

Hans Holbein d. J. <Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen> und ihre Geheimnisse

Autor(en): Maria Netter
Quelle: Basler Jahrbuch
Jahr: 1951

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/aa2f60ad-9839-41c5-bb60-832a098cabe7>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke 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 schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

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.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Hans Holbeins d. J. «Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen» und ihre Geheimnisse

Zu ihrem Basler Aufenthalt als Depositum des
Prinzen von Hessen.

Von *Maria Netter*.

An einem heißen Augustsonntag des Jahres 1947 ist sie in ihre Heimatstadt zurückgekehrt: die sogenannte «Darmstädter Madonna», Hans Holbeins des Jüngern populärstes Bild. Zwar nur als «Depositum des Prinzen und der Prinzessin von Hessen im Einverständnis mit der amerikanischen Militärregierung», wie es damals im offiziellen Communiqué hieß, und ursprünglich nur auf eine auf sechs Monate befristete Zeit. Aber das Depositum hat sich glücklicherweise schon über drei Jahre verlängern lassen, so daß die berühmte «Darmstädter Madonna» noch immer in Basels Kunstmuseum, im kleinen Kabinett der Holbeinschen Porträts als entscheidender Mittelpfeiler seiner Bildniskunst anwesend ist. 1526, kurz vor Holbeins Abreise nach England gemalt, ist es zum Zeugnis der künstlerischen Wende geworden, aus der der Augsburger Malergeselle zum Porträtisten von europäischem Format hervorging.

Aber nicht nur für die Kunst Holbeins d. J. ist dieses Madonnenbild von entscheidender Bedeutung. Auch für die Geschichte der Stadt Basel, die sich in diesen Jahren in einem gewaltigen Umwandlungsprozeß befand, ist die «Darmstädter Madonna» ein historischer Zeuge allerersten Ranges. Ein Zeuge, der vielleicht beredter und aufschlußreicher als andere Zeugen ist, weil er sich auf einer wechselvollen und für uns noch immer nicht ganz überschaubaren Wanderschaft 315 Jahre fern von Basel aufhielt.

Noch vor 75 Jahren gehörte die «Darmstädter Madonna» zu den umstrittensten Werken der europäischen Kunstge-

schichte. Der «Holbeinstreit» rief eine Flut von Streitschriften hervor, und auch heute noch, nachdem die Frage der Kopien längst abgeklärt ist, gibt uns dieses Bild immer neue Rätsel auf. Rätsel, die nicht zu der spitzfindigen Art kleiner kunsthistorischer «Stilprobleme» gehören, sondern Fragen berühren, die zu den zentralen in der Geschichte Holbeins und der Stadt Basel zur Reformationszeit gehören. In den Kreis «ihrer Familie» zurückgekehrt, zwischen den beiden Porträts der «Offenburgerin» von 1526 und den Vorzeichnungen, die Holbein für die Porträts der Familie Meyer anfertigte, zeigt sie, worin ihre Kraft und ihr Sinn eigentlich bestanden: Devotionsbild und Familienporträt zu sein, Demonstration einer menschlich-weltlichen Situation und zugleich Bekenntnis zu einer kirchlich-weltanschaulichen Haltung. Es gibt nur wenige Bilder, die als historische Momentaufnahme so intensiv sind, so voller Bezüge auf objektiv Geschehenes und subjektiv Erhofftes, wie diese Schutzmantelmadonna. So daß es für die später in ganz anderer Situation Lebenden schwerfällt, die ursprüngliche Absicht, die Besteller und Maler mit dieser Arbeit verfolgten, vollständig zu erkennen. Und trotzdem: noch selten hat mich ein Bild von seiner historischen Seite her so gelockt, seinen offenbaren und versteckten Rätseln nachzugehen, wie dieses Madonnenbild.

Bezeichnender Weise ist sowohl Holbeins künstlerische Entwicklung als auch der äußere Verlauf seines Lebens aufs engste mit dem Schicksal seines Auftraggebers, des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen, verbunden. Das Madonnenbild war nicht der erste Anlaß, der die beiden zusammenführte. Zehn Jahre vorher war es Jacob Meyer, der den jungen aus Augsburg zugewanderten Malergesellen kurz nach seiner Ankunft in Basel (1515) eigentlich «entdeckt» und ihn dann durch seine Aufträge und Empfehlungen zum bekannten Maler gemacht hatte.

Jacob Meyer, «der Wechsler», um 1480 geboren, war, wenn auch nicht einer der charaktervollsten, so doch einer der gelungensten und tüchtigsten Männer, die je in die Geschicke der Stadt Basel eingegriffen haben. Ehrgeizig und draufgängerisch,

ein gescheiter und geschäftstüchtiger Mann, der nicht nur bei den Leuten seines eigenen Métiers, den «Hausgenossen» zünftig wird, sondern auch noch bei den Kaufleuten und Tuchhändlern «zum Schlüssel» und bei den Krämern «zu Safran». Ende 1507 finden wir den bereits angesehenen Bankier als Urheber eines lustigen Streichs: es ist Jacob Meyer zum Hasen, der voll Uebermut und Rauflust der Gesellschaft zu Safran in Luzern den «Bruder Fritschi» (ihre Fasnachtslarve) nach Basel entführt. (Diebold Schilling Chronik, fol. 255b, Taf. 317.) Von den vielen italienischen Feldzügen, an denen eidgenössische Söldner damals teilnahmen, fand kaum einer ohne ihn statt. Er ist als Fähnrich bei der Eroberung von Genua und 1510 als Hauptmann in Ferrara dabei. 1512 nimmt er am Pavierzug teil, durch den die Franzosen aus Oberitalien vertrieben werden. Meyer ist der Vertraute des Kardinals Schiner, und auch der Basler Rat benutzt seine diplomatischen, von politischen Ambitionen genährten Fähigkeiten und schickt ihn an die eidgenössischen Gesandtschaften nach Venedig und zur Wiedereinsetzung des Mailänder Herzogs Massimiliano Sforza. Die Reisläuferei war für die großen Handelsherren, zu denen ja auch Jacob Meyer gehörte, damals nicht nur zur Befriedigung der eigenen Abenteuerlust willkommen, sie bot ihnen vor allem Gelegenheit, wirtschaftliche Beziehungen im Ausland anzuknüpfen. «Wie viel die italienischen Kriege zur Förderung der kaufmännischen Beweglichkeit, zur Bekanntschaft mit den ausgebildeten Handelsformen des Südens beigetragen haben, ist garnicht zu ermessen» (Geering, Handel und Industrie der Stadt Basel, S. 81 f.).

Aus dem Kreis dieser Männer kommen dem jungen Hans Holbein die ersten großen Aufträge zu. Sie waren alle «Marignano-Kämpfer»: Hans Baer, der Basler Bannerträger, der bei der blutigen Niederlage, die Franz I. den Eidgenossen im September 1515 beibrachte, auf dem Schlachtfeld blieb. Für ihn hatte Holbein noch vorher eine Tischplatte mit Kampfszenen und buntem Schabernack bemalt. Der Luzerner Schultheiß Jakob von Hertenstein gehörte dazu, an dessen Haus Holbein sich 1517 zum erstenmal mit dekorativen Scheinarchitekturen

der Renaissance versuchte. Und als der wichtigste in diesem Kreis: Jacob Meyer zum Hasen, der Schwager Hans Baers, der am 24. Juni 1516 als erster Bürgerlicher zum Bürgermeister gewählt wurde. Kurz nach seiner Wahl ließ er sich und seine zweite Frau Dorothea Kannegießer von Holbein porträtieren. Wie bezeichnend ist es für die selbstbewußte und spontane Art des jungen Bürgermeisters, daß er für dieses wichtige Doppelbildnis (seit 1823 im Basler Museum) nicht einen der zünftigen Basler Meister nahm, sondern den zugewanderten Maler-gesellen, der damals nicht einmal eine eigene Werkstatt besaß. (Holbein wurde erst am 25. September 1519 als Meister in die Himmelzunft aufgenommen und bekam erst im Juni 1520 das Basler Bürgerrecht.)

In Jacob Meyer und Hans Holbein d. J. trafen sich wirklich verwandte Seelen. Beide verstanden und liebten ihr Handwerk. Beide benutzten es bei jeder Gelegenheit, die Geld und Ruhm einbrachte, ohne viel zu fragen. Der Bürgermeister gab den päpstlichen Legaten großartige Empfänge auf seinem Landsitz — dem Gundeldinger Weiherschloßchen, das er sich 1508 gekauft hatte —, ließ sich andererseits aber nicht abhalten, dem Basler Bischof durch einen kühnen Handstreich das Schloß Pfeffingen zu Händen der Stadt abzunehmen. Er war noch in Amt und Würden, als die Stadt Basel sich am 21. März 1521 aus dem Machtbereich des Bischofs endgültig löste, indem sie ihm Eid und Gehorsam auf sagte.

Holbein verhielt sich ganz ähnlich: er konnte altgläubige Marienbilder und Altäre malen und gleichzeitig im Auftrag der Basler Drucker der «Babylonischen Hure» in der Offenbarung die dreifache Papstkrone aufsetzen (Holzschnitt in dem Basler Nachdruck von Luthers «Neuem Testament Deutsch»). Durch die Vermittlung Jacob Meyers hatte Holbein am 15. Juni 1521 den Auftrag bekommen, den neuen Basler Ratssaal mit Wandbildern auszuschnücken. Im Oktober 1521 wurden 16 Ratsherren, weil sie heimlich vom französischen König mehr Pensionsgelder genommen hatten, als erlaubt war, abgesetzt. Bürgermeister Jacob Meyer als einer der beiden Hauptschuldigen wurde sogar eingesperrt. Holbein aber malte trotz-

dem die «Gerechtigkeitsbilder» an die Wände des Ratsaales, obschon deren von Beatus Rhenanus ausgesuchte antike Historien nur allzu deutlich auf die Vorfälle anspielten, die gerade erst zum Sturz von Holbeins Gönner geführt hatten. (Vgl. Wackernagel, Geschichte der Stadt Basel, Bd. III, 313, Anm. S. 56 *.)

Jacob Meyer hat ihm das nicht weiter übelgenommen. Er hätte es wahrscheinlich genau so gemacht. 1523 wurde er aus der Haft entlassen. Drei Jahre später übertrug er Holbein den größten und repräsentativsten Auftrag, den er als Privatmann zu vergeben hatte: das Madonnenbild mit den Porträts seiner Familie.

Es ist die Zeit, in der die Welt sich spaltet in zwei unversöhnliche Glaubenslager. 1526 ist noch nichts entschieden. Man «disputiert» noch auf der einen Seite — und man laviert noch auf der anderen. Der Rat beteuert den Eidgenossen gegenüber immer wieder, er sei weder lutherisch noch zwinglisch. Aber die Altgläubigen trauen dem nicht recht, denn die neuen Prediger mit Oekolampad an der Spitze — in ihren Augen «Ketzer» — durften in Basel frei das Evangelium predigen. Als überall in der Eidgenossenschaft am 29. Juli 1526 die Beschwörung der Bünde vor sich ging, wurde der Bund mit Basel vorläufig nicht erneuert. Man nahm also Basel in der Eidgenossenschaft nicht bei seinem Wort, sondern bei seinem Tun.

Es gab in diesen Zeiten nichts mehr im Leben der Menschen, das ohne Bedeutung, ohne Bezug gewesen wäre. Nichts geschieht mehr selbstverständlich, nicht einmal das, daß sich ein abgesetzter Bürgermeister ein Madonnenbild malen läßt.

Bilder dieser Art wurden für gewöhnlich in eine Kirche, in ein Kloster oder für einen bestimmten Altar gestiftet. Mantegnas «Madonna della Vittoria» (heute im Louvre), deren segnende Gebärde so viel Aehnlichkeit mit derjenigen von Leonardos Felsengrottenmadonna hat — sie kehrt außerdem in der segnenden Hand des Christuskindes auf der Meyerschen Madonna wieder — ist 1495 von dem venezianischen Condottiere Francesco Gonzaga gestiftet worden — für den Fall, daß er

die Franzosen besiegen würde. Und er schlug die Franzosen; — die Madonna wurde gemalt. Und die «Solothurner Madonna», die Holbein 1522 für den Basler Stadtschreiber Johann Gerster gemalt hat, wurde «beim Abschluß der Verhandlungen zwischen Basel und Solothurn auf den 1520 neudotierten Niklaus-Altar des Solothurner Münsters gestiftet. (P. Ganz, Holbein.) Mit gutem Grund — wie H. A. Schmid vermutet: Gerster «gehörte zur Partei des Bürgermeisters Meyer zum Hasen und hat zwar wie dieser dem Staate als kluger, jeder Lage gewachsener, aber nicht als integrier Mann gedient. Man traute ihm zu, daß er in der kritischen Zeit des Schwabenkrieges (1499) der österreichischen Regierung mit Nachrichten diente, und ein Schreiben aus dieser Zeit, das ihn schwer belastet, ist auch heutzutage gefunden worden. Die Stiftung des Altarbildes könnte recht wohl darauf zurückgehen, daß Gerster damit sein böses Gewissen wegen einer Uebeltat entlasten wollte». (Hans Holbein d. J., Textband I, S. 175.)

Bekanntlich hätte auch Gersters «Parteigenosse» Jacob Meyer Grund genug zu einer solchen Stiftung gehabt. Es ist immer wieder — rückblickend mit Recht — darauf hingewiesen worden, daß es um 1526 für die Stiftung eines Marienbildes an einen öffentlichen Ort in Basel bereits zu spät gewesen sei. Aber ob Jacob Meyer es schon zu spät fand — das wissen wir nicht. (Der Basler Bischof hat Holbein jedenfalls noch 1528 den Auftrag für die Orgelflügel des Basler Münsters erteilt!) Wie Jacob Meyer bis zum letzten Augenblick seine Sache, die die Sache der Altgläubigen war, verteidigte, zeigt sein Verhalten in den entscheidenden Tagen des Jahres 1529, in denen die Stadt Basel zur Reformation überging. Am 6. Januar 1529 hatte die evangelische Mehrheit beim Rat erreicht, daß von nun an nur noch das reine Evangelium gepredigt werden dürfe und daß — bis über die Messe endgültig entschieden sei — nicht mehr als drei Messen täglich gelesen werden durften.

Und nun ist bezeichnend, wie Jacob Meyer als Wortführer der etwa 600 Altgläubigen den Protest gegen diese Verfügung formulierte — und zwar bevor die großen politischen Forderungen der evangelischen Mehrheit ausgesprochen waren. «Die

Evangelischen ließen sich dieser Puncten begnügen» — berichtet Wurstisen in seiner Basler Chronik —, «aber die Pöbstischen zun Predigern versamlet, sperreten sich heftig, diese anzunehmen, ließen derhalben durch Jacob Meyer zum Hasen antworten: Sie bäten ernstlich die Herren, den schwären, wichtigen Handel wohl zu bedencken, in Betrachtung, daß ihre Sachen nicht dermaßen wie Zürich und Bern geschaffen, welche ihre Zins, Einkommen und Gülden in ihren eigenen Gebieten hätten: da aber die ihren in anstoßenden Landen des Fürstenthums Oesterreich und der Markgrafschaft Baden lägen, welche dieses neuen Glaubens nicht wären, sondern denselbigen bis in Tod verfolgeten. Daraus dann männiglich, was erfolgen wurd, verstehen könnte: bäten deßhalben, mann sollte sie nicht zu verderblichen Schaden weisen». Und dann erst — nach dieser sehr realpolitisch-weltlichen Ueberlegung — kommt ihr kirchliches Begehren, man solle «beym vorausgegangenen Mandat bleiben, darinn ihrer Widerpart 5 Kirchen zugelassen wären» und man solle sie «bey ihrem alten Herkommen bleiben lassen».

Für Warnungen und Ueberlegungen solcher Art war es 1529 allerdings zu spät. Die Handwerkerzünfte, denen Leute wie Jacob Meyer und die von ihnen betriebene Handelspolitik ein Dorn im Auge waren, hatten die Oberhand bekommen, schon mit der neuen Gewerbeordnung. Sie zeigt uns «das überall tätige Verlangen nach Gleichartigkeit in einer bestimmten Einstellung auf mittlerer Höhe» (R. Wackernagel III, 388).

Für Jacob Meyer bedeutete die neue Gewerbeordnung nichts anderes als eine tödliche Bedrohung seiner Existenz. Sie machte ihn zum wahrhaft schutzbedürftigen Manne. Und so wird es nur allzu verständlich, daß er, der moderne, aufgeklärte Großkaufmann von Holbein, dem modernen, aufgeklärten und zutiefst unkirchlichen Maler und Freund der Humanisten eine Schutzmantelmadonna, d. h. ein Bild im alten, längst aus der Mode gekommenen kirchlichen Stil malen läßt. Anderseits mußte gerade in diesem alten kirchlichen Stil auch seine größte Hoffnung liegen. 1526 ist zugleich das Jahr der Glaubensdisputation zu Baden, die mit dem Sieg der Altgläubigen

endete. Das war im Mai und Juni 1526. Den evangelisch gesinnten Handwerkern schien noch einmal die geistliche Basis, von der aus sie ihre wirtschaftlichen Neuerungen starteten, unter den Füßen weggezogen zu sein. Der Mantel der Madonna, der alten Schutzherrin der Stadt Basel und ihrer Universität, war in diesem Augenblick kein verblassendes Symbol, sondern eine reale Kraft. Allerdings ist der Schutzmantel hier von Holbein und seinem Besteller nicht mehr im alten magisch-hierarchischen Sinn verwendet worden. Die schuttsuchenden Stifter sind nicht mehr als kleine Menschlein (wie noch auf Holbeins Oberried-Altar von 1520/21) gebildet — die Himmelskönigin nicht mehr als Vertreterin einer gigantischen Macht von übermenschlicher Größe. Es gibt nur noch einen, den menschlichen Maßstab für beide. Das ist die neue humanistische und reformatorische Erkenntnis. Aber in diesem Bild hat sie noch einen persönlichen Aspekt. Hätte Jacob Meyer sich nur in den Schutz «der Madonna» begeben wollen — er und sein Maler hätten sich nie zu dieser ungeheuren Neuerung, die ja einer Durchbrechung der alten kirchlichen Tradition gleichkam, verstiegen. Meyer muß mit *dieser* Madonna ganz konkret die *Herrin der Stadt Basel*, ja die Stadt Basel selbst gemeint haben. Das heißt, jenes Gemeinwesen, das (mit durch ihn!) zur freien städtischen Selbstbestimmung gekommen war. Sollte sich nicht von daher das freie, nahe Verhältnis der Familie des ehemaligen Bürgermeisters zur Mutter Gottes erklären lassen?

Jedenfalls gehört die gekrönte junge Frau mit den offenen Haaren und dem Kind auf dem Arm nicht nur in die Reihe der Madonnen, die Holbein auf verschiedenen Zeichnungen und Scheibenrissen dargestellt hat, sie ist auch vom gleichen ikonographischen Typus wie die stehende Madonna im Strahlenkranz, die noch auf dem heutigen Siegel der Universität zu sehen ist und in jenem um 1510 entstandenen Madonnen-Relief dargestellt ist, das sich im Sterngewölbe eines eingebauten Baldachins in der alten vorderen Ratsstube, dem heutigen Regierungsratssaal des Basler Rathauses befindet. (Kunstdenkmäler Basel-Stadt, Bd. I, Tafel 25, S. 400.) Unter diesem Baldachin steht heute ein Ofen, — stand vor der Reformation viel-

leicht ein Altarbild. H. A. Schmid vermutete sogar, Holbeins Passionsaltar. — Außerdem trägt die Meyersche Madonna eine Bügelkrone, derjenigen ganz ähnlich, die Holbein ursprünglich für die «Basler Madonna» auf den Orgelflügeln des Münsters vorgesehen und entworfen hatte, bei der Ausführung dann aber wieder änderte.

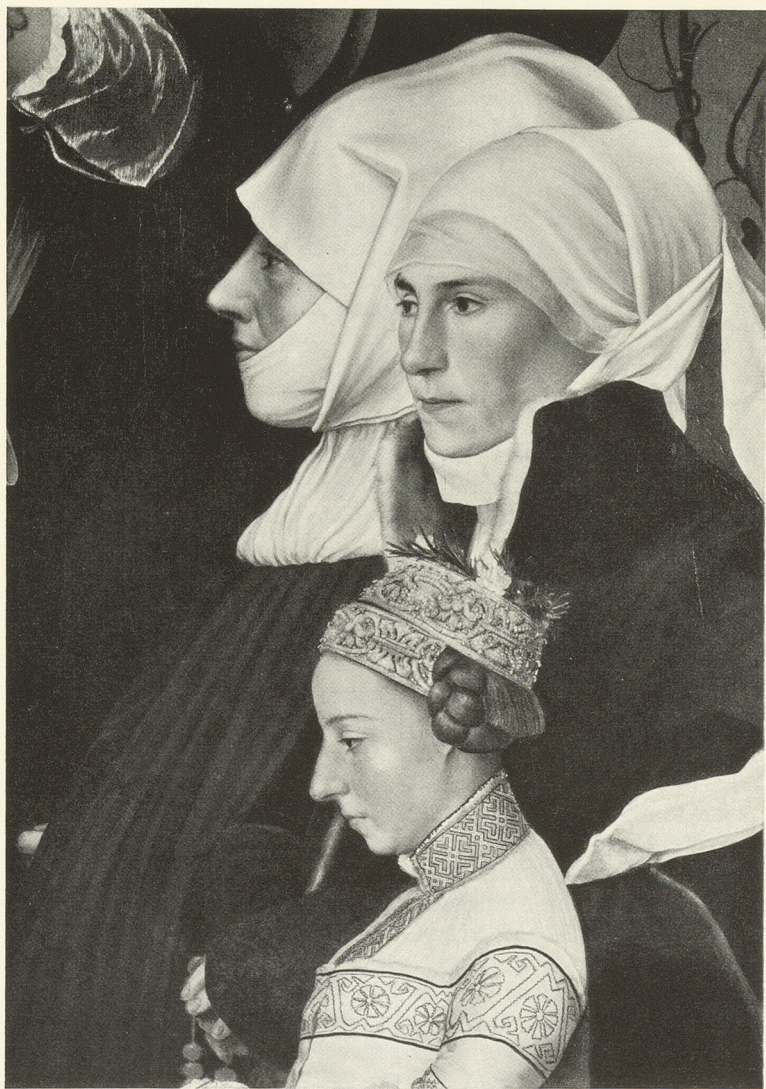
Das Rätsel um die Marienfigur in diesem Bild beginnt aber erst schwierig zu werden, sobald man sich mit ihrem lebenden Modell etwas näher beschäftigt. Holbein war ein so leidenschaftlicher Porträtist, daß er auch für sogenannte historische Gestalten oder «Idealfiguren» die Anschauung der vom Leben geformten Physiognomie brauchte. Für die «Solothurner Madonna» hatte Holbeins Frau Modell gesessen — für die «Madonna des Bürgermeisters Meyer» wählte Holbein eine vornehme Patrizierfrau. Jene «Offenburgerin», die er 1526 zweimal, als «Venus» und als «Lais von Korinth», gemalt hat. Die Basler Oeffentlichkeit erfuhr von ihrem reichlich lockeren Lebenswandel erst 1538, nachdem ein paar neugierige Mädchen die Dame Offenburg mit einem Berner Junker durchs Schlüsselloch beobachtet hatten. 1526 mußte mindestens *ein* Mensch davon wissen — der Maler der beiden Porträts, deren allegorische Anspielungen deutlich genug waren. Hätten noch andere darum gewußt, dann hätte Holbein es kaum wagen können, sie für die Madonna als Modell zu nehmen. Die Andacht der Familie Meyer wäre zum Hohn geworden.

Was Holbein sich auch immer dabei gedacht haben mag — auf jeden Fall hatte er den Auftrag auszuführen, die Familie Jacob Meyers zu Füßen der Madonna zu malen. Es sind sechs Menschen: auf der linken, der «Männerseite», kniet der ehemalige Bürgermeister, barhäuptig, mit gefalteten Händen. Vor ihm zwei Knaben, in denen man zwei frühverstorbene Söhne vermutet hat, da sie in den Urkunden nirgends erwähnt werden. (Die sentimentale Geschichte von dem kranken Meyerschen Kind, das die Madonna auf den Arm genommen hat, während sie ihr eigenes Kind bei der Familie deponiert, ist eine romantische Märchenerfindung. Sie wird in ihrer historischen Unwahrhaftigkeit heute kaum mehr jemanden rühren

können. Der kleine nackte Kerl aber wird viel eher Erinnerungen an die Johannes-Knaben italienischer Madonnenbilder wecken.)

Auf der rechten, der «Frauenseite», knien: Meyers erste, 1511 verstorbene Frau Magdalena Baer, Meyers zweite Frau Dorothea Kannegießer und das Mädchen Anna Meyer, die Tochter aus zweiter Ehe. (Von dem Alter dieser Tochter, die nicht vor der zweiten Eheschließung, d. h. nicht vor 1512, geboren sein kann, wird im allgemeinen die Datierung des Bildes auf das Jahr 1526 bestimmt.) Zu den Darstellungen dieser sechs Menschen haben sich 3 Vorzeichnungen erhalten: die Pastellstudien zu den Köpfen von Jacob Meyer, Dorothea Kannegießer und Anna Meyer. Zusammen mit dem Doppelbildnis Jacob Meyers von 1516 und dessen Vorstudien kamen sie 1823 mit dem «Museum Faesch» in die Oeffentliche Kunstsammlung.

Und nun kommen wir zu den *großen Rätseln* dieses Bildes, die sich hinter den Aenderungen auf der «Frauenseite» verbergen, bzw. durch sie enthüllt werden. Man braucht sein Auge nicht einmal mit einer Lupe zu bewaffnen, um die Uebermalungen bei den Köpfen der Dorothea Kannegießer und der Anna Meyer zu erkennen. Holbein hat damals sehr dünnflüssig gemalt, um jene gläserne Prägnanz des Stofflichen zu erreichen, die sich in seinen frühen Porträts anbahnt, sich in den beiden Bildnissen der Offenburgerin entfaltet und im Madonnenbild am weitesten vorgetrieben ist. Nach seiner Rückkehr aus England (1528) malt er anders. Aber jetzt ist alles noch so angelegt, daß die unteren Malschichten mit der Zeit durch die oberen hindurchwachsen konnten: jene Schichten, die das offene, lang herabfallende Haar der Tochter und die strengere Fassung der Haubentracht ihrer Mutter trugen. Sie entsprechen genau den Formulierungen, die Holbein schon auf den Studienblättern vorgesehen hatte, dann aber offensichtlich verwarf. Aber er verwarf sie erst oder mußte sie erst verwerfen, als er sie schon gemalt hatte. Ein an sich ungewöhnlicher Vorgang bei einem Maler von der Präzision Holbeins — der eine kaum nennenswerte Parallele nur noch bei den Uebermalungen



Die «*Stifterinnen*» auf Holbein d. J. Schutzmantelmadonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen (1526): im Hintergrund das posthume Bildnis von Meyers erster Frau Margareta Baer († 1511); in der Mitte Dorothea Kannengießer, seine zweite Frau, darunter die Tochter aus zweiter Ehe Anna Meyer (geb. um 1513)

Aufnahme Ed. Schmid, Kunstmuseum Basel



Der gleiche Bildausschnitt in der *Röntgenaufnahme* (stark verkleinert), aus der man in der Anlage zwei Frauenhauben und den Teil eines Frauengewandes erkennt, die Holbein nicht ausführte, sondern übermalte und dann noch einmal änderte.

Aufnahme Hans Aulmann, Kunstmuseum Basel

der Hände im Doppelbildnis Jacob Meyers von 1516 hat. (Also noch aus Holbeins «Gesellenzeit».)

Als ich das Bild zum ersten Mal im Basler Museum sah, vermutete ich, daß die geheimnisvolle Alte im Hintergrund, die sich — wenn man es mit den kompositionellen Gleichgewichtsverhältnissen genau nimmt — nur schlecht in die streng symmetrische Dreieckskomposition einfügt, schuld an diesen Veränderungen während der Ausführung gewesen sei, daß Holbein sie auf Wunsch des Bestellers erst später hat einfügen müssen. Die Aufnahmen dieses Bildausschnittes im infraroten Licht bestätigten den Tatbestand, aber sie brachten keinen Anhaltspunkt für die Lösung der Frage, warum diese Aenderung geschehen war.

Und dann wurde das Madonnenbild von Hans Aulmann, dem Restaurator des Basler Museums, zum ersten Mal den alles durchdringenden Röntgenstrahlen ausgesetzt. Auch diese *Röntgenaufnahmen*, die hier mit der freundlichen Erlaubnis der Oeffentlichen Kunstsammlung Basel zum ersten Mal publiziert werden, brachten zunächst nicht die erwartete Bestätigung. Sie enthüllten nicht, wie ich erwartet hatte, einen der «Männerseite» entsprechenden Hintergrund, sondern ein *neues Geheimnis*: die Aenderungen, die man von bloßem Auge sehen kann, waren nicht der erste Eingriff, sondern bereits ein zweiter. Während alle übrigen Teile des Bildes «wie aus einem Guß» gemalt sind, tauchten unter den sichtbaren Malschichten neue, unbekannte Formen auf, die man dann nachträglich, durch das Röntgenbild wissend geworden, leicht an ihren Umrissen erkennt, wenn man die Bildoberfläche im Seitenlicht betrachtet. So skizzenhaft diese Formen auch angelegt sind und so chaotisch das Ganze zunächst aussieht, so glaube ich doch einen Zusammenhang zwischen diesen ersten Formansätzen zu erkennen: zwei angefangene Frauenhauben, die linke etwas höher, die rechte etwas tiefer, und weiter unten, ein breites Querband, das zu einem Frauengewand gehören könnte. Diese beiden angefangenen Frauenhauben sind denjenigen ganz ähnlich, die von Amalie Zschekkenbürlin, der 1518 verstorbenen Frau Hans Oberrieds, und ihrer Schwiegertochter Maria

David auf der «Frauenseite» des Weihnachtsaltars von 1520/21 getragen werden. Sollte Meyer Holbein an diese Stifterinnen erinnert und für sein eigenes Bild etwas ähnliches verlangt haben? Sie wurden begonnen, aber nicht weiter ausgeführt. Holbein hat sie zum Teil durch Uebermalen zum Verschwinden gebracht, zum anderen Teil hat er sie sehr geschickt in der neuen Fassung der drei Frauenfiguren aufgehen lassen.

Bei jedem Versuch, diese für Holbein ganz ungewöhnliche Unsicherheit zu erklären, sind wir auf Vermutungen angewiesen. Nur Dokumente könnten eine präzisere, unanfechtbare Erklärung geben. Immerhin läßt sich aus der kompositionellen Situation einiges erschließen. Holbein verwarf die erste Anlage der beiden Frauenfiguren sicher nicht nur, weil ihm oder seinem Auftraggeber die Haubenformen nicht gefallen hätten. Die beiden ersten angefangenen Frauenköpfe liegen etwas tiefer als die ausgeführten. Das bedeutet nichts anderes, als daß Holbein versuchte, *diese beiden* Frauenköpfe innerhalb der gesamten Komposition in ein annehmbares Gleichgewichtsverhältnis zu dem einen Kopf, Jacob Meyers, auf der «Männerseite» zu bringen. Es ist ihm dann auch beim zweiten Anlauf nicht ganz geraten. Auch jetzt noch wirkt die, über die Konsole der Nische hinausragende Haube der Magdalena Baer viel zu massiv und klobig. Nicht nur für unsere Augen. Wie Waetzoldt in seinem Holbeinbuch (S. 97) ganz richtig bemerkte, hat der Kopist der «Darmstädter Madonna», also der Maler der sogenannten «Dresdener Madonna» (Bartolomäus Sarburgh) die Pilaster links und rechts die Köpfe mehr überragen lassen, die Nische höher gemacht «und die männliche Gruppe links so gereckt, daß Meyers Scheitel höher liegt als das Kopftuch der Magdalena». Aber nicht nur deshalb, weil er — wie Waetzoldt meint — die Nische nicht mehr als «Bestandteil des Bildaufbaus», vielmehr als «architektonischen Hintergrund», genommen hat, sondern weil er das gestörte Gleichgewicht der beiden Gruppen unangenehm empfunden hat.

Der Vergleich der Röntgenbilder mit der Ausführung zeigt uns heute, daß Holbein sich zu der einzig möglichen Lösung entschlossen hat, die einem bleibt, wenn die strenge Symmetrie

sich nicht mehr durchführen läßt: zur dezidierten Aenderung der Proportionen. Daß es ihm tatsächlich um ein «Ausbalancieren der Massen» ging, beweist auch der Kopf des Bürgermeisters, der wie zum Ausgleich der starken Uebermalungen der gegenüberliegenden Köpfe als einzige Fläche im Bild dickflüssig, fast «reliefmäßig» gemalt ist.

Die Tatsache, daß alle diese Prübeleien überhaupt notwendig waren, beweist ferner, daß die Gesamtkomposition und die Figuren Meyers und der Madonna schon fertig gewesen sein müssen, als ein neuer Auftrag des Bestellers die Arbeit an der «Frauenseite» störend unterbrach. Es kann nicht anders gewesen sein: Jacob Meyer muß sich erst während der Ausführung des Madonnenbildes entschlossen haben, auch seine erste Frau Magdalena Baer in den Kreis der Anbetenden mitaufzunehmen. Der Zustand, den die Röntgenbilder aufgedeckt haben, bestätigt also, wenn auch in unerwarteter Weise, meine erste Vermutung. Da es an sich nicht ungewöhnlich ist, verstorbene Familienangehörige in die Reihe der lebenden Stifter mit aufzunehmen, damit sie des Segens der Stiftung teilhaftig werden, muß dieser Brauch für Jacob Meyer einen besonderen, aktuellen Sinn gehabt haben. Sonst hätte er ihn von Anfang an vorgesehen. Daß er sich plötzlich daran erinnerte, geschah sicher nicht aus sentimentalén Gründen. Plausibler für ihn scheinen mir repräsentative Absichten: um auch nach außen hin seine Verwandtschaft mit der angesehenen und einflußreichen Familie Baer zu dokumentieren. Durch seine erste Frau, ihre sechs Geschwister und acht Halbgeschwister war Meyer immerhin mit den Spitzen der Regierenden verschwägert. Als die Evangelischen 1529 zur Macht kamen, mußten all diese Verwandten Meyers ihre Aemter aufgeben. Die meisten zogen sich wie Erasmus und das Domkapitel nach Freiburg im Breisgau zurück. 1526 aber, als die Badener Disputation mit dem Sieg der Altgläubigen endete, hatte die Verwandtschaft mit den Baer noch nichts Kompromittierendes. Im Gegenteil. Der große Mann der Badener Disputation war Meyers Schwager Dr. Ludwig Baer, einer der vier Diskussionspräsidenten, ein guter Freund des Erasmus. Ihm hatte der Basler Rat noch zu

Anfang des Jahres 1526, gegen die Ansprüche des Basler Bischofs, eine Domherrei verliehen. Und obschon Ludwig Baer selbst auf seiten der Altgläubigen stand, hatte er die Disputation in Baden doch so loyal geleitet, daß er von beiden Seiten hochgeschätzt wurde und noch 1528 von der evangelisch gesinnten Berner Regierung extra eingeladen wurde, damit die neue Glaubensdisputation zu Bern wiederum unter seiner Leitung stattfände.

Daß Jacob Meyer sich jetzt — in der eigenen Aktivität so sehr gelähmt — ein wenig mit der angeseheneren Verwandtschaft brüstet, ist menschlich nur allzu verständlich. «Noch 1527 ist der Ton, in welchem das Ratsbuch seiner erwähnt, ein sehr ungnädiger» — berichtet His.

Mit all dem ist die *zweite Uebermalung* — die Aenderung der Haubentracht von Dorothea Kannegießer und der Haartracht von Anna Meyer — noch nicht erklärt. Wir sind auch hier auf Vermutungen angewiesen. Die übliche Erklärung, daß Holbein das Kinnutuch der Kannegießerin schließlich doch weglassen mußte, um sie deutlich als die lebende Frau von der verstorbenen zu unterscheiden, leuchtet ein. Warum er dieses Kinnutuch aber genau nach der erhaltenen Vorzeichnung auch in der «zweiten Fassung» ausgeführt hat, obwohl er (wie wir nun durch die Röntgenaufnahme wissen) in der «ersten Fassung» schon für den linken Frauenkopf ein Kinnutuch vorgesehen hatte, bleibt ein Rätsel. Es läßt sich vielleicht nur damit erklären, daß er erst nach der Ausführung sah, daß zwei in so viel Leinen eingebundene Gesichter im Verhältnis zu dem einen unverhüllten Gesicht des Mannes das Uebergewicht der «Frauseite» noch verstärkt hätten.

Weniger rätselhaft scheint mir der Grund für die Aenderung der Haartracht bei Anna Meyer zu sein. Auch hier hatte Holbein zuerst die Vorzeichnung genau ausgeführt, dann die offenen Haare übermalt und dem jungen Mädchen das prachtvolle, mit Blumen geschmückte «Jungfernschapel» auf die geflochtenen und aufgesteckten Haare gesetzt. Man hat diese Veränderung mit zwei Gründen zu erklären versucht: Holbein habe aus Rücksicht auf die offenen Haare der heiligen Jung-

frau der menschlichen das Haar aufgesteckt, oder die während der Entstehung des Bildes geschlossene Verlobung Anna Meyers mit dem Obersten Niklaus Imy habe ihre Schmückung mit der «Brautkrone» notwendig gemacht. (Nur Daniel Burckhardt behauptete 1947 in der «Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte», S. 95 ff., in Basel hätten die jungen Mädchen erst mit 16 Jahren das «Jungfernbändel» tragen dürfen — woraus er eine spätere Entstehungszeit des Bildes abzuleiten versucht — und die ältere der beiden Frauen sei nicht Magdalena Baer, sondern Meyers Mutter. Für die Vorschriften über das «Jungfernbändel» bezieht er sich jedoch auf Bestimmungen des 17. Jahrhunderts.)

Man muß vielleicht gar nicht so weit ausholen. Das «Jungfernschapel» wurde damals in Basel von den jungen Mädchen nicht erst nach der Verlobung getragen. Es gehörte einfach zum offiziellen «Kirchenhabit» der unverheirateten Frau. Auch die drei Töchter Hans Oberrieds tragen (auf dem Weihnachtsaltar von 1520/21) solche blumengeschmückten Kronen (vgl. Abbildung 22 bei H. A. Schmid, Tafelband), und noch 1559, als man im reformierten Basel mit allem Kleiderluxus längst aufgeräumt hatte, dürfen im Hause des strengen Oberstzunftmeisters Johann Rudolf Faesch die jüngsten Töchter — die elfjährige Justina und die siebenjährige Ursula — mit Blumenkränzchen im Haar beim offiziellen Familienessen dabeisein. So hat es Hans Hug Kluber auf dem Familienbild der Familie Faesch (im Basler Museum) 1559 dargestellt.

Offene Haare dagegen trugen die Mädchen auch noch zu Holbeins Zeiten, wenn sie im Hause waren oder wenn sie in der Stube des Schulmeisters schreiben lernen mußten (siehe Holbeins Schulmeisterbild). Das «Jungfernschapel» bei Anna Meyer sollte also zur Steigerung des offiziellen Charakters des Bildes beitragen. Das Mädchen sollte dort so erscheinen, wie es auch zum offiziellen Kirchgang angezogen sein mußte.

Wir kennen die ursprüngliche Bestimmung dieses Madonnenbildes nicht. Wie wichtig man aber gerade in den Kreisen Jacob Meyers solche Andachtsbilder mit Stifterbildnissen nahm, zeigt das Schicksal von Holbeins Oberried-Altar. Ob-

wohl der Hauptteil des Altars — sein Mittelstück — offenbar beim Bildersturm in einer Basler Kirche (vielleicht der Karthause, wo Frau Oberrieds Onkel Prior war) zerstört wurde, hielt die Familie Oberried die Flügel mit ihren Bildnissen für wichtig genug, um sie mit nach Freiburg i. Br. zu retten. Dort wurden sie von Oberrieds Tochter Elisabeth, die mit einem Sohn Franz Baers verheiratet war, nicht etwa beim Tode ihres Vaters (1543), sondern erst 1554, beim Tode ihres berühmten Onkels Ludwig Baer, zu dessen Andenken in die Freiburger Universitätskapelle gestiftet.

Man hat immer angenommen, Jacob Meyer habe sich das Madonnenbild für seine Hauskapelle malen lassen. Es ist auch durchaus möglich, daß die Madonna *schließlich* in die Hauskapelle des Gundeldinger Weihereschlößchens kam, wo Rudolf Riggenbach und Hans Reinhardt vor einiger Zeit einen «gewölbten Raum» fanden, «der als ehemalige Schloßkapelle gedeutet werden kann. Der Raum war von einem großen Saal aus zugänglich. Durch die vielleicht nur vergitterte Tür war das Bild zu sehen, dessen Dimensionen, vermehrt um den Rahmen mit seinen Ornamenten, der jetzigen Fensterwand entspricht» (R. Riggenbach, «Blätter aus der Walliser Geschichte», Bd. IX, 1943, S. 474 f.). Und trotzdem glaube ich nicht recht daran, daß Meyer die Madonna für *diesen* Raum hat malen lassen. Ihr ausgesprochen repräsentativer Charakter, der durch die Aenderungen Holbeins noch gesteigert wurde, sprechen m. E. dagegen, daß dieses Bild ursprünglich für einen privaten Andachtsraum bestimmt war. Wir kennen nur den Platz nicht, den Jacob Meyer und sein Maler im Auge hatten, da es aus irgendwelchen Gründen zur offiziellen Stiftung nicht mehr kam.

Das Madonnenbild blieb in der Familie. Nach Meyers Tod (1531) vererbte es sich über seine Tochter Anna an deren Tochter Rosina Army, die mit einem Sohn des Oberstzunftmeisters Joh. Rudolf Faesch, dem Bürgermeister Remigius Faesch (1541—1610) — wahrscheinlich dem 18jährigen Jüngling, der auf dem Faeschischen Familienbild mit den Holztellern in der Hand zur Türe hereinkommt — verheiratet war. Schon in

dieser Generation muß das Madonnenbild all das Geheimnisvolle, Beziehungsreiche verloren haben, das Jacob Meyer einst hineingelegt hatte. Das Bild gehörte nun schon zu den Dingen von Wert, die man sammeln oder verkaufen konnte. Und 1606 hat Remigius Faesch das Bild tatsächlich verkauft — zum großen Kummer seines Sohnes Remigius, des später so bedeutenden Kunstsammlers und Gründers des Faeschischen Museums — und zwar um 100 Sonnenkronen an den reichen Hans Lux Iselin-d'Annone. «Angeblich für den Gesandten des Königs von Frankreich», notierte sich Remigius Faesch später. Damit war das Madonnenbild Objekt des Kunsthandels geworden, obschon es dann doch nicht gleich verkauft wurde, sondern von Lux Iselin in seinem Haus «zur Eisenburg», dem späteren «Bärenfelserhof» an der Martinsgasse 18 bis zu seinem Tode behalten wurde. Vielleicht diente es dort ebenso zum Schmuck des Hauses wie das später als Sehenswürdigkeit berühmte Täferzimmer, das sich Iselin ein Jahr später (1607) von Franz Porgo anfertigen ließ (als sogenanntes «Iselinzimmer» heute im Historischen Museum). Daß er das Bild wegen des posthumen Porträts der Halbschwester seines Urgroßvaters Hans Lux Iselin — der ebenfalls ein Schwager Jacob Meyers war — gekauft habe, ist kaum anzunehmen. Erst 1632, sechs Jahre nach seinem Tod, haben seine Erben das Bild an den Amsterdamer Kunsthändler Le Blond verkauft.

Damit fing die Wanderschaft des Bildes an, in deren Verlauf allerlei merkwürdige Dinge geschahen und u. a. die später als «Dresdner Madonna» berühmte Kopie entstand. Das Original, die «Darmstädter Madonna», deren Geheimnisse uns hier beschäftigten, war nach der neuesten Feststellung von Hans Schneider-Christ (mitgeteilt durch Paul Ganz, Hans Holbein d. J., Phaidon-Ausgabe, S. 208) 1819 noch im Amsterdamer Kunsthandel zu sehen. 1822 wurde es vom Prinzen Wilhelm von Preußen in Paris erworben und kam nach dessen Tod durch Erbteilung in die Familie des Prinzen von Hessen, d. h. nach Darmstadt, von wo es im Sommer 1947 die Reise nach Basel antrat.