

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: 74 (2017)

Heft: 1

Artikel: Jacob Meyer und Bonifacius Amerbach : Holbeins Basler Werke aus
der Perspektive seiner Auftraggeber

Autor: Brinkmann, Bodo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-685889>

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: 11.05.2025

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

Jacob Meyer und Bonifacius Amerbach: Holbeins Basler Werke aus der Perspektive seiner Auftraggeber

von BODO BRINKMANN

Die fünfhundertste Wiederkehr des Jahres 1516, in dem die ersten datierten Gemälde Hans Holbeins d. J. entstanden, wurde letztes Jahr in Basel festlich begangen – allerdings waren nicht besagte Werke Anlass für die Festivitäten, vielmehr war es der Umstand, dass im Frühjahr 1516 die epochale Neuübersetzung des Neuen Testaments durch Erasmus von Rotterdam bei Johannes Froben erschienen ist.¹ Das Buch läutet, vor allem wenn man seinen Einfluss auf die sich in den Folgejahren formierende Reformation bedenkt, eine Zeitenwende ein. Mit dem Begriff «Zeitenwende» würde vielleicht auch der Kunsthistoriker auf eine Anfrage nach der Bedeutung des Jahres 1516 reagieren, und er könnte dabei zwei aussagekräftige Referenzdaten ins Feld führen. Im August stirbt der Maler Hieronymus Bosch, ein Landsmann des Erasmus, in 's-Hertogenbosch.² Und kurz darauf tritt der 64-jährige Leonardo da Vinci die letzte und längste Reise seines Lebens an, um einer Einladung an den französischen Königshof zu folgen, ausgesprochen vom Sieger von Marignano, François I., der im November 1516 als Folge ebendieser Schlacht bei Mailand mit den Eidgenossen einen «Ewigen Frieden» geschlossen hat. Zweieinhalb Jahre später stirbt der Maler angeblich in den Armen des Königs auf Clos Lucé bei Amboise³ – eine Überlieferung, auf die das klassische Bonmot «Se non è vero, è ben trovato» zutrifft. Jean-Auguste-Dominique Ingres hat das legendäre Ereignis 1818 in einem Gemälde verewigt, das sich heute im Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris im Pariser Petit Palais befindet.

Bosch und Leonardo: Hier ein aus phantastischen Welten schöpfender, tüftlerischer Erfindungsreichtum und die tiefgründige Symbolik spätmittelalterlicher Frömmigkeit; dort die klassische Formsprache der Hochrenaissance, gepaart mit Resultaten aus den naturwissenschaftlichen Forschungen des italienischen Universalgelehrten. Der Gegensatz könnte kaum grösser sein. Vor allem aber markiert Leonardo da Vinci für uns einen Quantensprung im Hinblick auf die soziale Stellung des Künstlers, dem nun anscheinend Fürsten- und Königshöfe offenstehen, der von den Mächtigen als ebenbürtig, also als gleichsam durch Kunst geadelt, behandelt wird. Ein Sakrileg wäre es, ihm etwa eine Petitesse übelzunehmen wie diejenige, dass er durch die Trödelei bei der Ausführung eines Wandgemäldes den Prior des Klosters Santa Maria delle Grazie in Mailand, dessen Refektorium das Werk zieren soll, schier zur Verzweiflung treibt. Bereits Vasari überliefert diese

Anekdote, an der sich Kunstschriftsteller und Kunsthistoriker jahrhundertlang ergötzt haben.⁴ Ihren vielleicht schönsten Ausdruck hat sie aber erst 1901 in einem Absatz von Dmitri Mereschkowskis unendlich oft aufgelegtem und unendlich einflussreichem Leonardo-Roman gefunden⁵: Ein Schüler Leonardos wird Zeuge, wie dieser die Arbeit am Kopf des Apostels Jakobus in seinem Abendmahl spontan abbricht, um die Idee zu einer Maschine umzusetzen, mit der Wurst der Mailänder Sorte Cervellata hergestellt werden kann. Seine «beste Madonna» wirft er plötzlich achtlos in die Ecke, um sich der Konstruktion eines automatischen Bratspiesses für das gleichmässige Grillieren von Geflügel und Spanferkeln zu widmen!

Selbst im Falle Leonardo da Vincis ist die völlige Freiheit des Genies in dieser Konsequenz also offenkundig ein Konstrukt der Moderne, das zu relativieren ist, auch wenn die Legenden bei ihm gewiss einen wahren Kern haben. Aber Leonardo kann nicht der Massstab sein, wenn wir Künstler nördlich der Alpen vermessen wollen; man erinnere sich nur an Albrecht Dürers in Venedig ausgestossenen Seufzer: «Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.»⁶ Im Allgemeinen hatte sich nämlich in Nürnberg, Augsburg oder Basel das künstlerische Genie dem Willen des Auftraggebers durchaus unterzuordnen; die erhaltenen Werkverträge für Altäre mit all ihren detaillierten Vorgaben zeugen davon.⁷

Das Doppelbildnis für Jacob Meyer zum Hasen von 1516

Im Folgenden soll versucht werden, vier Basler Werke Hans Holbeins d. J. mit den Augen seiner Auftraggeber zu sehen – ein Versuch, der umso berechtigter erscheint, als die beiden Auftraggeber, auf die im vorliegenden Beitrag fokussiert wird, bedeutende Basler Persönlichkeiten sind: der Gelehrte Bonifacius Amerbach und der Bürgermeister Jacob Meyer zum Hasen, Besteller der Darmstädter Madonna. Denn sicherlich verdankt Holbein es seinem Talent und seinem künstlerischen Potenzial, wenn er schon in den Basler Jahren seiner Karriere zu einem der bedeutendsten Maler der Renaissance nördlich der Alpen aufsteigt; er verdankt es aber mindestens ebenso sehr seinem Umgang mit Menschen, die gleichermassen mit Fug und Recht als Aufsteiger bezeichnet werden können: jungen und Innovationen gegenüber aufgeschlossenen Auftrag-

gebern, die ihm statt bildnerischer Routine zündende Ideen überhaupt erst abverlangten.

Als etwa Jacob Meyer zum Hasen 1516 bei Holbein ein Doppelbildnis seiner selbst und seiner zweiten Ehefrau Dorothea Kannengiesser bestellte (Abb.1), war er 34 Jahre alt und stand auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Nach dem Anlass für das Porträt muss nicht lange gesucht werden: Im Sommer 1516 war der seit sechs Jahren dem Rat angehörende Meyer zum Bürgermeister gewählt worden, dem ersten aus den Reihen der Zünfte. Es muss ihm um Prestige gegangen sein, und ein etwa 18- oder 19-jähriger Maler, der am Anfang seiner Karriere stand und als Zugewanderter neue Ideen mitbrachte, kam da gerade gelegen. Bekanntlich ist das Revolutionäre an Holbeins Doppelbildnis, dass es die Dargestellten nicht in der gleichen Raumtiefe, sondern sozusagen über Eck gestellt präsentiert, und zwar in einer Architekturlinse, die sich an antiken Triumphbogen orientiert und deren betonte Axialität zur Unterstützung der räumlichen Zuordnung nutzt.⁸ Dabei stammt der Grundgedanke aus Augsburg, Holbeins Geburtsstadt, wo Hans Burgkmair vier Jahre zuvor einen Farbholzschnitt geschaffen hatte, auf dem Porträtbüste und perspektivisch fluchtende Bogenlaibung einander ganz ähnlich zugeordnet sind, ja sogar fast bis auf den Winkelgrad genauso gestellt sind wie auf der weiblichen Seite von Holbeins Diptychon. Die zeichnerische Aufnahme mit dem Silberstift berücksichtigt die Stellung der Figuren

dann bereits exakt. Die Idee wurde also gleich verabschiedet, und man darf annehmen, dass der Künstler sie eingebracht hat; denn ihm ist die Kenntnis des Augsburger Vorbilds natürlich eher zuzutrauen als dem frischgebackenen Basler Bürgermeister; nicht ausgeschlossen, dass er das Blatt sogar im Gepäck gehabt hat.

Die beiden Büsten konnte der Auftraggeber natürlich bereits anhand der Silberstiftzeichnungen beurteilen, für die er und seine Frau Modell gesessen hatten; sie sind praktisch unverändert auf die Tafel übernommen worden (siehe Abb.6 S. 12).⁹ Eine markante Änderung erfuhren während des Malprozesses hingegen Meyers Hände (Abb.2). Diese hatte Holbein anfänglich mit verschränkten Fingern ineinandergelegt gefaltet darstellen wollen. Er änderte dies jedoch dahin gehend, dass heute Meyers Rechte auf die Gattin weist, seine mit zahlreichen Ringen geschmückte Linke hingegen den Betrachtenden eine Münze präsentiert. Valentin Groebner hat das demonstrativ vorgezeigte Geldstück in Zusammenhang gebracht mit dem berühmt-berüchtigten Pensionswesen, das unter Meyers Ägide zunächst einen signifikanten Einnahmenezuwachs in der Basler Stadtkasse auslöst: im Jahre 1510 1000 Gulden von Papst Julius II., im Folgejahr 200 Gulden jährlich von Kaiser Maximilian, die gleiche Summe wiederum ein Jahr später vom Herzogtum Savoyen und so weiter. Umgehend setzen aber auch Dispute über private Pensionszahlungen an Einzelne und an Gruppen ein – es geht um diejenige Problematik, die



Abb. 1 Doppelbildnis des Jacob Meyer zum Hasen und seiner Frau Dorothea Kannengiesser, von Hans Holbein d. J., datiert 1516. Öl auf Lindenholz, je 39,7 × 31,9 cm. Kunstmuseum Basel, Inv. 312.



Abb.2 Detail der Infrarotreflektografie des Doppelbildnisses von Abb. 1.

dann 1521 zur Amtsenthebung und sogar zur kurzzeitigen Inhaftierung des Bürgermeisters führen sollte.¹⁰

Die Münze in Meyers Hand ist also eindeutig ein Politikum, und es scheint daher klar, dass die Planänderung bezüglich der Darstellung der Hände nicht primär als künstlerische Entscheidung zu verstehen ist, sondern dass dadurch ein Statement des Auftraggebers zum Ausdruck kommt, der dem Maler die Modifikation abverlangt haben dürfte.

Dies sollte indes kein Einzelfall bleiben.

Das Bildnis des Bonifacius Amerbach von 1519

Drei Jahre später war Holbein 21 oder 22 Jahre alt und wurde am 25. September in die Malerzunft aufgenommen. Bonifacius Amerbach, der Sohn des Buchdruckers Johannes Amerbach, Student der Rechtswissenschaften in Freiburg und im Begriff, an die Universität von Avignon zu wechseln, war ungefähr zwei Jahre älter als der Künstler. Dies entnehmen wir seinem von Holbein gemalten Porträt, welches auf den Tag genau den 24. Geburtstag des Studiosus als Datum angibt (Abb.3). Natürlich muss Holbein viel länger als nur diesen einen Tag am Gemälde gearbeitet haben; man spürt hier schon, dass Maler und Auftraggeber offenbar eine ambitionierte Fiktion im Sinn hatten. Sie setzt sich fort in der nunmehr vollen Namensnennung des knapp einen Monat früher zünftig gewordenen Malers. In der Inschrift tritt er als scheinbar gleichberechtigter Partner des Auftraggebers auf; beide werden mit gekürztem Vornamen und ausgeschriebenem Nachnamen genannt.

Wenn dieses Bildnisprojekt tatsächlich eine partnerschaftliche Leistung war, so ist festzustellen, dass beide jedenfalls bei ihren Leisten blieben. Holbein übertrug eine auch hier vorauszusetzende Porträtaufnahme ins Bild – leichte Verschiebungen in der Augenpartie dürfte er als geringfügige künstlerische Korrektur selbst verantwortet haben. Und er hatte wieder eine originelle Idee, die später in seinem reichen Porträtschaffen nie mehr auftaucht: Er verwandelt den blauen Fond durch die Angabe weit entfernten schneebedeckten Hochgebirges in eine duftige Landschaft, möglicherweise eine Referenz auf die weite Reise, die der Dargestellte vor sich hatte.¹¹

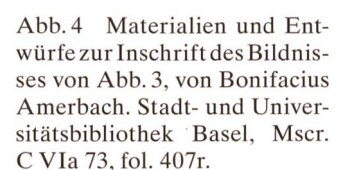
Amerbach aber, der Humanist und Literat, steuerte das ausführliche Epigramm bei, das, einem antiken Topos folgend, die Ähnlichkeit des Bildes mit der Natur rühmt. Dabei gab sich der junge Autor allergrösste Mühe: Ein Blatt mit seinen unzähligen Entwürfen für das Gedicht hat sich in der Basler Universitätsbibliothek erhalten (Abb.4).¹² Den Eifer und den Fleiss, die er in der Inschrift dem Kunstwerk beziehungsweise dessen Schöpfer attestiert, wiegt er also durchaus mit eigener Anstrengung auf: «Wenn auch nur ein gemaltes Gesicht, stehe ich doch dem lebendigen nicht nach, sondern bin ein Ebenbild meines Herrn, ausgezeichnet durch richtige Linien. Zum Zeitpunkt, da er acht Dreijahresabschnitte vollendet, gibt das Kunstwerk mit Fleiss in mir das wieder, was sein Wesen ist. / Jo[hannes] Holbein war am 14. Oktober 1519 daran, Bon[ifacius] Amerbach zu malen.»¹³

Dass Amerbach als Besteller dabei letztlich doch das Sagen hatte und – im wahrsten Sinne des Wortes – sei-



Abb.3 Bildnis des Bonifacius Amerbach, von Hans Holbein d. J., datiert 1519. Öl auf Tannenholz, 29,9 × 28,3 cm. Kunstmuseum Basel, Inv. 314.

übermalen und den neuen Wortlaut darüberzuschreiben (Abb. 5). Wohl aus metrischen Gründen wird am Ende der zweiten Zeile aus «MEIQUE» «SED INSTAR» und in Zeile 3 und 4 aus «SCRIPTA COLORIBUS» «NOBILE LINEOLIS». Amerbach entscheidet sich hier also immerhin um, nicht mehr die Farbtreue, sondern die Richtigkeit der Linienführung



an dem Werk zu loben – *disegno* statt *colore*, was ja in der Kunsttheorie der Renaissance einen ganz erheblichen und viel diskutierten Unterschied ausmacht.

Der Tote Christus im Grab von 1521–22

Die Zusammenarbeit fiel offenbar zur Zufriedenheit des Bestellers aus, der möglicherweise sogar noch ein Pendant zum erhaltenen Bildnis plante, das ihn bartlos zeigte, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann.¹⁴ Jedenfalls scheint es, dass Bonifacius Amerbach wiederum zwei Jahre später, also 1521, Holbein erneut für ein Projekt von höchster Originalität verpflichtet.¹⁵

Denn aller Wahrscheinlichkeit nach ist er es, Bonifacius Amerbach, der das Bild des Toten Christus im Grab (Abb. 6) für die Kapelle seiner Familie in der Nordostecke des Kleinen Kreuzgangs der Basler Kartause bestellt hat, es dort jedoch nie anbringen können: Infolge der Reformation musste er sich schliesslich auf ein mit Inschrift und Wappen versehenes Epitaph beschränken. Das Epitaph wird zwar erst 1544 gesetzt, Christian Müller und Beat Rudolf Jenny haben aber die Entwürfe für die Inschrift bis in die Entstehungszeit von Holbeins Gemälde zurückverfolgen können.¹⁶

Der Vergleich mit zwei ähnlich querformatigen Tafeln Matthias Grünewalds, der Predella des Isenheimer Altars von zirka 1512/15 und der Aschaffener Beweinung (um 1524/25), die von einer Heiliggrabtruhe stammt,¹⁷ macht die Einzigartigkeit des Toten Christus im Grab deutlich: Bei aller Kühnheit von Grünewalds Kompositionen – nur Holbein verzichtet auf jegliches lebendige Personal, zeigt Leichnam und Grab aus nächster Nähe sowie bildparallel und schildert das Grab als eine in die Wand eingelassene Nische. Die Gestaltung dieser Nische ist das Resultat intensiven Nachdenkens noch während der Bildentstehung: Röntgen- und Infrarotaufnahmen (Abb. 7, 8) sowie die auf 1521 datierte Zeichnung eines Basler (?) Meisters, heute in der Winnipeg Art Gallery, belegen, dass die Nische ursprünglich mit einer Viertelkreis-Tonne eingewölbt war.¹⁸ Nach der Entscheidung für die kubische Form wurden sogar Monogramm und Datierung verlegt, für die nun, im zweiten, endgültigen Zustand, oben Platz frei geworden war. Dabei kommt es wiederum zu einer Korrektur in letzter Minute: Holbein hatte ursprünglich 1522 geschrieben und musste die letzte römische Ziffer I seiner Datierung anschliessend wieder übermalen. Dieser Vorgang passt erstens zu Amerbach, der, wie wir sahen, keine Skrupel hatte, dem Künstler dreinzureden, und zweitens zu einem Epitaphprojekt, bei dem Jahreszahlen eine besondere Rolle spielen, weil sie zum Beispiel mit den in der Inschrift genannten Daten übereinstimmen müssen.

Die Grabnische ist zudem in der Bildtradition absolut singular. Grünewald gibt auf seinen beiden bereits erwähnten Beweinungen wie alle seine Malerkollegen die

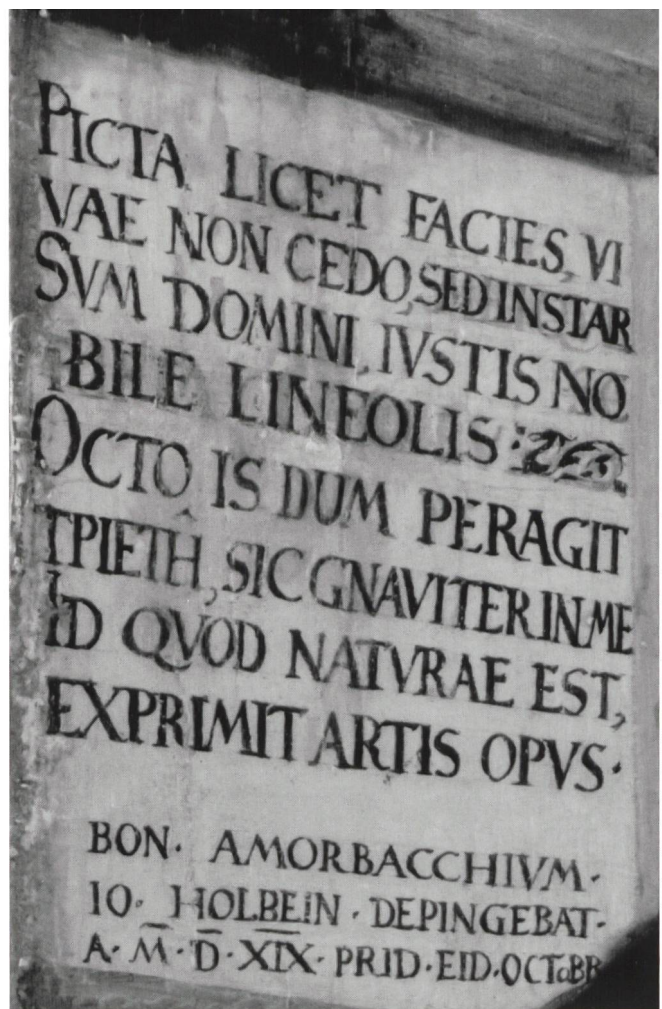


Abb. 5 Detail der Infrarotreflektografie der Inschrift auf Abb. 3.

offene Tumba an. Und selbst da, wo ein Künstler wie etwa Albrecht Altdorfer auf seiner kleinen Auferstehung im Kunstmuseum Basel dem Bibeltext gemäss das Grab in eine Höhle verlegt, hält er an einer in der Höhle freistehenden Tumba fest.¹⁹

Was gab im Fall von Holbeins Totem Christus den Anlass zu dieser Singularität? Wer das Grab des Herrn authentisch rekonstruieren will, der wird natürlich zuallererst an das Heilige Grab in Jerusalem denken. Dazu passt, dass Bonifacius Amerbach den bekanntesten und verbreitetsten der Reiseberichte dorthin, den Klassiker unter den einschlägigen Inkunabeln, aus der Bibliothek der Basler Kartause entleiht, die 1486 erschienene *Peregrinatio in terram sanctam* des Bernhard von Breidenbach. Interessant ist der Zeitpunkt dieser Ausleihe, die am 16. Dezember 1521 erfolgt, also nach dem oben Gesagten höchstwahrscheinlich zur Halbzeit der Bildgenese des Toten Christus, als die Frage der Nischenform endgültig zur Entscheidung angestanden haben könnte.²⁰ Allerdings fällt Breidenbachs Beschreibung des Heiligen Grabes knapp und konventionell aus, und den Mainzer Domherrn konnte man nicht mehr befragen; er war 1497 verstorben.

Was zu jener Zeit in Jerusalem zu sehen und von anderen Pilgern beschrieben worden war, war eine an die Wand angeschlagene Mensa, so wie sie noch anderthalb Jahr-



Abb. 6 Der Tote Christus im Grab, von Hans Holbein d. J., datiert 1521–1522. Öl auf Lindenholz, 39,7 × 31,9 cm. Kunstmuseum Basel, Inv. 312.



Abb. 7 Röntgenaufnahme des Toten Christus auf Abb. 6.

hunderte später der dorthin gereiste Franziskaner Elected Zwiner stechen sollte.²¹ Also keine Nische. Vor allem aber wissen und berichten zeitgenössische Jerusalempilger, dass sie eine osmanische Rekonstruktion der 1009 komplett zerstörten und abgetragenen Anlage vor Augen gehabt hatten: Josue von Beroldingen, Amtmann von Uri, der 1518 nach Jerusalem gereist war, schreibt etwa: «[A]ber da man vnsern Herren Jhesum darin hat gelegt, vnd begraben, [...] da ist das Grab von Marmel [= Marmor] nit da gewesen», und weiter «hat der Soldan [= Sultan] solichs lassen vmfassen, mit Marmel vssen vnd jnnen».²²

Wenn das Grab in Jerusalem also durch die höchst wechselvolle Geschichte der heiligen Stätte disqualifiziert war, musste man zwangsläufig nach einer anderen Inspirationsquelle suchen. Diese ist wahrscheinlich unter den römischen und frühchristlichen Katakomben zu verorten, die sich zahlreich im Mittelmeerraum erhalten haben. Denn an einer typischen Katakombenwand lassen sich bestens unterschiedliche Nischen nebeneinander studieren, die insbesondere bezüglich der Einwölbung differieren. Da zur Unterbringung des Leichnams ein einigermaßen ebener und waagerechter Boden und eine über die Nischenbreite konstante Tiefe unverzichtbar waren, blieben für den Steinmetz nur der obere Abschluss und der Wandausschnitt, um den von ihm betriebenen Aufwand und damit die Kosten des Auftrags zu skalieren. Von sehr unregelmässig behauenen Stein über eine tonnenförmige

Einwölbung bis hin zum exakt rechtwinklig geschnittenen Hohlraum reichen die anzutreffenden Varianten. In Rom werden Katakomben seit dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts aufgesucht, auf Malta wird ab 1530 sogar ihre Ausbeutung durch Schatzgräber institutionalisiert.²³

Bonifacius Amerbachs Bruder Bruno hatte ebenso wie sein Freund Erasmus von Rotterdam Rom besucht, Letzterer auch Neapel. In Avignon studierte und wohnte Bonifacius bei seinem italienischen Professor Andrea Alciato, einem Juristen, der Kunsthistorikern aber vor allem als Begründer der Emblematik ein Begriff ist. Andere Humanisten gingen in Basel ein und aus. Jemand aus diesem eng vernetzten Personenkreis könnte Katakomben besichtigt und in Basel eine Diskussion um das wahre Aussehen der Grablege Christi angefacht haben.

Noch eine letzte Besonderheit von Holbeins Gemälde tritt ebenfalls am besten im Vergleich mit Grünewalds Beweinungen hervor. Der streng bildparallel ausgestreckte Körper von Holbeins Christusfigur lässt sich gut ausmessen, für die gekrümmten und gedrehten Pendants bei Grünewald ist dies nicht der Fall: Der Leichnam auf Holbeins Tafel misst exakt 170 cm.²⁴

Besagtes Detail ist deshalb relevant, weil im späten Mittelalter ein Kult um die Wahre Länge Christi existierte. Im Basler Münster gab es für sie eine Markierung. Pilger brachten spätestens seit Beginn des 15. Jahrhunderts gewebte Streifen aus dem Heiligen Land mit, die sich zwar nicht erhalten haben, aber in Quellen erwähnt werden. Später druckte man die Streifen auf Papier, und diese Akzidenzdrucke kennen wir aus zahlreichen erhaltenen Exemplaren. In Basel sind sie in die Bestände des Museums der Kulturen und des Pharmazie-Historischen Museums eingegangen (Abb. 9). Selten hat das Thema in die Tafelmalerei Eingang gefunden, so auf einem 1485 entstandenen lebensgrossen Salvator Mundi in Schwäbisch Gmünd (Abb. 10).²⁵ Vielleicht sind aber einschlägige Darstellungen auch noch nicht erkannt, findet sich doch die entscheidende Information hierüber bei dem Stück in Schwäbisch Gmünd nicht auf der Tafel selbst, sondern auf der kleinen Bedachung, welche mit ihrer Inschrift «das ist ein gleichnus [= Ebenbild] der person cristi / die leng und gros | 1485» auf die Massstabtreue der Darstellung hinweist. Andernorts mag ein derartiger Kontext verloren gegangen sein. Die Beschäftigung mit der Frage nach der Wahren Länge Christi ist Bonifacius Amerbach, der sich



Abb. 8 Infrarotreflektografie des Toten Christus auf Abb. 6.

später in den konfessionellen Auseinandersetzungen als entschiedener und aufrechter Altgläubiger positionieren sollte, jedenfalls zuzutrauen.²⁶

Die Madonna für Jacob Meyer zum Hasen, um 1525/26 und später

Die Frage der Konfession bringt uns noch einmal zurück zu Jacob Meyer. Als dieser sich gemäss der im Grossen und Ganzen übereinstimmenden Forschungsmeinung um 1525, spätestens Anfang 1526 noch einmal an Hans Holbein wendet, ist er nicht nur neun Jahre älter als auf seinem Doppelbildnis: Aufstieg *und* Fall liegen jetzt hinter dem einstigen Aufsteiger. Er ist nunmehr ehemaliger Bürgermeister, vier Jahre zuvor wegen Bestechlichkeit angeklagt, des Amtes enthoben und für kurze Zeit sogar inhaftiert, schliesslich in gewissem Umfang rehabilitiert. Wie Amerbach vertritt auch Meyer die Sache der Altgläubigen, exponiert sich sogar als deren Wortführer, ohne die langsame Hinwendung der städtischen Elite zur Reformation verhindern zu können.²⁷

Es ist oft bemerkt worden, dass bereits die Themenwahl der Darmstädter Madonna ein Statement ihres Auftraggebers übermittelt haben muss (Abb. 11). Das Gemälde kombiniert auf einzigartige Weise ein im Verhältnis zur Gesamtkomposition etwas überdimensioniertes Gruppenbildnis der Stifterfamilie mit einer zierlichen Schutzmantelmadonna, in deren Obhut sich ebendiese Familie geflüchtet hat, wobei sie, in radikalem Bruch mit der gesamten Bildtradition, Exklusivität geniesst. Denn normalerweise besitzt die Schutzmantelschaft im späten Mittelalter universelle Geltung, und die Muttergottes birgt als «mater omnium» die gesamte Menschheit. Die Künstler,

denen unter dem Marienmantel natürlich nur ein begrenztes Platzangebot für ihre Figuren zur Verfügung steht, deuten dies durch möglichst starke Differenzierung nach Geschlecht, Alter und Stand an.²⁸

Stephan Kemperdick hat jüngst gute Argumente dafür angeführt, dass Holbeins Darmstädter Madonna wie auch seine Solothurner Madonna des Basler Stadtschreibers Johannes Gerster für St. Martin bestimmt gewesen sein könnte, und zwar für die dortige Familiengrablege, in der Meyers erste Gattin Magdalena Baer bereits ihre letzte Ruhestätte gefunden hatte.²⁹ Wenn das Bild an einem solchen öffentlichen Ort platziert gewesen wäre, müsste es durchaus als ikonografische Provokation gedacht und auch empfunden worden sein.

Dass der Auftraggeber auch hier wieder die Kontrolle buchstäblich bis zum letzten Pinselstrich behielt und Holbein abverlangte – aber ihn gewiss auch dafür entlohnte –, das Bild geänderten Verhältnissen anzupassen, es gleichsam mit *updates* zu versorgen, ist längst erkannt und viel diskutiert worden. Der gravierendste dieser Eingriffe betrifft die Figur der Tochter Anna, die zunächst als sehr junges Mädchen mit langem offenem Haar auf der Tafel erschien. Dieses Haar musste Holbein dann nachträglich zum Zopf flechten, hochstecken und mit einem Kopfputz bekronen, dem sogenannten Jungfernschapel, das wohl dem inzwischen halbwüchsigen Teenager zukam. Die Veränderung ist heute sogar von blossen Auge in der Wangenpartie und an Kragen und Rücken des Kleides der Anna zu erkennen.³⁰

Aus der Fülle an Beobachtungen, die anhand des offenbar sehr komplexen Entstehungsprozesses der Darmstädter Madonna gemacht werden können, sei eine einzige herausgegriffen, die vielleicht noch zu wenig gewürdigt worden ist. Jacob Meyers Haltung konzentrierter, inbrünstiger Verehrung und insbesondere sein Blick scheinen eine Besonderheit zu sein, welche mit den darstellerischen Konventionen von Stifterbildnissen im Allgemeinen und von Epitaphien im Besonderen bricht. Denn Stifter blicken ganz selten den Gegenstand ihrer Verehrung direkt an, so wie Jacob Meyer dies hier unverkennbar tut. Gegenüber Holbeins der Modellaufnahme dienenden Bildniszeichnung sind seine Pupillen im gemalten Auge auf der Tafel ein wenig stärker nach oben gerichtet (Abb. 12).³¹ Zusammen mit dem leicht bildauswärts gewandten Profil des meyerschen Kopfes kann kein Zweifel darüber aufkommen, auf wen der Ex-Bürgermeister schaut: Nicht Maria, sondern das Christuskind ist es, mit dem er Blickkontakt aufnimmt, wobei die Blickachse gerade eben oberhalb des Madonnenarms verläuft.



Abb. 9 Wahre Länge Christi, 17./18. Jahrhundert (?). Fünf bedruckte Papierstreifen zusammengeklebt, 7 x 161 cm. Pharmazie-Historisches Museum der Universität Basel, Inv. A83.



Abb. 10 Christus als Salvator Mundi in seiner Wahren Länge, 1485. Mischtechnik auf Holz, 235 × 100 cm. Museum im Prediger, Schwäbisch Gmünd, Julius Erhardsche Altertümersammlung, Nr. 6.

Dass ein solcher direkter Kontakt ungewöhnlich ist, lässt sich am Beispiel des um 1508 in Augsburg entstandenen Votivbildes des Ulrich Schwarz von Holbeins Vater Hans d. Ä. verdeutlichen (Abb. 14).³² Während in der oberen Bild-



Abb. 11 Darmstädter Madonna mit Einzeichnung der Blickachse zwischen Jacob Meyer und dem Christuskind.

hälfte mit der Szene der Fürbitte im Himmel Christus und Maria unverkennbar Gottvater mit ihren Blicken fixieren, bleiben Schwarz und die Seinen völlig aufeinander bezogen oder in sich gekehrt. Keine Gestalt aus der vielköpfigen Sippe blickt auch nur andeutungsweise nach oben auf das himmlische Geschehen.

Für diese auffällige Zurückhaltung sind mindestens zwei mögliche Erklärungen denkbar. Zum einen macht gerade das Schwarz-Votiv klar, dass die göttliche Erscheinung jeweils auch als Emanation der Frömmigkeit der anwesenden irdischen Stifter verstanden sein will. Eben *weil* fast die gesamte Familie im Sinne vorbildlicher Christen tief ins Gebet versunken ist, erscheint Gottvater zwischen den erfolgreichen Fürbittern. Zweitens mögen Verhaltensnormen der höfischen Gesellschaft einfließen: Man blickte dem Burgunderherzog, dem französischen König oder dem Kaiser nicht unverwandt ins Gesicht, und dieses Verbot wurde anscheinend auch auf den himmlischen Hofstaat übertragen.

Es scheint, dass Jacob Meyer nicht beiläufig mit dieser Konvention bricht, sondern dass der ungewöhnliche Blickaustausch mit dem Christuskind für ihn die Aussage des Werks wesentlich konstituierte. Denn es kommt auf

der Gegenseite bei den Frauen zu einer für die Inszenierung dieses Bildelements höchst relevanten Veränderung: Ursprünglich war der Ex-Bürgermeister nicht der Einzige, dem der Blick in jene Sphären zuteil wurde, die sich dem wahren Gläubigen auftun. Magdalena Baer, seine bereits 1511 verstorbene erste Frau, blickte, wie die Unterzeichnung erweist (Abb.13), einst in einem ähnlichen Winkel wie Meyer nach oben. Und sie hätte, theologisch gesehen, zu einem solchen Blick eine grössere Berechtigung gehabt als die übrigen Protagonisten, litt ihre Seele nach zeitgenössischer Auffassung doch anderthalb Jahrzehnte nach ihrem Tod gewiss im Fegefeuer und bedurfte daher dringender der Erlösung als die Seelen der noch unter den Lebenden Weilenden.

Meyer aber wollte das Alleinstellungsmerkmal für diesen Bruch mit der Konvention: In der ausgeführten Malerei senkt Magdalena Baer den Kopf. Als Einziger schaut der Ex-Bürgermeister nun Christus in die Augen – was mag das Anliegen sein, das er damit vorträgt?

Hier kommt eine weitere Besonderheit des Bildes ins Spiel, nämlich der auffallend unfroh wirkende Jesusknabe. Es handelt sich bei ihm nicht um eines jener des Öfteren anzutreffenden Christuskinder, die mit ihrem Habitus und ihrer Konstitution auf die Passion vorausweisen; denn dieser Christus ist nicht schwach und leidend, sondern er wirkt im Ausdruck energisch und streng, fast unwirsch. Kemperdick hat diese Darstellung als ablehnende Stellungnahme zum zwischenzeitlichen Terraingewinn der Reformation in Basel gedeutet.³³ Es mag zunächst befremdlich klingen, dass eine Hauptfigur auf einem sakralen Kunstwerk auf die Zeitläufte reagieren und diese kommentieren soll

(zumal diese Zeitläufte ihrerseits gerade eine Aversion gegenüber derlei Kunst entwickelten). Tatsächlich ist es aber eine Argumentationsfigur, die für reformationsskeptische Einlassungen geradezu typisch ist. So lässt um 1530 ein Nürnberger Flugblatt, mit einem den Ikonoklasmus ironisierenden Holzschnitt von Erhard Schön versehen, die «armen verfolgten Götzen und Tempelbilder», das heisst die von den Bilderstürmern entfernten christlichen Bildwerke, selbst eine «Klagerede» anstimmen.³⁴ Und 1526, also zeitgleich mit der mutmasslichen Bestellung der Darmstädter Madonna, verfasste Erasmus von Rotterdam einen Brief im Namen der Muttergottes, in dem diese ihre Zurücksetzung durch einen fiktiven Reformator, gemeint ist Ulrich Zwingli, moniert. Inspiriert wurde er dazu durch ein konkretes Gnadenbild, die Madonna von Mariastein bei Basel, zu der er selbst zwei Jahre zuvor gepilgert war.³⁵

Dennoch sei noch eine andere Lesart des missgelaunt dargestellten Christuskinds vorgeschlagen, die sich auf dessen irritierendsten Zug stützt, seine wie zur Abwehr ausgestreckte linke Hand, und die mit Reformationskritik, wie wir sehen werden, vollkommen vereinbar ist. Die abwehrende Geste des Jesusknaben erinnert unmittelbar an den richtenden Christus des Jüngsten Gerichts, welcher mit der nach unten ausgestreckten Linken die Verdammten abweist, während er mit der Rechten die Seligen nach oben ins Paradies einlädt. Damit soll auf Holbeins Tafel natürlich keine Verdammnis der weiblichen Familienmitglieder signalisiert werden. Wohl aber soll die Assoziation darauf hinweisen, dass Jacob Meyer zum Hasen, wenn er sich direkt und unverblümt an das Jesuskind wendet, gleichzeitig mit seinem zukünftigen Richter kommuni-



Abb. 12 Detail aus Abb. 11.



Abb. 13 Detail der Infrarotreflektografie der Darmstädter Madonna auf Abb. 11.



Abb. 14 Votivbild des Ulrich Schwarz, von Hans Holbein d. Ä., um 1508. Mischtechnik auf Nadelholz. Staatsgalerie Augsburg, Inv. L. 1057 (Leihgabe der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg).

ziert. Unter diesem Vorzeichen ist seine Haltung eindeutig: Er kann – im wahrsten Sinne des Wortes – seinem Schöpfer in die Augen blicken. Er kann Rechenschaft ablegen über seine politische Karriere und eintreten für seine religiöse Überzeugung. Jedem Kirchgänger, der St. Martin betrat und der die Ereignisse der jüngsten Vergangen-

heit zur Kenntnis genommen hatte, musste Holbeins Gemälde wie eine Rechtfertigungsrede vorkommen. Vor dem Höchsten hatte Jacob Meyer sich nichts vorzuwerfen, und er konnte guten Gewissens seine Familie dem umfassenden Schutz der Madonna überantworten, an den er glaubte, dem ein guter Teil der europäischen Christenheit aber inzwischen entsagt hatte. Insofern wäre die Exklusivität, welche die Meyers unter dem Schutzmantel genossen, nicht etwa Ausdruck von Hybris, sondern von Zeitkritik: ein Bekenntnis zu Maria und zu einem Marienkult, dem die unter dem Mantel Fehlenden abgeschworen haben.

Beide hier betrachteten Auftraggeber, Bonifacius Amerbach und Jacob Meyer, bahnten ihre Beziehung zu Hans Holbein d. J. anscheinend mit der Bestellung eines Bildnisses an. Die entstandenen Porträts sind gewiss innovativ, aber sie sprengen den Rahmen von Thema und Gattung noch nicht so, wie die einzigartigen Schöpfungen dies tun sollten, die jeder der beiden Holbein später abverlangte. Die Änderungen während des jeweiligen Entstehungsprozesses, die wir am Toten Christus und an der Darmstädter Madonna immer wieder ablesen konnten, deuten auf eine intensive und fruchtbare Auseinandersetzung hin, in die Künstler und Auftraggeber eintraten. Mit anderen Worten: Holbein d. J. liess sich in Basel offenbar voll und ganz auf seine anspruchsvolle Klientel ein. Nikolaus Meier hat treffend über ihn geschrieben: «Eigentlich ist er ein Verwandter im Geiste von Jacob Meyer zum Hasen. Beide förderten ihr Projekt des eigenen Fortkommens in der Spannung zwischen Taktik und Strategie.»³⁶

AUTOR

Bodo Brinkmann, Dr. phil., Kurator Alte Meister, Kunstmuseum Basel, Postfach, St. Alban-Graben 8, CH-4010 Basel

ANMERKUNGEN

- ¹ UELI DILL / PETRA SCHIERL (Hrsg.), *Das bessere Bild Christi. Das Neue Testament in der Ausgabe des Erasmus von Rotterdam* (= Ausstellungskatalog, Universitätsbibliothek Basel), Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 44, Basel 2016.
- ² MATTHIJS ILSINK / JOS KOLDEWEIJ, *Hieronymus Bosch. Visionen eines Genies* (= Ausstellungskatalog, Het Noordbrabant Museum, 's-Hertogenbosch), Stuttgart 2016.
- ³ GIORGIO VASARI, *Das Leben des Leonardo da Vinci*. Neu übersetzt von VICTORIA LORINI, hrsg., kommentiert u. eingeleitet von SABINE FESER, Berlin 2006, S. 45–46, Anm. 132. Siehe auch

MARTIN WARNKE, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 2. Aufl., Köln 1986, S. 168, 325, 327.

- ⁴ GIORGIO VASARI (vgl. Anm. 3), S. 29–30, Anm. 74–75.

⁵ DMITRI MERESCHKOWSKI, *Leonardo da Vinci. Historischer Roman*, übersetzt aus dem Russischen von ALEXANDER ELIASBERG, Erfstadt 2004, S. 44.

⁶ HANS RUPPRICH (Hrsg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Bd. 1, Berlin 1956, S. 59.

⁷ ZULETZT GEORG HABENICHT, *Der Flügelaltar und sein Personal: Die Heilsmaschine* (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 119), Petersberg 2015, S. 107–145.

⁸ Siehe dazu STEPHANIE BUCK, *Hans Holbein 1497/98–1543*,

- Köln 1999, S. 13–17. – CHRISTIAN MÜLLER / STEPHAN KEMPERDICK u. a., *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel), München u. a. O. 2006, S. 164–165, Nr. 25.
- ⁹ Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1823.137 und 137a. Siehe dazu BODO BRINKMANN (Hrsg.), *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Stadel* (= Ausstellungskatalog, Stadel Museum, Frankfurt a. M.), Petersberg 2004, S. 137–139, Nr. 6–7, Abb. 84–85. – CHRISTIAN MÜLLER / STEPHAN KEMPERDICK (vgl. Anm. 8), S. 161–164, Nr. 23–24.
- ¹⁰ VALENTIN GROEBNER, *Spezialist für das Geld anderer Leute: Jakob Meyer zum Hasen, die Geschenke und die Politik*, in: BODO BRINKMANN (vgl. Anm. 9), S. 45–53.
- ¹¹ CHRISTIAN MÜLLER / STEPHAN KEMPERDICK (vgl. Anm. 8), S. 194–196, Nr. 38. Kemperdick erwägt ferner, ob die Landschaftskulisse der Angleichung an ein bereits vorhandenes Amerbach-Porträt gedient haben könnte, das wahrscheinlich Bonifacius' Vater Johannes zeigt (Kunstmuseum Basel, Inv. 671).
- ¹² Mscr. C VIa 73, fol. 407r. Siehe dazu UELI DILL, *Der Bart des Philosophen. Holbeins Amerbach-Porträt – neu gesehen im Lichte eines bisher nicht beachteten Epigramms*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55 (= Hans Holbein der Jüngere. Akten des Internationalen Symposiums Kunstmuseum Basel, 26.–28. Juni 1997), 1998, S. 245–262.
- ¹³ Übersetzung von UELI DILL (vgl. Anm. 12), S. 247.
- ¹⁴ Siehe dazu UELI DILL (vgl. Anm. 12), S. 248–255.
- ¹⁵ Zum Folgenden siehe ausführlich BODO BRINKMANN, *Das Grab bei Holbein: Versuch über den Toten Christus*, in: BODO BRINKMANN / KATHARINA GEORGI / ANDREAS RÜFENACHT, Archäologie des Heils. Das Christusbild im 15. und 16. Jahrhundert (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel), Lindenberg i. Allgäu 2016, S. 110–129.
- ¹⁶ BEAT R. JENNY, *Die Beziehungen der Familie Amerbach zur Basler Kartause und die Amerbachsche Grabkapelle daselbst*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 58, 2001, S. 267–278. – CHRISTIAN MÜLLER, *Holbeins Gemälde «Der Leichnam Christi im Grabe» und die Grabkapelle der Familie Amerbach in der Basler Kartause*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 58, 2001, S. 279–289.
- ¹⁷ Siehe dazu PANTXIKA BÉGUERIE-DE PAPE / PHILIPPE LORENTZ (Hrsg.), *Grünwald et le retable d'Issenheim. Regards sur un chef d'œuvre* (= Ausstellungskatalog, Musée d'Unterlinden, Colmar), Paris 2007. – HANNS HUBACH, *Mein hend, die mus ich winden. Grünwalds Aschaffenburg «Beweinung Christi»*, in: GERHARD ERMISCHER / ANDREAS TACKE (Hrsg.), Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540: Zuflucht, Schatzkammer, Residenz (= Ausstellungskatalog, Schloss Johannisburg, Kunsthalle Jesuitenkirche, Stiftsmuseum der Stadt u. Stiftsbasilika St. Peter und Alexander, Aschaffenburg), Regensburg 2007, S. 136–155.
- ¹⁸ Silberstift und Kreiden auf blau grundiertem Papier, 12,8 × 29,4 cm, Winnipeg Art Gallery, Inv. G-63-299. Freundlicher Hinweis von Patrick Düblin.
- ¹⁹ Inv. 7, 1527. Siehe dazu BODO BRINKMANN (vgl. Anm. 15), S. 115, 178, Abb. 116.
- ²⁰ BEAT R. JENNY (vgl. Anm. 16), S. 271.
- ²¹ ELECTUS ZWINNER, *Blumen-Buch Deß Heiligen Lands Palestinae*, München [Johann Wilhelm Schell] 1661, fol. 323r: «Das Aller Heiligste [sic!] grab Christi». Siehe dazu BODO BRINKMANN (vgl. Anm. 15), S. 118, 178, Abb. 122.
- ²² JOSUE VON BEROLDINGEN, *Pilgerfahrt zu dem Heiligen Lande 1518. Selbst gestellt und von eigener Hand geschrieben*. Mit ausführlicher Einleitung, Übersetzung u. Transkription, hrsg. von ODO LANG, Egg 2008, S. 131.
- ²³ JAMES STEVENSON, *Im Schattenreich der Katakomben. Entstehung, Bedeutung und Wiederentdeckung der frühchristlichen Grabstätten*, Köln 1990, S. 63–70, 200.
- ²⁴ Zum Folgenden BODO BRINKMANN (vgl. Anm. 15), S. 121–123.
- ²⁵ Siehe dazu *Das Heilige Grab, das Heilige Kreuz und die Wahre Länge Christi* (= Ausstellungskatalog, Museum im Prediger, Schwäbisch Gmünd 35), Schwäbisch Gmünd 2008.
- ²⁶ BEAT R. JENNY, *Bonifacius Amerbach: Zu seinem Lebenslauf und seiner Persönlichkeit*, in: HOLGER JACOB-FRIESEN / BEAT R. JENNY / CHRISTIAN MÜLLER (Hrsg.), Bonifacius Amerbach 1495–1562. Zum 500. Geburtstag des Basler Juristen und Erben des Erasmus von Rotterdam (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel), Basel, 1995, S. 7–15, hier S. 11–12.
- ²⁷ VALENTIN GROEBNER (vgl. Anm. 10). – NIKOLAUS MEIER, *Taktieren und strategisch handeln. Holbeins Auftraggeber der Basler Zeit: Banquiers, Gelehrte, Noble Frauen*, in: CHRISTIAN MÜLLER / STEPHAN KEMPERDICK (vgl. Anm. 8), S. 58–65, hier S. 58–59.
- ²⁸ JUTTA SEIBERT, Art. «Schutzmantelschaft», in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, hrsg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM SJ, Bd. 4, Rom u. a. O. 1972, Sp. 128–133.
- ²⁹ STEPHAN KEMPERDICK, *Ein Meisterwerk, ein Rätsel. Mutmassungen über Hans Holbeins Madonnen- und Jakob Meyer zum Hasen*, in: STEPHAN KEMPERDICK / MICHAEL ROTH (Hrsg.), Holbein in Berlin. Die Madonna der Sammlung Würth mit Meisterwerken der Staatlichen Museen zu Berlin (= Ausstellungskatalog, Staatliche Museen zu Berlin), Petersberg 2016, S. 27–41, hier 30–31.
- ³⁰ STEPHAN KEMPERDICK (vgl. Anm. 29), S. 31–34.
- ³¹ Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1823.140 (141 und 142 nehmen Dorothea Kannengiesser und die Tochter Anna auf). Siehe dazu BODO BRINKMANN (vgl. Anm. 9), S. 130, Nr. 2, Abb. 77. – CHRISTIAN MÜLLER / STEPHAN KEMPERDICK (vgl. Anm. 8), S. 333–334, Nr. 107.
- ³² MARTIN SCHAWA, *Staatgalerie Augsburg. Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche. Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, München [2001], S. 31, 85.
- ³³ STEPHAN KEMPERDICK (vgl. Anm. 29), S. 40.
- ³⁴ HANS BELTING, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005, S. 178–181.
- ³⁵ KATHARINA GEORGI, *Mysterium Menschwerdung: Inkarnation und Muttergottes*, in: BODO BRINKMANN / KATHARINA GEORGI / ANDREAS RÜFENACHT (vgl. Anm. 15), S. 46–54, hier S. 54.
- ³⁶ NIKOLAUS MEIER (vgl. Anm. 27), S. 65.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 3, 6: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.
 Abb. 2, 5, 7, 8, 13: Kunstmuseum Basel, Archiv.
 Abb. 4: Universitätsbibliothek Basel.
 Abb. 9: Pharmazie-Historisches Museum der Universität Basel.
 Abb. 10: VISCOM Fotografie, Schwäbisch Gmünd.
 Abb. 11, 12: Sammlung Würth, Schwäbisch Hall.
 Abb. 14: Jochen Remmer, ARTOTHEK.

ZUSAMMENFASSUNG

Jacob Meyer zum Hasen und Bonifacius Amerbach haben sich beide zunächst von Hans Holbein d. J. porträtieren lassen und den Künstler später für jeweils ein völlig singuläres Projekt herangezogen: die Darmstädter Madonna und den Toten Christus im Grab. Dabei sind auf all diesen Werken Veränderungen während der Bildgenese festzustellen, die auf eine intensive und konstruktive Auseinandersetzung zwischen den Auftraggebern und dem Künstler schließen lassen. Der Beitrag versucht, die Hintergründe dieser Auseinandersetzungen zu beleuchten.

RÉSUMÉ

Jacob Meyer zum Hasen et Bonifacius Amerbach ont d'abord chargé Hans Holbein le Jeune de peindre leur portrait respectif, pour ensuite commander à l'artiste deux projets tout à fait singuliers, à savoir la *Madone de Darmstadt* et le *Christ au tombeau*. Ces deux œuvres révèlent les changements successifs qui ont marqué leur genèse, d'où l'on peut déduire que la réalisation de ces tableaux a suscité des discussions intenses et constructives entre les commanditaires et l'artiste. La présente contribution se propose de dévoiler l'arrière-plan de ces discussions.

RIASSUNTO

Jacob Meyer zum Hasen e Bonifacius Amerbach si sono ambedue dapprima lasciati ritrarre da Hans Holbein il Giovane e in un secondo tempo hanno poi commissionato all'artista due progetti alquanto singolari: la *Madonna di Darmstadt* e il *corpo di Cristo morto nella tomba*. Le due opere lasciano constatare come la genesi dei dipinti sia stata caratterizzata da continui cambiamenti, dai quali si può dedurre che la loro realizzazione sia stata accompagnata da una discussione intensa e proficua fra i committenti e l'autore. Il presente saggio tenta di illustrarne i retroscena.

SUMMARY

Jacob Meyer zum Hasen and Bonifacius Amerbach both commissioned Hans Holbein the Younger to paint their portraits and subsequently called on the artist to paint an utterly singular project: the *Darmstadt Madonna* and *The Body of the Dead Christ in the Tomb*. These works all show modifications that were undertaken in the course of their making, suggesting that there must have been an intense and constructive relationship between patron and artist. The article attempts to illuminate this relationship and the factors that contributed to it.