entstandener Holzschnitt Erhard Schöns mit der Darstellung von 29 reinen und unreinen Vögeln an. Zum Schwan heisst es dort, dass er im Tod süß singe und damit die Hoffnung des christlichen Menschen auf Erlösung ausdrücke. Die geschwätzigte Elster – traditionelle Kündlerin von Unheil – verkörpere hingegen den Gottlosen, der durch sein Leben irre und nie zum Licht gelange.<sup>30</sup>

Ob aus diesem Kontext eine schlüssige theologische Deutung abgeleitet werden kann, soll hier offenbleiben, da die weibliche Figur keinen Apfel in Händen hält. Überdies erscheint sie offenbar im Zustand der Schwangeren, wofür sich unter den Eva-Darstellungen kein Vergleichsbeispiel finden liess. Was bedeutet ferner der Blick zu den Sternen? Schwingt im Verzicht auf eindeutige Attribute eine weitere Bedeutung mit?

Könnte die im Schatten verborgene Frau auch die Melancholie bedeuten, der sich im Kupferstich von Virgil Solis ein Schwan zuwendet? Auch wenn alle übrigen, etwa der berühmten Fassung Dürers beigegebenen Attribute fehlen, scheint die in den Schatten verbannte, zu den Sternen aufblickende Figur jene schmerz erfüllte Gefühlslage der Melancholie zu verkörpern, welche neben Marsilio Ficino auch verschiedene Dichter des späten 15. Jahrhunderts eindringlich beschrieben haben. Es ist dort die Rede vom einsamen Dunkel der Todesqualen, die selbst die heitersten Tage in finstere Wolken hüllen, aber auch von der Melancholie als natürliche Voraussetzung der göttlichen Inspiration.<sup>31</sup> Auch für die Elster ergäbe sich in diesem Kontext eine andere Deutung: Neben ihrer Funktion als Unheilskündlerin könnte sie hier nämlich auf jene neun Töchter des reichen Pierus verweisen, welche die Götter und Musen verspotteten und zur Strafe in Elstern verwandelt wurden, wie Ovids «Metamorphosen» erzählen.<sup>32</sup> Der zum spottenden Vogel aufschauende, geckenhaft gekleidete Diener könnte damit als eitler Höfling entlarvt werden, der es nur auf das Geld der Könige abgesehen hat, während die Melancholie für die göttliche Inspiration des Künstlers steht. Distanziert sich Holbein, der seit der Frankreichreise überaus ehrgeizig die Position eines

Hofkünstlers an einem der bedeutenden europäischen Königshäuser anstrebte, damit von den vielen eigennützi- gen Höflingen, die dem König nur auf der Tasche lagen? Sprengt aber eine solch spitzfindige Deutung nicht den Rahmen eines im übrigen konventionellen Altarauftrags?

Wie auch immer das ikonographische Rätsel gelöst werden kann, ist kaum anzunehmen, dass die Säulenfigur in ihrer Bedeutung so ambivalent bleiben sollte; vermutlich lag der Schlüssel zu ihrem Verständnis in der Mitteltafel. Ob diese jedoch je zur Ausführung gelangte, ist im Hinblick auf die unbemalten Flügelrückseiten zu bezweifeln. Es spricht einiges dafür, dass sie eine von Heiligen umgebene thronende Maria zeigte und damit neben der Solothurner und Darmstädter Madonna eine weitere Variante zum Thema «*Sacra conversazione*» bot. Ob sie sich motivisch an Holbeins Holzschnitt des Freiburger Stadtrechts (siehe den untenstehenden Beitrag von C. P. Warncke, S. 293, Abb. 1) oder andere Arbeiten mit ähnlichen Triumphbogen-Motiven anlehnte, an den Lissaboner Lebensbrunnen seines Vaters etwa oder an Werke wie Hans Dauchers Relief der Heiligen Familie, bleibt ebenso Spekulation, wie die Frage nach einem die gesamte innere Schauseite vereinheitlichenden Architekturprospekt.<sup>33</sup>

Trotz dieser offenen Fragen rückt der in jüngerer Zeit etwas vernachlässigte Oberried-Altar in ein neues Licht. Sprechen die maltechnischen Beobachtungen deutlich gegen eine Händescheidung oder einen späteren Nachtrag

innerhalb der Stifterbilder, können die Tafeln auf der Basis genealogischer Gegebenheiten erst nach 1523 datiert werden. Durch stilistische Argumente lässt sich dieser Zeitraum auf die Jahre zwischen 1524 und Anfang 1529 eingrenzen, womit die Beteiligung Holbeins des Älteren bei den Stifterbildern nicht mehr in Frage kommt. Auch die zur Bemalung vorbereiteten, jedoch nicht mehr ausgeführten Rückseiten untermauern die hier vorgeschlagene Datierung und machen die fragmentarischen Flügel gleichzeitig zu einem einzigartigen Dokument des Bildersturms. Denn ursprünglich sollte der Altar wohl in der Basler Kartause Aufstellung finden, die von Oberried seit 1503 mit verschiedenen Stiftungen bedacht worden war. Dort wirkte nicht nur der mit seiner Frau verwandte Hieronymus Tschekkenbürlin als Prior, dort war auch die frühverstor- bene Tochter Christiane begraben.<sup>34</sup> Der Ausbruch des Bildersturms hat die Vollendung des Altars jedoch verhindert, so dass Hans Oberried nur die innenseitig bemalten Flügel in sein Freiburger Exil mitnehmen konnte. Offenbar fand er hier für seine fragmentarische Stiftung keine neue Bestimmung und verzichtete deshalb darauf, das begonnene Werk von anderen Malern vollenden zu lassen. Dass die ursprünglich zur Wandlung vorgesehenen Flügel schliesslich als Mitteltafeln des Universitätsaltars eine neue Nutzung fanden und in dieser veränderten Funktion 1554 auch noch eine Altarweihe erlebten, ist eine ebenso glückliche wie überraschende Fügung des Schicksals.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Vgl. HERMANN MAYER, *Zur Geschichte der Universitätskapelle im Münster*, in: Freiburger Münsterblätter 3, Heft 2, 1907, S. 43 (Auszug aus dem Senatsprotokoll vom 29. November 1596). Möglicherweise wurde Rudolfs Kammermaler Joseph Heintz d. Ä. dadurch zu seiner Variation der Geburtsszene des Oberried-Altars angeregt (vgl. DETLEV ZINKE, *Augustinermuseum, Gemälde bis 1800*, Freiburg i. Br. 1990, S. 123–125).
- <sup>2</sup> HERMANN MAYER (vgl. Anm. 1), S. 43–44. Ob die Tafeln vor ihrer im Dezember 1644 angekündigten Rückführung kopiert worden sind, ist nicht bekannt; offenbar fanden sie den Gefallen des Kurfürsten nicht, obgleich dieser im selben Jahr erfolglos den Basler Passionsaltar Holbeins zu erwerben versucht hatte. Vgl. JOSEPH KARTELS, *Zur Geschichte des Holbeinschen Altarbildes in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters*, in: Freiburger Diözesanarchiv NF 1, 1900, S. 441–442. – Ferner PETER DIEMER, *Materialien zu Entstehung und Ausbau der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern*, in: Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jh., hrsg. von HUBERT GLASER, München 1980, S. 150.
- <sup>3</sup> Zur Odyssee des Oberried-Altars vgl. HERMANN MAYER (vgl. Anm. 1), S. 42–44. – FRANZ XAVER KRAUS, *Die Universitätskapelle im Freiburger Münster*, Freiburg i. Br. 1890, bes. S. 11–16. – JOSEPH KARTELS (vgl. Anm. 2), S. 439–442 (jeweils mit Quellenausügen). – PAUL H. HÜBNER, *Der Oberried-Altar, seine Schicksale und Wiederherstellung*, in: Schau-ins-Land 75, 1957, S. 51–57.
- <sup>4</sup> Zur Schenkung der Flügel und ihrer Verwendung im neuen Altar vgl. PAUL GANZ, *Weihnachts-Darstellung Hans Holbeins des Jüngeren. Die Flügel des Oberried-Altars in der Universitätskapelle des Münsters zu Freiburg im Breisgau*, Freiburg i. Br. 1927, S. 3, 7. – VERONIKA MERTENS, *Nicht nur die Wissenschaft ... Ein Kunstführer durch die Universität Freiburg*, Freiburg i. Br. 1995, S. 141–142.
- <sup>5</sup> Die einzelnen, in der älteren Forschung ausführlich diskutierten Positionen können hier nicht aufgeführt werden. Eine Zusammenfassung bringt: *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), Basel 1960, S. 184–186, Nr. 156–157. – JOHN ROWLANDS, *Holbein, The Paintings of Hans Holbein the Younger*, Oxford 1985, Nr. 9, S. 126f.
- <sup>6</sup> Vgl. jüngst OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 112.
- <sup>7</sup> Zu den Massnahmen von 1827 und 1866 vgl. PAUL H. HÜBNER (vgl. Anm. 3), S. 55 f.
- <sup>8</sup> PAUL H. HÜBNER (vgl. Anm. 3), S. 53–57. Ob die Übermalungen von 1827 und 1866 tatsächlich nahezu flächendeckend waren, wie Hübner schreibt, bleibt im Hinblick auf die Photos des alten Zustands sehr fraglich. Die von Hübner erstellte umfassende Dokumentation der Tafeln befindet sich im Augustinermuseum und wurde mir von Chefrestaurator Christoph Müller dankenswerterweise zur Verfügung gestellt. Zu den in geschickter Selbstdarstellung inszenierten spektakulären Restaurierungen Hübners vgl. CHRISTOPH MÜLLER, in: 70 Jahre Augustinermuseum Freiburg. Vom Kloster zum Museum, München 1994, S. 75–78.
- <sup>9</sup> Neben Helmut F. Reichwald konnte ich den Befund auch mit den Restauratoren Jochen Ansel, Thomas Grünwald und Elke Thissen vor Ort diskutieren, wofür den Genannten herzlich gedankt sei.
- <sup>10</sup> Zu den Massnahmen von 1827 vgl. FRIEDRICH KEMPF, *Das Freiburger Münster und seine Pflege in den Jahren 1819–1834*, Freiburg i. Br. 1927, S. 47–48.
- <sup>11</sup> An dieser Stelle sei dem Chefrestaurator des Kunstmuseums Basel, Peter Berkes, für seine freundliche Unterstützung gedankt. Neben der Dokumentation zum Toten Christus bekam ich auch einen kurzen Einblick in die Unterzeichnungen der Basler Tafeln, deren Bezüge zum Oberried-Altar noch der Klärung bedürfen; vgl. etwa die beiden Infrarotreflektogramme des Abendmahls bei PAOLO CADORIN, in: Geschichte der Restaurierung in Europa II (= Akten des internationalen Kongresses «Restauriergeschichte»), Worms 1993, S. 133, Abb. 25–26.
- <sup>12</sup> Vgl. WILHELM PINDER, *Holbein der Jüngere und das Ende der Altdutschen Kunst* (= Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Geschichtliche Betrachtungen 4), <sup>3</sup>Frankfurt/Main 1951, S. 27–28. – Auch JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 5), S. 127, plädierte für Holbein d. Ä., schränkte jedoch ein, dass er das Gemälde nicht unter idealen Bedingungen untersuchen konnte.
- <sup>13</sup> Die von PAUL GANZ (vgl. Anm. 4), S. 5–6, angestellten Beobachtungen, welche auf einen späteren Nachtrag hinweisen, können am Original nicht bestätigt werden. Möglicherweise führten die erst 1944/45 abgenommenen Übermalungen des 19. Jahrhunderts zu diesem Eindruck.
- <sup>14</sup> *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 5), S. 185. Hätte Oberried den Betrag kassiert, würde die mit Holbein verdingte, in verschiedenen Teilzahlungen, jedoch in voller Höhe ausbezahlte Gesamtsumme nicht stimmen. Überdies steht in der Abrechnung, dass besagte Summe «im» (ihm), d. h. Holbein, gegeben worden sei und Oberried diese nur «empfangen» habe. Vgl. Staatsarchiv Basel, Finanzakten N 5.3. Denkbüchlein des Dreieramts 1516–1530, S. 222. Herrn Dr. Ulrich Barth vom Staatsarchiv Basel sei für seine grosszügige Hilfe bei den Archiv-Recherchen herzlich gedankt.
- <sup>15</sup> Das um den 20. Juni 1518 aufgesetzte Testament wurde innerhalb weniger Tage mehrfach geändert; am 22. Juni werden die sechs ehelichen Kinder Oberrieds erstmals erwähnt, da jedes 100 Gulden erben sollte (Basel, Staatsarchiv, Gerichtsarchiv, B. 21, fol. 172r.). Im Testament von 1523 werden die 600 Gulden, «so sy Hanns Oberrieds sechs kinderen vermacht hat» widerrufen; nun war es ihr Wille, dass «ire gesetzten Erben denselben Kindern nützig zugeben schuldig sin sollten» (Basel, Staatsarchiv, Schultheissengericht, Fertigungsbuch B. 21, fol. 177r.). Im Wortlaut identisch ist auch die Testamentsurkunde der Kartause vom 7. Dezember 1523 (Basel, Staatsarchiv, Kartaus-Urkunde Nr. 474).
- <sup>16</sup> PAUL GANZ (vgl. Anm. 4), S. 5, vermutet, dass es sich dabei um Salome handelt; diese war jedoch eine Tochter Hans Oberrieds d. J. (Basel Staatsarchiv, Privatarchive 355C, 358).
- <sup>17</sup> Elisabeth mit dem schwarzen Kragen und den Handschuhen ist als einzige erwachsen und stand möglicherweise kurz vor ihrer Heirat. Die Angabe bei PAUL GANZ (vgl. Anm. 4), S. 5, dass sie zwischen 1522 und 1523 Jakob David geheiratet habe, lässt sich nicht erhärten. Den gründlichen genealogischen Aufzeichnungen von Dr. Arnold Lotz, Heft Oberried (Basel, Staatsarchiv, Privatarchive 355C, 358) ist kein Hochzeitsdatum zu entnehmen. Auch August Burckhardt gibt im Oberried-Stammbaum lediglich an, dass Jakob David 1535 verstorben sei; vgl. W. R. STAHELIN (Hrsg.), *Wappenbuch der Stadt Basel*, 1. Teil, Nr. 288.
- <sup>18</sup> Jakobs Geburtsdatum geht aus dem Epitaph von 1608 in St. Martin hervor, auf dem sein Alter mit 85 Jahren angegeben ist. Vgl. JOHANN GROSS, *Urbis Basiliensis Epitaphia et Inscriptiones*, Basel 1623, S. 192. – JOHANNES TONJOLA, *Basilea sepulta*, Basel 1661, S. 229. Sein Bruder Hans wurde am 4. Juni

- 1530 in St. Martin getauft, während sein zweiter Bruder Hieronymus offenbar erst gegen 1544 geboren wurde. Franz hatte offenbar nur einen Sohn, der am 11. Januar 1530 ebenfalls in St. Martin getauft wurde.
- <sup>19</sup> Hans d.J. ist um 1499 geboren und trat 1519 in die Safran-, Schlüssel- und Gärtnerzunft ein; er dürfte folglich damals bereits verheiratet gewesen sein. Die wohl kurz vor dem Tod der Mutter Amalie (1518) geborene, beim Wappen kniende jüngste Tochter Hans d. Ä. erscheint etwa im selben Alter wie die älteren Enkel, soweit die typisierten Stifterfiguren überhaupt eine genauere Altersangabe zulassen.
- <sup>20</sup> Am 9. Februar 1529 wird Oberried als Ratsherr nochmals bestätigt und verzichtet am 22. März 1529 auf sein Bürgerrecht; PAUL ROTH (Hrsg.), *Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation in den Jahre 1519 bis Anfang 1534*, Bd. 2, Basel 1933, Nr. 371, 459. Die Arbeiten an den Flügeln müssen vorher eingestellt worden sein, folglich kann eine Datierung zwischen 1529 und 1531, wie sie PAUL GANZ (vgl. Anm. 5), S. 4, auf der Basis seiner genealogischen Überlegungen für die Enkel vorgeschlagen hat, nicht erwogen werden.
- <sup>21</sup> Vgl. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 3: Die Kirchen, Klöster und Kapellen, 1. Teil, von C. H. BAER, Basel 1941, S. 466.
- <sup>22</sup> Für den Josephskopf in scharfem Profil mit spitzer Nase lassen sich in der Passion ähnliche Vergleichsbeispiele finden.
- <sup>23</sup> Zur Zeichnung Holbeins d.Ä. vgl. neuerdings *Dürer-Holbein-Grünwald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), 1997, S. 66–68, Nr. 8.5. – Zum Stich Nicolettos siehe *The Illustrated Bartsch*, Bd. 25, New York 1980, S. 79.
- <sup>24</sup> OSKAR BÄTSCHANN (vgl. Anm. 6), S. 126. Neben Holbeins zeichnerischer und malerischer Frühreife ist dies sicherlich ein zentraler Grund für die Datierungsschwierigkeiten der älteren und jüngeren Forschung. Als wohl extremstes Beispiel sei die Zeichnung der sogenannten Steinwerferin in Basel erwähnt, deren Datierung zwischen 1520 und 1543 schwankte.
- <sup>25</sup> Zur Titeleinfassung von 1523 vgl. CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d.J., Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), Basel 1997, Nr. 41.
- <sup>26</sup> In der Lichtregie vergleichbar sind vor allem die Geburt Christi des Freiburger Hochaltars (1513–1516) und die Münchner Geburt (1520) Hans Baldungs, aber auch etwa die Geburt Christi aus dem Altdorfer-Kreis in Berlin (um 1520/30). Eine Vorstufe bietet Strigels Salemer Altar von 1507/08, vgl. GERTRUD OTTO, *Bernhard Strigel*, München/Berlin 1964, S. 95, Abb. 65.
- <sup>27</sup> Vgl. weiter ERNST GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966, bes. S. 68–69, 78–79. Es ist auch zu überlegen, ob die Ruinen nur die zerfallende Synagoge oder wie in der 1499 erstmals erschienenen *Hypnerotomachia Poliphili* auch die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und den zerstörerischen Lauf der Zeit verkörpern (vgl. ANTHONY BLUNT, *Kunsttheorie in Italien*, München 1984, S. 29), mit welchen der Mensch erst durch den Sündenfall konfrontiert wurde.
- <sup>28</sup> Vgl. 1472–1553. *Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk*, München o. J., S. 729. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 25), Nr. 94.10.
- <sup>29</sup> Vgl. *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg. und kommentiert von ANDRÉ CHASTEL, München 1990, S. 148–149, 386. – Zur Anamorphose ferner KIM H. VELTMAN, *Studies on Leonardo da Vinci*, Bd. 1, München 1986, S. 143ff., sowie die grossartigen Holzschnitte Erhard Schöns, um 1535/38 (MAX GEISBERG, *The German Single Leaf Woodcut: 1500–1550*, Bd. 3, New York 1974, Nr. 1197–1197–2). – CHARLES HOPE hat für Mantegnas Werke eine spezifische ikonographische Bedeutung der Wolkenbilder aus geschlossen; vgl. *Andrea Mantegna*, Katalog der Ausstellung in London (Royal Academy of Arts), London 1992, Nr. 110.
- <sup>30</sup> Zum Holzschnitt vgl. MAX GEISBERG (vgl. Anm. 29), Nr. 1194. – Zur Bedeutung der Elster etwa GERTRUD ROTH-BOJADZHIJEV, *Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln/Wien 1985, S. 59–60, 74–75. – *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 2, Berlin/New York 1987, Sp. 796–802.
- <sup>31</sup> Vgl. RAYMOND KLIBANSKY / ERWIN PANOFSKY / FRITZ SAXL, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt/Main 1990, S. 320 ff., 351–394. – JACQUES BOUSQUET, *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*, München <sup>3</sup>1985, S. 179–180, mit Textauszügen aus Sannazaros 1501 gedruckter *Arcadia* sowie dem erwähnten Stich von Virgil Solis.
- <sup>32</sup> Diese Textstelle machte ANITA ALBUS für die Elstern in van Eycks Madonna des Kanzlers Rolin verantwortlich, vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7. Januar 1995, Nr. 6, Bilder und Zeiten, S. 5. Zum Text vgl. OVID, *Metamorphosen*, Zürich 1990, S. 179–180.
- <sup>33</sup> WALTER UEBERWASSER, *Der Universitätsaltar von Hans Holbein d.J.*, in: *Kunstwerke aus dem Besitz der Universität Freiburg*, Freiburg i. Br. 1957, S. 57–58, der als erster ein Marienbild für die Mitteltafel postulierte, geht von dieser Voraussetzung aus, obgleich beide Flügel einen leicht nach rechts verschobenen Fluchtpunkt zeigen. Zum Holzschnitt des Freiburger Stadtrechts siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 25), Nr. 87, zu Dauchers Relief neuerdings THOMAS ESER, *Hans Daucher. Augsburg Kleinplastik der Renaissance*, München/Berlin 1996, Kat. Nr. 1–4. Dass Dauchers Arbeiten schon im frühen 16. Jahrhundert in Basel bekannt waren, zeigen die wohl von Holbein d.Ä. mitgebrachten sogenannten Basler Gipse, vgl. THOMAS ESER (vgl. oben), Nr. 22–25.
- <sup>34</sup> Oberried stiftete 1503, 1507 und 1516 bescheidene Beiträge zur Verglasung verschiedener Räume, 1520 ferner 20 Gulden für das sogenannte Tschekkenbürlin-Zimmer; siehe *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt* (vgl. Anm. 21), S. 500, 561. Der Altar, der von seinen Ausmassen her gut in den Chor der Klosterkirche gepasst hätte, sollte offenbar seine wichtigste Stiftung werden. Das Grab seiner Tochter wird von JOHANNES TONJOLA (vgl. Anm. 18), S. 319, unter den *Monumenta* der Kartause ohne genauere Standortangabe überliefert.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1–3: Münsterbauverein Freiburg.  
 Abb. 4, 5: Landesamt für Denkmalpflege, Stuttgart.  
 Abb. 6–8: Autor.  
 Abb. 9–11: Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

## ZUSAMMENFASSUNG

Eine im April 1997 *in situ* durchgeführte Untersuchung des Oberried-Altars in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters führte zur Klärung einiger umstrittener Fragen: Die mit einem flächigen Anstrich versehenen, sonst unbemalten, aber auffallend sorgfältig geglätteten Rückseiten der Tafeln lassen den Schluss zu, dass sie ursprünglich ebenfalls zur Bemalung vorgesehen und vorbereitet waren und somit als Flügel eines wandelbaren Retabels zu gelten haben, das wohl angesichts der Basler Reformation nicht vollendet werden konnte. Die Stifterfiguren wurden seit 1845 Hans Holbein dem Älteren oder einem seiner Gesellen zugeschrieben. Bei der Untersuchung der Malschichten ergaben sich jedoch keine Anhaltspunkte für eine Händescheidung zwischen den Stifterfiguren und den übrigen Partien der Tafeln, vielmehr scheinen diese vom jüngeren Holbein in einem Zuge gemalt worden zu sein. Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Datierung: Maltechnische Beobachtungen, historische Argumente betreffend die dargestellte Stifterfamilie sowie stilistische Vergleiche lassen eine begründete Datierung um 1525/26 oder zum Jahreswechsel 1528/29 zu.

## RIASSUNTO

Una ricerca dell'altare Oberried della cappella dell'università nel Duomo di Friburgo condotta *in situ* nell'aprile del 1997 ha permesso di risolvere alcuni punti in questione. Il retro della tavola d'altare, dal legno levigato con evidente cura e privo di raffigurazioni pittoriche, è stato interamente mesticato. Ciò lascia concludere che la tavola era stata preparata per essere ulteriormente lavorata e permette di considerarla pala di un altare polittico la cui esecuzione fu sospesa a causa della Riforma basilese. La raffigurazione della famiglia del committente è stata attribuita, nel 1845, a Hans Holbein il Vecchio o a uno dei suoi apprendisti. L'esame degli strati di colore non ha però confermato la tesi che le tavole siano opera di due autori differenti. Il lavoro sembra invece essere stato eseguito in un colpo solo da Hans Holbein il Giovane. Tale supposizione influisce sulla datazione: le osservazioni relative alle tecniche applicate, gli argomenti storici concernenti la famiglia del committente raffigurata nonché confronti stilistici permettono di stabilire che l'opera è stata eseguita attorno al 1525/26 oppure tra il 1528/29.

## RÉSUMÉ

Une étude de l'autel d'Oberried dans la chapelle universitaire de la cathédrale de Freiburg i.Br., effectuée *in situ* en avril 1997, a permis d'éclaircir un certain nombre de questions controversées: les dos des tableaux, simplement recouverts d'une large couche de peinture et néanmoins présentant une surface parfaitement lisse, laissent supposer qu'à l'origine ils étaient également destinés et préparés à être peints; on peut donc les considérer comme des volets d'un retable transformable, qui n'avait pu être achevé en raison de l'avènement de la Réforme protestante à Bâle. Depuis 1845 on a attribué la réalisation des figures de la famille du donateur à Hans Holbein l'Ancien ou à l'un de ses disciples. Cependant, l'analyse des couches de peinture infirme l'hypothèse selon laquelle les figures des donateurs et les autres parties des tableaux seraient l'œuvre de deux peintres différents; il semblerait au contraire qu'elles aient été exécutées d'un seul trait par Hans Holbein le Jeune. Des considérations relatives à la technique picturale, des arguments historiques concernant la famille du donateur représenté, ainsi que des comparaisons stylistiques justifient l'hypothèse d'une datation se situant autour des années 1525/26 ou 1528/29.

## SUMMARY

An on-site investigation conducted in April 1997 of the Oberried Altar in the University chapel of the Freiburg Cathedral has cleared up a number of controversial questions. The back of the panels show a layer of paint, smoothed to perfection, indicating that there may have been plans to paint pictures on the back and make the wings of the altar reversible. The project was probably frustrated by the Reformation in Basle. Since 1845 the figures of the donors have been ascribed to Hans Holbein the Elder or one of his apprentices. On examining the layers of paint, no evidence was uncovered to support the thesis that these figures and the other panels were not painted by the same hand. On the contrary, the study shows that the entire project was the unmistakable work of a single hand. This also provides evidence for dating the works. Technical observations, historical arguments regarding the represented donors as well as stylistic comparison allow a well-substantiated dating around 1525/26 or 1528/29.