



**STÄDEL  
MUSEUM**

**TITEL / TITLE**

Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550

**AUTOR(EN) / AUTHOR(S)**

Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick

**REIHE / SERIES**

Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 5

**HERAUSGEBER / EDITOR(S)**

Herbert Beck, Jochen Sander

**ORT / PLACE, VERLAG / PUBLISHER, JAHR / YEAR**

Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2005

**EMPFOHLENE ZITATIONSWEISE / RECOMMENDED CITATION**

Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick, Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 5, herausgegeben von Herbert Beck und Jochen Sander), Mainz 2005

---

Dieses Dokument wird kostenfrei zur Verfügung gestellt und darf zu eigenen privaten und wissenschaftlichen Zwecken genutzt werden. Jegliche gewerbliche Nutzung sowie der Weiterverkauf sind untersagt und können mit Unterlassungs- und Schadensersatzansprüchen verfolgt werden. Eine auszugsweise Verwendung von Texten und Bildern ist nur in den rechtlich zulässigen Fällen erlaubt, z.B. als Zitat. Die rechtlichen und wissenschaftlichen Zitierregeln sind hierbei zu beachten; insbesondere ist eine vollständige Quellenangabe erforderlich.

Sofern Sie eine weitergehende Verwendung dieses Dokuments wünschen, richten Sie bitte eine Anfrage an: [forschung@staedelmuseum.de](mailto:forschung@staedelmuseum.de)

*This document is available free of charge and may be used for private and scholarly purposes. Use for commercial purposes, including resale, is prohibited and may lead to legal action in the form of injunctive relief or compensation claims.*

*The use of excerpts or details of the texts or images is permissible only within the limitations stipulated by law, e.g. as a quotation. The legal and scholarly citation rules must be observed; in particular, a complete indication of the source must be given.*

*Should you wish to use this document for any purpose beyond the abovementioned, please address your request to: [forschung@staedelmuseum.de](mailto:forschung@staedelmuseum.de)*

---

**DIGITALISIERT VON / DIGITALIZED BY**

Städel Museum

Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie

Schaumainkai 63 · 60596 Frankfurt am Main

Tel. +49(0)69-605098-0 · Fax +49(0)69-605098-111

[www.staedelmuseum.de](http://www.staedelmuseum.de)

Städel Museum, 2016

DEUTSCHE GEMÄLDE  
IM STÄDEL  
1500–1550

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT  
FRANKFURT AM MAIN

V

HERAUSGEGEBEN VON HERBERT BECK UND JOCHEN SANDER

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT  
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN  
STÄDTISCHE GALERIE  
DAUERLEIHGABEN DES HISTORISCHEN MUSEUMS,  
DER DOMGEMEINDE ST. BARTHOLOMÄUS UND AUS PRIVATBESITZ

BODO BRINKMANN  
STEPHAN KEMPERDICK

DEUTSCHE GEMÄLDE  
IM STÄDEL  
1500–1550



VERLAG PHILIPP VON ZABERN · MAINZ AM RHEIN

Umschlag: Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige,  
Ausschnitt, Frankfurt, Städel

GEFÖRDERT DURCH DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT

*Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek*

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind  
im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

XIII, 585 Seiten mit 81 Farb- und 428 Schwarzweißabbildungen

© 2005 by Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein  
und Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main  
ISBN 3-8053-3350-1

Gestaltungskonzept: Julia Walch, Bad Soden  
Lithos: Das Reprohaus, Offenbach

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.  
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf  
photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen oder unter  
Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten und zu verbreiten.

Printed in Germany by Philipp von Zabern  
Printed on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral) · tcf

## VORWORT

Mit dem vorliegenden Band ist die Erfassung der großen Werkkomplexe aus dem Gemäldebestand vor 1550 im Städel'schen Kunstinstitut abgeschlossen: Die niederländischen, italienischen und deutschen Gemälde dieser Zeit sind nun bearbeitet, die Resultate in fünf umfangreichen Katalogbänden veröffentlicht. Die fünf noch verbleibenden Stücke französischer und spanischer Provenienz werden zu gegebener Zeit in einzelnen Publikationen oder in Form eines kurzen Überblicks zu behandeln sein. Sie formieren sich jedoch nicht zu einem homogenen Gesamtbild, wie es der vorliegende Katalog „Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550“ bietet. Dank der ungemein erfolgreichen Sammlungstätigkeit des Städel namentlich im 19. Jahrhundert und in der Ära Georg Swarzenskis kann das Haus heute ein umfassendes Panorama deutscher Kunst der Dürerzeit vermitteln, in dem kaum ein großer Name fehlt und das fast alle Facetten der vielfältigen Kunstentwicklung dieser Epoche einschließt, die gediegene und konservative Richtung auf hohem Qualitätsniveau beim Pfullendorfer Altar ebenso wie die innovativen Leistungen eines Grünewald oder Hans Baldung Grien, mit denen diese thematisches und stilistisches Neuland betreten haben. Die Bearbeiter haben die in diesem Umstand liegende Herausforderung angenommen und inhaltlichen Fragen, auch nach Funktion und Intention, etwas breiteren Raum gegeben als im Vorgängerband „Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500“. Dafür konnte im Ver-

gleich zu diesem die Diskussion von Zuschreibungen, Datierungen und Lokalisierungen etwas verknappt werden, weil sich die Forschung zu diesen Problemen in der Dürerzeit einfach auf festerem Boden befindet. Der Index datierter und datierbarer Werke im Anhang macht dies deutlich. Daß vergleichsweise wenige strittige Zuschreibungen zu erörtern waren, spricht aber auch für die Qualität der vom Städel praktizierten Erwerbungsstätigkeit.

Wie zu dem 2002 erschienenen Vorgängerband haben auch zu diesem Katalog zahlreiche Helfer beigetragen. Dank gebührt zuallererst den Mitarbeitern am Städel'schen Kunstinstitut, seien sie nun im wissenschaftlichen Dienst, in der Restaurierung, den Werkstätten, der Bibliothek oder der Photoabteilung tätig. Die auswärtigen Fachkollegen in Museen, Bibliotheken und Forschungseinrichtungen teilten dankenswerterweise ihr Wissen großzügig mit den Bearbeitern. Ein besonderes Wort des Dankes geht an die Deutsche Forschungsgemeinschaft mit ihrem Fachreferenten Herrn Dr. Lammers und seinem Nachfolger, Herrn Dr. Verschragen, die mit einem dreijährigen Stipendium die Mitarbeit von Stephan Kemperdick an dem Katalogprojekt ermöglicht hat. Beim Verlag Philipp von Zabern wußten wir die Realisierung des Buches in bewährten Händen.

Herbert Beck

Jochen Sander

## INHALT

VORWORT	v	Bildnis des Jakob Stralenberger	142
		Hl. Anna selbdritt mit dem hl. Joachim	153
		Darbringung Christi im Tempel	162
EINLEITUNG	IX	LUCAS CRANACH D. Ä.	
		Madonna mit Kind vor einem	
		von Engeln gehaltenen Vorhang	173
KATALOG	I	Kreuzigung Christi	181
		Venus	188
HANS (II.) ABEL		Gastmahl des Herodes	196
Bildnisse des Blasius von Holzhausen		Die Heilige Sippe	204
und seiner Frau Katharina,		Christus segnet die Kinder	226
geb. Breder von Hohenstein	3	Madonna auf der Mondsichel verehrt	
		von dem Stifter Hieronymus Rudelauf	235
		(WERKSTATT)	
ALBRECHT ALTDORFER		Steinigung des hl. Stephanus	243
Anbetung der Könige	10	LUCAS CRANACH D. J.	
		Bildnis Philipp Melanchthons	247
HANS BALDUNG, GEN. GRIEN		ALBRECHT DÜRER	
Zwei Hexen	23	Hiob auf dem Misthaufen	257
Geburt Christi	48	Bildnis einer jungen Frau	
Johannesaltar	57	mit offenem Haar	273
		(KOPIE NACH) Bildnis des Vaters	288
BARTHEL BEHAM		CONRAD FABER VON CREUZNACH	
Bildnis des Hans Urmiller		Bildnisse Gilbrechts d. J. von Holzhausen	
mit seinem Sohn	73	und seiner Frau Anna, geb. Ratzeburg	294
		Bildnisse eines Paares aus der Familie	
BARTHEL BRUYN D. Ä.		Stralenberg (?)	302
Bildnisse des Peter Heyman		Bildnis eines jungen Patriziers	307
und seiner Frau Sibylla Kessel	85	Doppelbildnis Justinians von Holzhausen	
„Heilige Nacht“: Geburt Christi		und seiner Frau Anna, geb. Fürstenberg	310
mit den Stiftern Peter von Clapis und		Bildnis des Hamman von Holzhausen	321
Bela Bonenberg	93	Bildnisse des Johann Stralenberg und	
		seiner Frau Margarete, geb. Stalburg	327
BARTHEL BRUYN D. J.		(UMKREIS) Bildnis eines jungen Mannes	334
Bildnis eines 70jährigen Mannes	108	(KOPIE NACH) Bildnis des Heinrich (?)	
		vom Rhein zum Mohren	338
HANS UND MARTIN CALDENBACH,		GERLACH FLICKE (?)	
GEN. HESS		Bildnis eines Mannes	342
(SOWIE WERKSTATT UND UMFELD)			
Die Kreuzigung des Wigand Märkel	114		
Flügel des Retabels aus der Hauskapelle			
der Stalburg in Frankfurt	124		

MATHIS GOTHART NITHART, GEN. GRÜNEWALD Hl. Laurentius · Hl. Cyriakus	353	MEISTER DER THENNSCHEN KINDERBILDNISSE Bildnisse dreier Kinder aus der Familie Thenn	519
HANS HOLBEIN D. Ä. Bildnis eines Angehörigen der Augsburger Familie Weiss Flügel und Predella des Frankfurter Dominikaneraltars	375 388	NACHTRAG ZUM VORIGEN BAND DEUTSCHE GEMÄLDE IM STÄDEL 1300–1500	
HANS HOLBEIN D. J. Bildnis des Simon George of Cornwall	430	MEISTER VON GROSSGMAIN Madonna mit Kind und einem Stifter, vom hl. Thomas empfohlen	532
HANS SCHÄUFELEIN (UMKREIS) Kreuzigung Christi	442	ANHANG <i>Peter Klein</i> Dendrochronologische Untersuchungen von Gemäldetafeln	548
NIKOLAUS SCHIT Die vierzehn Nothelfer	449	Abkürzungsverzeichnis mehrfach zitierter Literatur	551
BERNHARD STRIGEL Die hl. Katharina von Alexandrien	457	Verzeichnisse des Städelchen Kunstinstituts	551
WOLF TRAUT Bildnis des Hans Geyger	464	Abgekürzt zitierte Literatur	551
ANTON WOENSAM VON WORMS (NACHFOLGE) Die hl. Anna selbdritt und ein heiliger Bischof · Die hl. Maria Magdalena und eine weitere Heilige	470	Indizes Inventarnummern Erwerbungsdaten Entstehungsdaten Provenienzen	553 554 554 555
MEISTER DES PFULLENDORFER ALTARS Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Marientod vom Pfullendorfer Altar	477	Veränderte Zuschreibungen	557
SCHWÄBISCHER MEISTER UM 1500 Heilige mit Kind	503	Register Personen (und ihre Werke) Orte (und dort befindliche Werke) Ikonographie der abgebildeten Werke	558 572 582
MEISTER DES WENDELIN-ALTARS Die hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes Ev.	508	Abbildungsnachweis	585

Eigentlich hätte es eine runde Zahl werden sollen: Die fünfzigste Katalognummer sollte jene merkwürdige Kreuzigungstafel mittlerer Größe behandeln, die seit ihrer Erwerbung 1963 im Städel als Werk Hans Mielichs geführt wird.<sup>1</sup> Eine nähere Beschäftigung mit dem Stück weckte jedoch Zweifel an dieser Zuschreibung. Der lockere und schwungvolle Pinselduktus paßte ebenso wenig zu der eher präzisen Arbeitsweise des Münchener Malers wie die rosigigen, breiten, etwas banalen Gesichter zu seinem Typenkanon.<sup>2</sup> Steht Mielich als letzter bedeutender Schüler Albrecht Altdorfers noch fest verwurzelt in der großen Tradition der altdeutschen Malerei, so gibt sich der Schöpfer des Städel-Bildes moderner, barocker. Dem stilistischen Eindruck stand freilich der Umstand entgegen, daß die Tafel am Fuße des Kreuzstammes mit der Jahreszahl „15 58“ und dem Monogramm „HM [ligiert]“ bezeichnet ist, wobei letzteres in der Form eher der Signatur Marten van Heemskercks als derjenigen Mielichs ähnelt. Genauere Betrachtung unter dem Mikroskop brachte jedoch folgendes zutage: Die „15“ links von der Mittelachse des Kreuzstammes und die „58“ rechts davon unterscheiden sich eindeutig im Schriftduktus und in der Farbe des benutzten Pigments voneinander. Während die ersten beiden Ziffern mit demselben Pigment und wohl von derselben Hand geschrieben wurden wie der unverdächtige Titulus, fallen die hinteren beiden Ziffern größer und unruhiger aus, ihre Farbe ist bräunlicher und stimmt mit der Schriftfarbe des Monogramms zweifellos überein. Mit anderen Worten: Es steht zu vermuten, daß hier eine Manipulation stattgefunden hat, die letzten beiden Stellen der originalen Jahreszahl entweder bereits beschädigt waren oder bewußt getilgt und durch die verfälschenden Angaben ersetzt wurden. Mit Hans Mielich hat das Bild jedenfalls nichts zu tun; eher möchten wir es uns vielleicht am Niederrhein zwischen 1570 und 1600 entstanden denken. Seine ausgesprochen schwungvolle und markante Unterzeichnung mit Kreide zu würdigen, muß daher einem Katalogband zur deutschen Malerei des Barock vorbehalten bleiben. Schlaglichtartig macht gerade dieses Negativbeispiel indes die Notwendigkeit von Bestandskatalogen und der ihnen zugrundeliegenden langwierigen Recherchen deutlich.

Die runde Zahl wäre dennoch zu erreichen gewesen, hätte man die wohl bedeutendste Leihgabe miteinbezogen, die das Haus in den letzten Jahren empfangen hat: Seit November 2003 ist die Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer von Hans Holbein d. J. durch das großzügige Entgegenkommen der Hessischen Hausstiftung im Städel zu sehen. Indes, nichts wäre obsoleter gewesen als eine abermalige Würdigung dieses Hauptwerks der deutschen Kunst, dem das Städel bereits zur Jahreswende 2003/04 einen eigenen Ausstellungskatalog widmete und das eine zentrale Rolle in der zeitgleich mit dem vorliegenden Katalog erscheinenden Holbein-Monographie unseres Kollegen Jochen Sander spielt, um nur die letzten Auseinandersetzungen mit dem großartigen Stück zu nennen.<sup>3</sup> Das Material, das in den genannten aktuellen Publikationen ausgebreitet wird, hier noch einmal – notwendigerweise verknüpft – zu referieren, erschien überflüssig; der Leser sei vielmehr auf die erwähnten Bücher verwiesen, von denen aus sich die umfangreiche ältere Literatur problemlos erschließen läßt.

Ganz anders stellte sich die Sachlage bei der zweiten gewichtigen Bereicherung der Altdeutschen Abteilung seit der Jahrtausendwende dar. Die ‚Madonna mit Stifter‘ des Meisters von Großgmain, seit Anfang 2003 als Leihgabe im Haus, war seit langem in die Forschung eingeführt, jedoch in den letzten Jahrzehnten in Privatbesitz den Blicken der Öffentlichkeit weitgehend entzogen. Eine Würdigung des frühesten datierten Werks von einem der interessantesten Individualisten in der an solchen Kräften wahrlich nicht armen altösterreichischen Malerei war überfällig und wird deswegen hier nachgereicht, auch wenn sie der Sache nach in den vorigen Katalogband gehört hätte.

Mit dem Vorgängerband stimmt der vorliegende im Aufbau der einzelnen Katalogeinträge im wesentlichen überein. Am Anfang steht der „Materielle Bestand“ mit Angaben zu Material und Maßen (in der üblichen Abfolge von Höhe, Breite und ggf. Stärke des Bildträgers), zum Erhaltungszustand, ferner zu Beschriftungen der Bildrückseiten und zu den Rahmen. Daran schließen sich die „Gemaldetechnologischen Befunde“ an, begleitet von ent-

1 Inv. Nr. 2101; vgl. BRINKMANN, SANDER, S. 44, Abb. 36.

2 Jürgen RAPP, Das Ligsalz-Epitaph des Münchner Renaissancemalers Hans Mielich, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1987, S. 161–193; DERS., Kreuzigung und Höllenfahrt Christi. Zwei Gemälde von Hans Mielich in der National Gallery of Art, Washington, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1990, S. 65–96; Wolfgang

PFEIFFER, Eine Altdorfer-Kopie von Hans Mielich, in: Pantheon 50, 1992, S. 28–31.

3 AUSST.-KAT. DER BÜRGERMEISTER, SEIN MALER UND SEINE FAMILIE: Hans Holbeins Madonna im Städel, Petersberg 2003; Jochen SANDER, Hans Holbein d. J. – Tafelmaler in Basel 1515–1532, München 2005.

sprechenden Illustrationen. Im wesentlichen sind hier die Ergebnisse von Infrarot-Reflektographie und Dendrochronologie beschrieben. Der Vollständigkeit des Materials halber werden zudem von den meisten Tafeln Röntgenaufnahmen abgebildet, kommentiert werden diese jedoch nur, wenn sie für die Diskussion Relevanz haben. Es folgt die „Beschreibung“ des Werkes, dann in tabellarischer Form seine „Provenienz“. In der Rubrik „Zugehörige Teile“ werden alle ursprünglich zum selben Ensemble wie das katalogisierte Bild gehörigen erhaltenen Objekte aufgeführt und abgebildet. Größeres Gewicht als im Vorgängerband kommt der Rubrik „Vor- und Nachzeichnungen, Kopien, Studien“ zu, weil einfach mehr entsprechendes Material vorhanden ist, das hier aufgelistet und abgebildet, nachfolgend auch diskutiert wird. Überwiegend referierend ist die „Forschungsgeschichte“ gehalten. Auf der Grundlage des unter den verschiedenen Rubriken Festgestellten erfaßt dann die abschließende „Diskussion“ das Werk in unterschiedlichen Aspekten wie Rekonstruktion des ehemaligen Zusammenhangs, Zuschreibung, Datierung und Inhaltsdeutung. Abschließend führt die Literaturliste zunächst die Sammlungsverzeichnisse des Städel'schen Kunstinstituts, dann in chronologischer Folge die für das jeweilige Stück relevante Literatur auf. Titel, die sich nicht direkt mit dem fraglichen Bild im Städel befassen, sondern mit einem ursprünglich zugehörigen Stück, sind am Ende mit einem Sternchen (\*) gekennzeichnet. Kurzbiographien zum jeweiligen Künstler werden dem Eintrag vorangestellt, allerdings nur, wenn es sich um eine identifizierte, durch Daten belegte historische Person oder aber um eine durch eine gewisse Anzahl von Werken umrissene Künstlerpersönlichkeit handelt. Bei den Meistern mit Notnamen, deren Schaffen kaum abgrenzbar ist und deren Leben im Dunkeln liegt, finden sich Informationen über das zu besprechende Werk hinaus in Forschungsgeschichte und Diskussion.

Anders als beim Aufbau der einzelnen Katalognummern weicht der vorliegende Band in der Anordnung derselben definitiv von seinem Vorgänger ab. Die alphabetische Abfolge der Künstlernamen von Abel bis Woensam von Worms erschien jetzt, da wir uns weitgehend im Bereich gesicherter Künstlerpersönlichkeiten bewegen, als natürliches Kriterium für die Anordnung der Katalognummern. Lediglich die vier Meister mit Notnamen, die zum Schluß behandelt werden, sind ihrer ungefähren chronologischen Stellung nach sortiert. Gibt es mehrere Werke eines Künstlers im Bestand, so folgen auf die von uns für eigenhändig gehaltenen Stücke solche aus der Werkstatt des jeweiligen Meisters, aus seinem Umkreis oder seiner Umgebung, schließlich etwaige Kopien nach seinen Originalen. Innerhalb dieser Kategorien erfolgt die Anordnung nach dem einfachsten und unanfechtbarsten Kriterium, nämlich der Inventarnummer, beginnend mit Werken aus dem Besitz des Städel (einfache Inv. Nr.), ge-

folgt von solchen der Städtischen Galerie (SG-Nr.) und den Leihgaben etwa des Historischen Museums (HM-Nr.). Es entfallen allerdings nur auf zwei Künstler jeweils mehr als drei Werke: auf Lucas Cranach d. Ä. und Conrad Faber von Creuznach. Eine Sonderstellung nimmt weiterhin der Abschnitt ein, der dem Schaffen der Malerfamilie Caldenbach, gen. Hess, gewidmet ist. Hier schien es sinnvoll, den drei für Martin Caldenbach zu sichernden Tafeln, nämlich dem vorzüglichen Bildnis Jakob Stralenbergers, der hl. Anna selbdritt aus Mainz und der Darbringung im Tempel aus der Frankfurter Dominikanerkirche, jene Werke voranzustellen, in denen sich nach Stephan Kemperdicks und Martina Schedls neuesten Forschungen die Wirksamkeit des Vaters Hans Caldenbach abzeichnen könnte. Dadurch rückten auch die bislang einem eigenen Meister mit Notnamen zugeschriebenen Stalburg-Bildnisse in diesen Zusammenhang. Ihre unmittelbare Nachbarschaft zu den Frankfurter Vergleichsstücken um 1500 in der vorliegenden Publikation möge die weitere Diskussion über diese These fördern. Überhaupt sind wir gelegentlich in Zuschreibungs- und Deutungsfragen ein wenig weiter über die reine Bestandsaufnahme hinausgegangen, als dies in Katalogen üblich sein mag. Uns lag daran, neue Thesen auch dann zur Diskussion zu stellen, wenn es sich zugegebenermaßen um Hypothesen handelt – immer eingedenk der schönen Übersetzung dieses Fremdworts durch Wilhelm Vöge mit ‚Fragmeinung‘.<sup>4</sup>

Großen Anteil an der Arbeit hatte Christiane Haessler, die im Rahmen eines Werkvertrags seit 1996 als Restauratorin die Katalogarbeiten des Hauses unterstützt. Sie hat nicht nur einen Großteil der Infrarotreflektographien praktisch rasterfrei montiert, sondern auch viele Einsichten in Erhaltungszustand und Entstehungsprozeß der Werke beigesteuert. Das gleiche gilt für unseren Restaurator Stephan Knobloch, dem die Röntgenaufnahmen zu verdanken sind. Höchst erfreulich gestaltete sich die von Professor Manfred Weisensee initiierte Zusammenarbeit mit dem Institut für Angewandte Photogrammetrie und Geoinformatik der Fachhochschule Oldenburg, das sich um die Entwicklung neuer Aufnahmetechniken im Infrarotbereich verdient gemacht hat. Dipl.-Ing. Ralf Jantos und Fotograf Peter Meyer haben ihr bewundernswertes know-how und ihren Erfindungsreichtum eingebracht und sich unsere Forschungsanliegen in selbstloser Weise zu eigen gemacht. Professor Peter Klein hat schließlich als Holzbiologe in bewährter kollegialer Weise die Holzarten sämtlicher Tafeln bestimmt und die dendrochronologischen Untersuchungen durchgeführt.

Noch viele andere haben mitgeholfen. Danken möchten wir namentlich in alphabetischer Reihenfolge: Fedja Anzelewski, Berlin; Lothar Bache, Mainz; Anna Będkowska, Krakau; Jochen Beyer, Villages-Neuf; Rachel Billinge, London; Melanie Damm, Frankfurt a. M.; Fa. Das Reprohaus (dort besonders Herbert Schneider und Dieter

4 Hans BUTZMANN, Erinnerungen an Wilhelm Vöge, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 12, 1958, S. 211–217, hier S. 211.

Groh), Offenbach a. M.; Ursula Edelmann, Frankfurt a. M.; Juliane von Fircks, Berlin; Susan Foister, London; Uwe Gast, Freiburg i. Br.; Peter Geffcken, München; Rainald Grosshans, Berlin; Andreas Hansert, Frankfurt a. M.; Ulrike Hartmann, Aachen; Elisabeth Heinemann, Frankfurt a. M.; Daniel Hess, Nürnberg; Berthold Hinz, Kassel; Manfred Huiskes, Köln; Antje-Fee Köllermann, Aachen; Dieter Koepplin, Basel; Bernd Konrad, Radolfzell; Katharina Krause, Marburg; Bernd Lindemann, Berlin; Rudolf Linnertz, Braunfels; Kurt Löcher, Köln; Dietmar Lüdke, Karlsruhe; Ludwig Mayer, München; Detlef Mißlbeck, München; Michael Mohr, Frankfurt a. M.; Anna Moraht-Fromm, Berlin; Klaus Rob, Mainz; Michael Roth, Berlin; Werner Schade, Berlin; Martin Schawe, München; Michaela Schedl, Mailand; Dr. Stahleder, München; Wolfhard Vahl, Marburg/L.; Uta Vogtt, Bonn; Julia Walch, Bad Soden; Kurt Wettengl, Frankfurt a. M.

## ZUR SAMMLUNGSGESCHICHTE

Keines der hier besprochenen Bilder stammt aus der Sammlung des Stifters, obwohl Städel's Inventar durchaus Werke von Lucas Cranach und Hans Holbein d. J. aufweist. Aber hinter der Zuschreibung an den letzteren verbirgt sich eine Bordellszene (Inv. Nr. 249), die heute dem Braunschweiger Monogrammisten, einem gegen 1520/30 tätigen Antwerpener Maler, gegeben wird, während der Name Cranachs als schon damals verworfene Zuschreibung des Bildnispaars von Wolfgang Beurer, dem Meister WB, (Inv. Nr. 334, 335) fällt. Vielmehr schlägt das Inventar von 1816 für die beiden Bildnisse – die, soweit wir wissen, einzigen altdeutschen Werke in Städel's Gemäldesammlung – eine Zuweisung an Hans Grünewald vor und bezieht sich damit auf Hans Baldung, gen. Grien. Man sieht: Mancher große Name war um 1800 durchaus noch geläufig, der Begriff von dem konkreten Schaffen des jeweiligen Malers hingegen eher verschwommen. Er mußte in den folgenden Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts durch die sich neu formierende Disziplin der Kunstgeschichte erst geschärft werden.

Um so mehr überrascht die Erwerbung der großen Kreuzigungstafel des Wigand Märkel (Inv. Nr. 714, *Abb. 89*) aus dem Besitz derer von Glauburg im darauffolgenden Jahr; denn die Tafel muß mit ihren winzigen Stifterfiguren und der gedrängten Perspektive auf einen Betrachter zu Beginn des 19. Jahrhunderts besonders unvollkommen gewirkt haben. Danach waren der Administration jedoch fürs erste die Hände gebunden. Noch im Gründungsjahr des Städel'schen Kunstinstituts hatten entfernte Verwandte des Stifters dessen Testament angefochten und einen Prozeß angestrengt, der elf Jahre währen sollte. Ab 1821 konnte die Administration aufgrund eines Gerichtsurteils über das Stiftungsvermögen nicht mehr frei verfügen, so daß die Erwerbungsstätigkeit des Hauses weitgehend zum Erliegen kam. Dadurch entging Frankfurt die berühmte Sammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde, welche die Brüder Boisserée in Köln

zusammengetragen hatten und deren Wert etwa der Stadtbibliothekar und langjährige Städel-Administrator Johann Friedrich Böhmer (1795–1864) durchaus erkannte. Seine Bemühungen, für die Boisserée-Sammlung eine Vorfinanzierung durch die Stadt zu erwirken, scheiterten angesichts des ungewissen Prozeßausgangs. Unterdessen wurden die Brüder Boisserée 1827 mit König Ludwig I. von Bayern handelseinig, und ihre kostbaren Werke zieren seitdem die Alte Pinakothek in München. Die unselbige Auseinandersetzung mit den Verwandten des Stifters endete aber für das Städel'sche Kunstinstitut erst ein Jahr später durch einen kostspieligen Vergleich.

Immerhin kam dadurch die Erwerbungsstätigkeit wieder in Gang. 1833 erwarb das Städel die in der altdeutschen Kunst einzigartigen Stalburg-Bildnisse von dem Offenbacher Hofrat André (Inv. Nr. 845, 846, *Abb. 99*) sowie eine Cranach-Madonna (Inv. Nr. 847, *Abb. 135*) beim Mainzer Kunsthändler Metzler. Drei Jahre später ersteigerte man auf einer Frankfurter Auktion Albrecht Dürers Bildnis seines Vaters (Inv. Nr. 874, *Abb. 241*), in dem wir heute freilich nur eine von mehreren Kopien nach dem mutmaßlichen Original in der Londoner National Gallery sehen. Mit dem Hiobs-Flügel vom sogenannten Jabach-Altar (Inv. Nr. 890, *Abb. 215*) gelangte jedoch 1840 ein unstrittiges Werk des großen Nürnberger Malers in die Sammlung. Es stammte aus dem Nachlaß Karl Friedrich Wendelstads (1786–1840), der das Städel'sche Kunstinstitut seit 1817 als dessen erster Inspektor geleitet hatte.

Wendelstads Nachfolge trat Johann David Passavant (1787–1861) an, dem besonders bei den Altniederländern und den italienischen Renaissancegemälden epochale Erwerbungen gelangen. Im Bereich der deutschen Malerei konzentrierte er sich auf Bildnisse des frühen 16. Jahrhunderts, auf jene Kunstübung also, welche für die Zeitgenossen fast deckungsgleich mit dem Schaffen Dürers und des jüngeren Holbein zusammenfiel. Als Werk Holbeins des Jüngeren gelangte denn auch 1846 Barthel Behams Urmiller-Bildnis (Inv. Nr. 919, *Abb. 57*) in die Sammlung, dem drei Jahre später mit der sogenannten Fürlegerin ein weiteres Original Dürers folgte, das bei Erwerbung auch als solches galt, später, vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1970er Jahre hinein, umstritten war und heute wieder mit guten Gründen als Werk des Meisters angesehen wird (Inv. Nr. 937, *Abb. 227*). Mysteriös blieb hingegen die auf dagestellte Person, die wohl eher nicht aus der Familie Fürleger stammt. Ebenso rätselhaft ist die Identität des imposanten Mannes mit Nelke und Apfel auf einer schwer einzuordnenden Tafel der 1520er Jahre (Inv. Nr. 905, *Abb. 283*), während die Identifizierung des Kölner Patrizierpaars von der Hand des Kölner Malers Barthel Bruyn (Inv. Nr. 968, 969, *Abb. 64, 65*) der neueren Forschung gelang. Diese weiteren drei eindrucksvollen Zeugnisse der Bildgattung Porträt stammen aus Passavants eigenem Besitz, der sie dem Städel schenkte bzw. vermachte.

Damit hatte Passavant offenbar endgültig den Zugang zur altdeutschen Kunst eröffnet. 1866 kaufte das Städel sieben Passionstafeln von Hans Holbein dem Älteren an (Inv. Nr. 1017–1023), welche ursprünglich bei der ersten Wand-

lung des Hochaltars in der Frankfurter Dominikanerkirche zu sehen gewesen waren. Vorbesitzer war der Darmstädter Hofrat Schäfer, der die Bilder seinerseits aus der bedeutenden Würzburger Sammlung Martinengo erworben hatte. Allerdings gab das Museum den Holbein-Zyklus 1892 im Austausch gegen einen Hendrick van Vliet und einen Teniers (Inv. Nr. 1210, 1211) an die Städtische Kommission für Kunst- und Altertumsgegenstände weiter – eine Entscheidung, die Alfred Wolters schon drei Jahrzehnte später als vollkommen unverständlich kritisierte.<sup>5</sup> Tröstlich war und ist jedoch der Umstand, daß sie zusammen mit den abgespaltenen Flügelaußenseiten und der Predella des Altars 1922 als Leihgaben des Historischen Museums wieder in das Institut zurückkehrten (HM 6–20, *Abb. 323–329*). Als 1870 in Frankfurt die Sammlung der Antonie Brentano, geb. Birkenstock (1780–1869), zur Auktion kam, ersteigerte das Städel mit dem Bildnis des Simon George (Inv. Nr. 1065, *Abb. 369*) nun auch wirklich ein hervorragendes Zeugnis für die Porträtkunst Holbeins des Jüngeren. Dessen Zeitgenosse Hans Baldung Grien war inzwischen ebenfalls ins Blickfeld getreten: Sein bis heute ungemein populäres Hexenbild (Inv. Nr. 1123, *Abb. 19*) konnte 1878 von dem Mailänder Kunsthändler und Kunsthändler Giovanni Morelli (1816–1891) angekauft werden, der damals mit seiner an den Naturwissenschaften ausgerichteten Arbeitsweise die Methodendiskussion innerhalb der jungen Disziplin außerordentlich belebte. Allerdings deutete man die weiblichen Akte auf Baldungs Gemälde beim Erwerb als Personifikationen der irdischen und der himmlischen Liebe. 1890 ersteigerte das Städel dann auf der Kölner Auktion der Sammlung Paulig die Geburt Christi (Inv. Nr. 1183, *Abb. 34*) von Baldungs Hand. Daneben profitierte das Museum aber auch von Schenkungen. Moritz Gontard (1826–1886), einem langjährigen Mitglied der Administration, verdankt es die entzückende Cranach-Venus von 1532 (Inv. Nr. 1125, *Abb. 149*). Mit der gut erhaltenen Kreuzigungstafel war zuvor schon ein relativ frühes Werk Cranachs des Älteren auf der bereits erwähnten Auktion Brentano-Birkenstock gekauft worden (Inv. Nr. 1066, *Abb. 143*). Nachdem die Dresdener Cranach-Ausstellung von 1899 einer breiten Öffentlichkeit die ganze Bandbreite der Wittenberger Kunstproduktion vor Augen geführt hatte, bedurfte der Wunsch, ein kapitaless Hauptwerk dieses Meisters zu erwerben, vermutlich keiner besonderen Rechtfertigung mehr. Die Gelegenheit ergab sich kurz nach der Berufung Georg Swarzenskis zum Direktor im Jahr 1906, als ein bis dahin völlig unbekanntes, datiertes und signiertes Triptychon auf einer Pariser Auktion angeboten wurde, das zudem Porträts der sächsischen Fürsten Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen zeigte. Mithilfe des 1899 gegründeten Städelschen Museums-Vereins konnte der sogenannte Torgauer Altar Lucas Cranachs des Älteren (Inv. Nr. 1398, *Abb. 164, 165*) ersteigert werden. Der Ankauf war Programm:

Parallel zu seinen Bemühungen um französische Impressionisten und zeitgenössische Kunst baute Swarzenski in den folgenden Jahrzehnten kontinuierlich den Bestand an altdeutscher Malerei aus, wobei er allerdings den Akzent etwas mehr zu den bis dahin unterrepräsentierten frühen Werken des 14. und 15. Jahrhunderts hin verschob. Dennoch verlor Swarzenski die Malerei der Dürerzeit darüber nicht aus dem Blickfeld, wie sein Ankauf der großen „Heiligen Nacht“ (Inv. Nr. 1652, *Abb. 71*) zeigt, eines 1516 datierten Frühwerks des älteren Barthel Bruyn, das überdies aus der berühmten Sammlung Richard von Kaufmanns stammte.

Alle in diesen Jahren getätigten Erwerbungen wichtiger Einzelwerke werden jedoch von drei Ereignissen in den Schatten gestellt, bei denen jeweils auf einen Schlag ganze Werkkomplexe in das Städelsche Kunstinstitut gelangten. 1921 vermochte Swarzenski beim Magistrat der Stadt den Beschluß zu einem Austausch von Bildern zwischen dem Städel und dem Historischen Museum zu erwirken, der im Jahr darauf umgesetzt wurde. Bei diesem Tausch ließ das Städel Gemälde und Druckgraphiken an das Historische Museum aus, die für die Stadtgeschichte interessant waren. Im Gegenzug überließ das Historische Museum dem Institut kunsthistorisch höchst bedeutende Werke als Dauerleihgaben. Viele Bilder, die nun in die altdeutsche Abteilung zurückkehrten, hatten sich schon einmal von 1824 bis 1867 als Leihgaben der damaligen Frankfurter Museumsgesellschaft dort befunden. In der Hauptsache handelte es sich um Altarwerke, die der Fürstprimas Carl von Dalberg nach der Säkularisation aus Frankfurter Kirchen gerettet hatte. Aus der Dominikanerkirche stammen beispielweise das bereits erwähnte Hochaltarretabel Hans Holbeins des Älteren, Matthias Grünewalds in Grisaille gemalte Heiligenfiguren, die einst zu den Standflügeln des Heller-Altars gehörten (HM 36, 37, *Abb. 291–294*), Hans Baldungs Johannesaltar (HM 21–26, *Abb. 43, 44*), das von Nikolaus Schit gemalte Hynsperg-Epitaph (HM 39, *Abb. 384*) und ein Altarflügel von der Hand Martin Caldenbachs, gen. Hess (HM 40, *Abb. 125*). Die zuletzt genannten drei Werke kehrten 1996 anlässlich der Ausstellung „Frankfurt im Spätmittelalter. Kirche. Stifter. Frömmigkeit“ allerdings wieder in das Historische Museum zurück und konnten deswegen für den vorliegenden Band nicht mit der gleichen Vollständigkeit untersucht werden wie die Gemälde aus den übrigen Katalognummern.

Eines der frühesten und besten Bilder Martin Caldenbachs ist sein 1506 entstandenes Porträt des Jakob Stralenberger (Inv. Nr. 1739, *Abb. 109*). Das Städel verdankt es dem Freiherrn Adolph von Holzhausen (1866–1923), der den Gemäldebesitz dieses alten Frankfurter Geschlechts dem Institut vermachte, das die etwa 70 Bilder bereits 1911 als Leihgaben in seine Obhut genommen hatte. Die Holzhausensche Sammlung bildet den zweiten größeren Zugang unter dem Direktorat Swarzenskis; sie besteht größ-

5 Alfred WOLTERS, Bemerkungen über einige Eigentümlichkeiten spätgotischer Bildgestaltung. Zwei Bildanalysen, in: Festschrift für Adolph

Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar, Leipzig 1923, S. 75–79, hier S. 75.

tenteils aus Porträts von Familienmitgliedern, die von einheimischen Künstlern angefertigt worden sind. Den besonderen Reiz einer über viele Generationen hinweg gepflegten Ahnengalerie hat sie sich weitgehend unverfälscht erhalten. Neben dem Stralenberger und einem vielleicht Hans (II.) Abel zuzuschreibenden Bildnispaar (Inv. Nr. 1733, 1734, *Abb. 1, 2*) dominieren Bildnisse von der Hand Conrad Fabers von Creuznach, des vielbeschäftigten Porträtisten der Frankfurter Patrizier in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Unter diesen ragt das einzigartige Doppelbildnis Justinians und Annas von Holzhausen (Inv. Nr. 1729, *Abb. 258*) künstlerisch heraus, während das Porträt von Justinians Vater Hamman (Inv. Nr. 1730, *Abb. 266*) die vielleicht historisch bedeutsamste Persönlichkeit darstellt, welche die Familie Holzhausen im frühen 16. Jahrhundert hervorgebracht hat.

Den dritten großen Neuzugang an altdeutscher Malerei erlebte das Städelsche Kunstinstitut im Jahre 1928, als die von den Hohenzollern auf Schloß Sigmaringen zusammengetragene Sammlung zum Verkauf kam. Es gelang Georg Swarzenski, Kunsthändler und öffentliche Institutionen in einer konzertierten Aktion zusammenzubringen, so daß trotz ungünstiger finanzieller Rahmenbedingungen die bedeutende Sammlung weitgehend im Deutschen Reich blieb. Für die Städtische Galerie im Städel konnte Swarzenski dabei 15 altdeutsche Tafelgemälde sichern, darunter so kapitale Stücke wie Albrecht Altdorfers Anbetung der Könige (SG 452, *Abb. 8*), die vier Tafeln des Pfullendorfer Altars (SG 453–456, *Abb. 411–416*) und das Bildnis eines Mannes aus der Augsburgers Familie Weiss von 1522 (SG 457, *Abb. 310*), bei dem es sich um das letzte datierte Werk Hans Holbeins des Älteren handelt. Bedauerlicherweise konnte Swarzenski nur das Porträt des Herrn Weiss, nicht aber das weibliche Pendant dazu erwerben (*Abb. 309*). Bis in die Sigmaringer Sammlung waren diese beiden Gegenstücke zusammen geblieben, die in der Anlage sorgsam aufeinander abgestimmt sind, obwohl sie von zwei verschiedenen Künstlern gemalt wurden. Eine dauerhafte oder zumindest zeitweilige Wiedervereinigung er-

scheint höchst erstrebenswert. In einem anderen Fall ist sie Swarzenski geglückt, und das Beispiel lehrt, wieviel Ausdauer ein Museumsmann dabei bisweilen an den Tag legen muß. Auch das ebenso ungewöhnliche wie charmante Ensemble von drei Kinderbildnissen aus der Salzburger Familie Thenn (*Abb. 449*) wurde beim Verkauf der Sigmaringer Sammlung zunächst auseinandergerissen, und Swarzenski mußte sich mit der linken Seitentafel begnügen (SG 450). Elf Jahre vergingen, bis er die Mitteltafel dazugewinnen (SG 736) und wiederum ein Jahr später im Austausch gegen einen Aert van der Neer (SG 861) und einen Jan van Goyen (SG 895) das Mädchenbildnis von der rechten Seite (SG 1013) anschließen und damit den alten Zustand des Dreiblatts wiederherstellen konnte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg sorgten insbesondere zwei größere Erwerbungen für eine ähnliche Komplettierung zweier weiterer Ensembles. 1953 kaufte die Städtische Galerie von der Prinzessin von Sachsen-Meiningen die abgetrennten Außenseiten der Stalburg-Bildnisse (SG 1142, 1143, *Abb. 98*). Damit wird im Museum die ursprüngliche Funktion der ganzfigurigen Bildnistafeln als klappbare Stifterflügel eines Triptychons wieder anschaulich nachvollziehbar, auch wenn die Mitteltafel des Retabels 1813 verbrannt ist. 1964 überließ die Katholische Kirchengemeinde St. Leonhard dem Städel mit der Abendmahltafel Hans Holbeins des Älteren das einstige Mittelstück der Predella des Frankfurter Dominikaneraltars (LG 1, *Abb. 325*) als Dauerleihgabe. Die Predella konnte damit im Museum auch materiell wieder rekonstruiert werden und präsentiert sich durch das Geschick des Restaurators heute wieder so, wie sie ursprünglich ausgesehen haben muß: Ihre fünf Szenen sind, nur durch gemalte Arkaden voneinander geschieden, auf eine aus durchlaufenden Brettern bestehende Tafel gemalt, die erst in späterer Zeit zersägt wurde.

Bodo Brinkmann

Stephan Kemperdick

# HANS HOLBEIN D. J.

Augsburg 1497/98 – London vor dem 29.11.1543

Als zweiter Sohn des Malers Hans Holbein d. Ä. (um 1460/70–1524) in Augsburg geboren, lernte Hans Holbein d. J. vermutlich zusammen mit seinem älteren Bruder Ambrosius in der väterlichen Werkstatt. 1515 verdingte er sich als Geselle bei dem Basler Meister Hans Herbst, wurde 1519 in die Malerzunft aufgenommen, heiratete die verwitwete Elisabeth Binzenstock und erwarb 1520 das Basler Bürgerrecht. Unter dem Eindruck wachsender sozialer Spannungen und der herausziehenden Reformation begab er sich 1523/24 an den französischen und 1526 an den englischen Königshof. Eine Empfehlung des Erasmus von Rotterdam an Thomas Morus ebnete ihm den Weg dorthin. Nach Basel zurückgekehrt, erlebte er 1529 den dortigen Bildersturm und sah sich konfessionellen Anfeindungen ausgesetzt. Daraufhin übersiedelte er 1532 wieder nach London, wo er spätestens 1536 von Heinrich VIII. zum Hofmaler ernannt wurde. Seine Frau und seine beiden Kinder ließ er in Basel zurück, wo er zu jener Zeit zwei Häuser besaß. Obwohl der Rat der Stadt ihn mit ehrenvollen Angeboten wie der Zusage einer festen Rente zurückzuholen versuchte, blieb Holbein, von kurzen Besuchen ab-

gesehen, fortan in London, wo er 1543 vermutlich der Pest zum Opfer fiel. Als glänzender Porträtist Heinrichs VIII. und seines Hofstaates, aber auch der deutschen Kaufleute am Londoner Stalhof machte Holbein in seiner englischen Wahlheimat Furore. Das Genre des um aussagekräftige Accessoires bereicherten Bildnisses, das in verborgenen Details möglichst viel über den Dargestellten mitteilt, führte er zu vorher nie erreichter Perfektion. Kulminationspunkt der Gattung ist das Doppelbildnis der französischen Gesandten Dinteville und de Selves von 1533 (London, National Gallery). Die Wurzeln für diese Hochblüte seiner Kunst legte er allerdings schon in Basel, wie die dort entstandenen Porträts und sakralen Werke belegen, deren berühmtestes, die Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen von 1526/28, als Schutzmantelmadonna und Familienbildnis beide Gattungen gleichberechtigt in sich vereint. Überhaupt ist der jüngere Holbein ein Meister der Synthese, der für niederländische, italienische und französische Anregungen gleichermaßen empfänglich war und sie zu einer eigenen Kunstform von wahrhaft europäischem Format amalgamierte.

LITERATUR: John ROWLANDS, *Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition*, Oxford 1985; Oskar BÄTSCHMANN u. Pascal GRIENER, *Hans Holbein*, Köln 1997; Stephanie BUCK, *Holbein am Hofe Heinrichs VIII.* (= Diss. phil.

Berlin 1995), Berlin 1997; DIES., *Hans Holbein 1497/98-1543*, Köln 1999; Jochen SANDER, *Hans Holbein. Maler in Basel 1515-1532*, München 2005 (im Druck)

# BILDNIS DES SIMON GEORGE OF CORNWALL

London, 1535/40

INV. NR. 1065

## MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Eiche (*Quercus* sp.),  $\varnothing$  38,8 ( $\pm$  0,1) cm einschließlich des rekonstruierten Rahmens, 32,4 ( $\pm$  0,1) cm ohne diesen

Malfläche (zugleich Maß des originalen Tafelrestes): 31,0 ( $\pm$  0,2) x 24,3 ( $\pm$  0,1) cm, Malkanten nirgends erhalten. Rückseitige Abfasungen in den Ecken des originalen Fragments deuten jedoch darauf hin, daß die Tafel ursprünglich in einen Nutrahmen eingesetzt war, also nicht aus einem Stück mit dem Rahmen bestand

Zustand der Malerei:

sehr gut. Auf einem recht stark vergilbten Firnis liegen nur wenige Retuschen: ein etwa 2 cm langer horizontaler Kratzer in der Wange, der etwas unterhalb des Augenlids ansetzt, eine weitere Fehlstelle in der Mitte der Augenbraue, zwei weitere kleine Retuschen im Handrücken. Am Hals leichte Verputzungen in den Schattenpartien des Inkarnats, im Bart und im vorderen Umschlag des bestickten Hemdkragens

Rückseite des Bildträgers:

gedünnt und parkettiert, ein Klebezettel mit der Aufschrift „N. 1065.“

Rahmen: nach Befund modern ergänzt

Bezeichnet:

am rechten Rand der Originalmalerei auf Höhe des Ohrs „NOB.“, auf Höhe des Kragens „IOHAN[N][mit Kürzungsstrich]“, beides nachträglich

## GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bereits mit bloßem Auge ist in den stellenweise durch Verseifung leicht transparent gewordenen Inkarnaten eine lineare, eher mit der Feder als mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung etwa an Auge, Ohr und Nase auszumachen. Auf der Infrarot-Reflektographie zeichnet sie sich mit großer Deutlichkeit in den Hautpartien, den hellen Gewandstoffen und partiell auch im Haar ab (*Abb. 370*). Dabei fällt, wie Maryan Ainsworth festgestellt hat,<sup>1</sup> der Unterschied zwischen der vorbereitenden Unterzeichnung des Gesichts und derjenigen der Hände auf: Während die erstere von einer flüssigen und präzisen Linienführung geprägt ist, stockt der Zeichner bei der Anlage der Hände et-

was, setzt mehrfach an und zieht Linien nach. Auch kommt hier, eindeutig bei den kurzen Haken, welche die Fingerknöchel andeuten, der Pinsel zum Einsatz. Von den minimalen Abweichungen der ausgeführten Malerei gegenüber der Unterzeichnung sind die meisten in der Hand zu finden. Das mittlere Glied des Ringfingers ist gegenüber der Zeichnung deutlich verbreitert worden, wohingegen der Mittelfinger etwas schmaler ausfällt und dadurch stärker eingeknickt erscheint. Insgesamt werden die Konturen etwas abgerundet und die umschriebenen Formen dabei tendenziell etwas verbreitert. Im Gesicht ragt die Nasenspitze millimeterbreit über die unterzeichnete Form hinaus, und das obere Augenlid läuft etwas schräger aus.

Die dendrochronologische Bestimmung der Eichenholztafel ergab, daß der jüngste Kernholzjahrring aus dem Jahr 1491 stammt.<sup>2</sup> Unter Hinzuziehung der statistisch ermittelten Zeiträume für das Wachstum des Splintholzes und die Lagerung kommt man auf ein frühestmögliches Entstehungsdatum von 1502 und ein wahrscheinliches Entstehungsdatum ab 1508.

## BESCHREIBUNG

Einem kreisförmigen Format ist die Büste des fast im strengen Profil nach links gerichteten jungen Mannes vor einem neutralen Fond in dunklem Grünblau einbeschrieben, auf den die Figur rechts hinten einen diffusen Schatten wirft. Lediglich die angedeutete rechte Augenbraue und die stark verkürzte rechte Schulter deuten eine minimale Wendung nach vorne an, die beim Rumpf etwas stärker ausfällt als beim Kopf. Während der Oberkörper abrupt vom unteren Bildrand überschritten wird, bzw. unvermittelt aus diesem aufwächst, leitet die rechte Hand des Dargestellten, die eine Nelke elegant zwischen den Spitzen von Daumen und Zeigefinger hält, zur Rundform des Bildrands über: Die einwärts gekrümmten Finger lösen sich wie Voluten oder gotische Krabben in ansteigenden Krümmungsradien vom rahmenden Rund, bis der oberste, der Zeigefinger, schließlich mit dem ausgestreckten vordersten Glied bildeinwärts weist. Zu diesem raffinierten Effekt der Komposition trägt der Umstand bei, daß der rechte Arm nicht zu sehen ist, die Hand samt Manschette dadurch ausschließlich vom Bildrand gestützt erscheint. Auf ähnliche Weise verklammert der Künstler

1 AINSWORTH (1990), S. 180.

2 Vgl. den Anhang von Peter Klein.



*Abb. 369: Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall, Frankfurt, Städel*



Abb. 370: Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Figur und Bildfläche am oberen Bildrand. Als Folge gegeneinander versetzter elliptischer Kurvenscharen mit unterschiedlichen Radien überführen Straußenfeder, Außen- und Innenkontur des Baretts und Schädelkalotte die Kreisform des Tondos schrittweise in den Kopfumriß des

Dargestellten. Die dadurch erreichte Verankerung der Figur in der Bildfläche trägt zur ruhigen Stimmung des Porträts bei. Gelassen und konzentriert zugleich, scheint der junge Mann einen auf seiner Augenhöhe befindlichen Punkt links außerhalb des Bildes zu fixieren. Unwillkür-



Abb. 371: Hans Holbein d. J.,  
Bildnis des Simon George  
of Cornwall, Röntgenaufnahme  
vor Parkettierung,  
Frankfurt, Städel

lich hat man den Eindruck, daß er einem imaginären Gegenüber in die Augen schaut. Allgemein ist deswegen ein verlorenes Pendant mit der Braut oder Ehegattin des Dargestellten angenommen worden.<sup>3</sup> Der Mann trägt ungewöhnlich viele Kleidungsstücke übereinander. Den Anfang macht ein weißes Hemd mit einem schwarzen gestickten Ornamentband im Kragen. Die umgeschlagenen Enden des Stehkragens, bei denen das Muster der Stickerei im Negativ erscheint, verraten die Liebe des Künstlers zum Detail. Dem Schließen des Kragens dienen zwei Schnüre die auf jeder Seite vom Kragende herabhängen. Ein scharlachrotes, goldbesticktes Wams ohne Kragen trägt der Mann über dem Hemd, darüber ein zweites weißes Gewand mit ausgestelltem Kragen. Zu letzterem gehört anscheinend die am Handgelenk sichtbare, umge-

stülpte Manschette, die mit einem Band aus Blüten und Zweigen bestickt ist. Als Obergewand dient ein Rock aus rötlich schimmernder, schwarzer Seide mit einem schwarzem Samtbesatz am Kragen und zwei abgesteppten Ornamentstreifen in der Längsrichtung des Ärmels. Das mittellange, glatt anliegende, haselnußbraune Haar des Dargestellten bedeckt ein zur rechten, von uns abgewandten Seite hin verschobenes flaches Barett aus schwarzem Pelz mit kurzem Flor. An die Krempe des Barettts sind kleine goldene Agraffen angeheftet, die in in regelmäßigem Rapport ein alternierendes Muster bilden. Über dem Hinterkopf ist zusätzlich ein goldenes Medaillon angebracht, das Leda mit dem Schwan darstellt, gefolgt von fünf rötlich-violetten Blüten von Stiefmütterchen. Wahrscheinlich sollen es naturalistische Nachbil-

3 Ariane van Suchtelen weist im Ausst. Kat. HANS HOLBEIN DER JÜNGERE (2003), S. 110 allerdings darauf hin, daß das weibliche Bild-

nis ungewöhnlicherweise die heraldisch rechte und damit wertvollere Seite eingenommen hätte.



Abb. 372: Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall, Zustand vor 1932, Frankfurt, Städel

dungen der Pflanze in Email sein. Oben ist auf das Barett eine Straußenfeder aufgesteckt.

#### PROVENIENZ

- 1810 als Nr. 455 aufgeführt im Auktionskatalog der Sammlung des k. u. k. Hofrats J. Melchior Birckenstock (1738–1809), Wien
- 1870 für das Städel erworben durch Moritz Gontard auf der Auktion der Sammlung Antonie Brentano, geb. Birckenstock (1780–1869), Frankfurt a. M.<sup>4</sup>

#### VORZEICHNUNG

Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL. 12208, schwarze und farbige Kreide, Feder und Pinsel in Schwarz, sowie Spuren eines Metallstifts auf rosa getöntem Papier, 27,9 x 19,1 cm, von späterer Hand beschriftet „S. George of Cornwall“ (Abb. 373)<sup>5</sup>

4 Aukt. Kat. CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS (1870), S. 57, Nr. 113.  
 5 Vgl. Ausst. Kat. HANS HOLBEIN DER JÜNGERE (2003), S. 110, Nr. 24; PARKER (1983), S. 45, Nr. 35.  
 6 WOLTMANN (1868), S. 242.  
 7 Aukt. Kat. CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS (1870), S. 57.  
 8 DIE GALERIE BRENTANO-BIRCKENSTOCK (1870), S. 186.  
 9 WOLTMANN (1876), S. 126 wie schon DERS. (1868), S. 242.  
 10 GANZ (1912), S. 244.

#### FORSCHUNGSGESCHICHTE

Als Alfred Woltmann bei seinen Studien für die 1866–1868 erschienene erste große Monographie zum jüngeren Holbein aus seiner Feder in der berühmten Frankfurter Sammlung Brentano-Birckenstock auf das Bild aufmerksam wurde, konnte er nicht nur den Künstler, sondern anhand der Zeichnung in Windsor Castle, auch den Dargestellten zutreffend bestimmen.<sup>6</sup> Der zwei Jahre später anlässlich der Versteigerung der Sammlung veröffentlichte Katalog referierte diese Erkenntnis, schrieb sie allerdings Gustav Friedrich Waagen zu und identifizierte auch das pikante Thema des Medaillons am Barett korrekt.<sup>7</sup> Der anonyme Autor eines Artikels über die bevorstehende Auktion wußte bereits, daß es sich bei der Tafel um das viereckige Fragment eines ursprünglichen Tondos handelt.<sup>8</sup> In der zweiten Auflage seines Werkes von 1876 widmete Woltmann dem inzwischen vom Städel erworbenen Gemälde eine wohlwollende Beschreibung, in der er jedoch an der bereits in der ersten Auflage aufgestellten Behauptung festhielt, die beiden fragmentierten Inschriften auf der rechten Seite seien original und die untere wäre der Rest einer Signatur.<sup>9</sup> Paul Ganz hat die kryptischen Buchstabenfolgen 1912 zu Recht als spätere Zutaten angesprochen.<sup>10</sup> Damit war früh ein Fundament geschaffen, an dem nicht mehr zu rütteln war: Weder Zuschreibung noch Identifizierung sind später jemals in Zweifel gezogen worden. Zu offenkundig war die auf den reifen Hans Holbein hindeutende malerische Qualität des Werkes, welche die Autoren mit unterschiedlicher Akzentuierung zu loben fortführen. So fand Heinrich Knackfuß 1896 das Bild liebenswürdig aufgefaßt und mit köstlicher Feinheit gemalt,<sup>11</sup> was Ulrich Christoffel zufolge als eine Assimilation an den englischen Geschmack zu werten ist,<sup>12</sup> während Wilhelm Stein in dem Frankfurter Porträt unter allen Holbein-Werken den stärksten Einfluß Jean Clouets wahrnahm.<sup>13</sup> Hans Werner Grohn hob den an Miniaturmalerei erinnernden, emailhaft dünnen Farbauftrag hervor,<sup>14</sup> während Helen Langdon die Inszenierung des reich gekleideten jungen Mannes kritisch würdigte, der für sie die „dandified and langorous elegance of the court hanger-on“ repräsentierte,<sup>15</sup> hob zuletzt Stephanie Buck eher auf den formalen Aspekt ab, indem sie das Porträt als Beleg nahm für Holbeins „Souveränität, mit der die Figuren in das runde Bildfeld plaziert sind“.<sup>16</sup> Zu präzisieren blieben Befunde am Objekt selbst. Oswald Götz stellte 1932 im Städel-Jahrbuch die Ergebnisse einer eingehenden Untersuchung der Tafel vor, deren materielles Ergebnis die Rückführung in das ursprüngliche kreisförmige Format war (Abb. 372, 369).<sup>17</sup> Durch genaue Beobachtung der ori-

11 KNACKFUSS (1896), S. 143.  
 12 CHRISTOFFEL (1924), S. 254.  
 13 STEIN (1929), S. 321.  
 14 GROHN (1955), S. 36.  
 15 LANGDON (1976), S. 14.  
 16 BUCK (1999), S. 123.  
 17 GÖTZ (1932), S. 116–123.



Abb. 373: Hans Holbein d. J.,  
Simon George of Cornwall,  
schwarze und farbige Kreide,  
Feder und Pinsel in Schwarz,  
sowie Spuren eines Metallstifts  
auf rosa getöntem Papier,  
Windsor Castle, Royal Library

ginalen Abfassungen der Rückseite, die sich in allen vier Ecken erhalten haben, gelang es Götz, den Durchmesser und die Position des ursprünglichen Nutrahmens zu ermitteln. Dabei stellte sich heraus, daß das rechteckige Stück nicht mittig, sondern leicht nach links versetzt und überdies um etwa 6° gedreht aus der Tafel geschnitten wurde, so daß der Dargestellte im Vergleich mit der Zeichnung stärker nach unten zu blicken schien (Abb. 372, 373). Die anschließende Rekonstruktion korrigierte diese Divergenz, die vermutlich entstanden war, weil man beim Aussägen der Maserung gefolgt war. Eine zweite Veränderung, welche die ausgeführte Malerei betrifft, stellte Götz anhand der Röntgenaufnahme fest (Abb. 371). Demnach

fiel der Bart des jungen Mannes ursprünglich deutlich knapper aus und entsprach ungefähr der Barttracht, welche die Zeichnung wiedergibt (Abb. 373). In einem zweiten Schritt sei der Bart dann vergrößert worden, wobei die Ergänzung in der Qualität abfiel. Unter Hinweis auf den angeblich 1536 erfolgten Wechsel der Bartmode am Hofe Heinrichs VIII. zum Vollbart erwog Götz, ob Holbein diese Veränderung im Auftrag des Bestellers vorgenommen haben könne. Er verwarf diesen Gedanken jedoch, weil er an der Spätdatierung um oder nach 1540 festhielt, die Heinrich Weizsäcker vorgeschlagen hatte, und zu diesem Zeitpunkt der Wechsel in der Mode bereits mehrere Jahre zurücklag.<sup>18</sup> Deswegen hielt Götz die Erweiterung

18 WEIZSÄCKER (1900), S. 159.

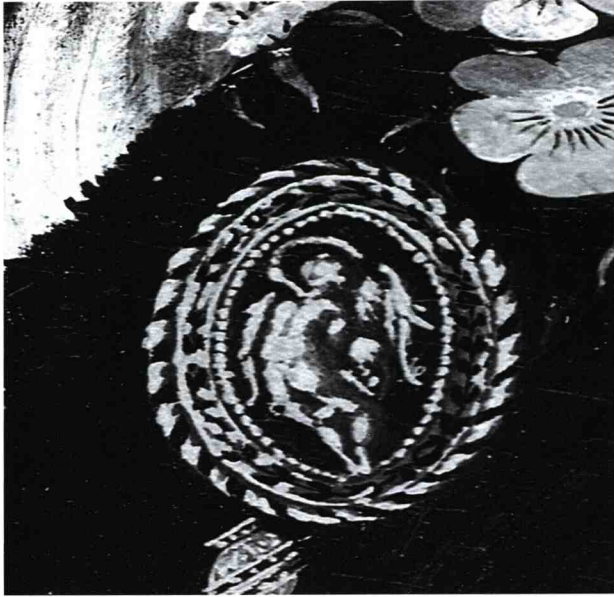


Abb. 374: Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall, Detail der Agraffe mit Leda und dem Schwan, perspektivisch entzerrt, Frankfurt, Städel



Abb. 375: Jan de Bisschop, Leda mit dem Schwan, Kupferstich

des Barts für eine Zufügung von späterer Hand anlässlich einer Restaurierung. Anders hat Susan Foister den Röntgenbefund interpretiert; ihr zufolge bestätigt die Aufnahme, daß die Veränderungen während des Malvorgangs stattgefunden haben.<sup>19</sup> John Rowlands zufolge ist das in diesem Zusammenhang immer wieder erwähnte Edikt Heinrichs VIII. über die Barttracht bei Hofe vom 8. Mai 1535 jedoch eine moderne Fiktion.<sup>20</sup> Der König sei bereits 1531 bärtig dargestellt, und ein Dokument lasse sich nicht nachweisen. Damit entfielen externe Kriterien für die Datierung, die aus stilistischen Gründen gegen 1536/37 plausibel sei.<sup>21</sup> Rowlands wich also um ein knappes Jahr fünf von der auch von Paul Ganz und Wilhelm Waetzoldt unterstützten Spätdatierung ab.<sup>22</sup> Zum Verhältnis zwischen der Zeichnung und dem ausgeführten Gemälde bemerkte Sir Karl Parker in seinem Katalog der in Windsor Castle aufbewahrten Holbein-Zeichnungen, es sei untypisch wegen der Unterschiede, die in der Proportion und den Einzelformen von Nase, Ohr und Auge vorlägen.<sup>23</sup> Die genauen Untersuchungen, die Maryan Ainsworth Ende der 1980er Jahre unternahm, konnten dies jedoch nicht bestätigen.<sup>24</sup> Ainsworth kopierte die Zeichnung auf eine Transparentfolie, die sie auf die Oberfläche des Gemäldes auflegte. Dabei stellte sie weitgehende Deckungsgleichheit

fest. Aus den schon von Parker bemerkten Spuren eines Metallstiftes, mit dem die Linien der Zeichnung nachgezogen worden sind, schloß sie auf die Anwendung eines mechanischen Übertragungsverfahrens, das bereits die italienischen Renaissancekünstler Giorgio Vasari (1511–1574) und Giovanni Battista Armenini (1530–1609) schildern.<sup>25</sup> Holbein habe ein mit Kohle oder schwarzer Kreide beschichtetes Blatt zwischen die Zeichnung und die grundierte Tafel gelegt und die Zeichnung durchgegriffelt. Da die auf den Kreidegrund abgeriebenen Kohle oder Kreidespuren flüchtig waren, habe er sie anschließend mit Feder und Pinsel sorgsam nachgezogen. Der unterschiedliche Duktus der Linien im Gesicht und in der Hand führte Ainsworth zu der Annahme, daß dieses Verfahren nur beim Kopf angewendet worden, die Hand hingegen möglicherweise freihändig von einem Musterblatt kopiert worden sei.

Über den Dargestellten sind wir leider nur unzureichend informiert, wobei die Forschung aus zwei Quellen schöpfte. Die ältere Literatur verließ sich auf Edmund Lodge's biographische Notiz zu einer 1792 erschienenen Serie von Schabkunstblättern nach den Zeichnungen in Windsor Castle.<sup>26</sup> Dort wird berichtet, daß Simon George in „Quocoute“ gelebt habe, daß seine Familie aus

19 FOISTER (1983), S. 22.

20 ROWLANDS (1979), S. 54; DERS. (1985), S. 144. Noch SALVINI u. GROHN (1971), S. 104 datieren 1535 aufgrund des Edikts.

21 ROWLANDS (1979), S. 54.

22 WAETZOLDT (1938), S. 203; GANZ (1950), S. 235.

23 PARKER (1983), S. 45; die Erstausgabe erschien 1945.

24 AINSWORTH (1989), S. 17f; DIES. (1990), S. 180.

25 Ebd., S. 179.

26 Edmund Lodge, in: John CHAMBERLAIN, *Imitation of Original Drawings by Hans Holbein, in the Collection of His Majesty, for the*

*Portraits of Illustrious Persons of the Court of Henry VIII, engraved by Bartolozzi, with biographical tract, London 1792: „Simon George of Quocoute, in the county of Cornwall, was the son of a private gentleman of his names, who acquired property at that place, and lived there, and whose father came from Gloucestershire into Dorsetshire, and settled at Osmondton, in the latter county; his mother was descended from a good family of the name Hussey. He married Thomasine daughter of Richard Langon, a gentleman of an ancient Cornish house, and had by her two sons, etc. etc.“, zit. nach GÖTZ (1932), S. 122, Anm. 7.*

Gloucestershire stamme, seine Mutter eine geborene Hussey gewesen sei und daß er Thomasine, die Tochter eines Richard Langon geheiratet habe. Der Ort „Quocoute“ ließ sich jedoch nicht finden und Lodges Angabe zunächst nicht überprüfen, da er keine Quelle nannte. Er dürfte aber dieselbe Handschrift benutzt haben wie die spätere Forschung seit Susan Foister, nämlich die Aufzeichnungen eines Sohnes von Simon George von 1620.<sup>27</sup> Nur sind Lodge offenkundige Lesefehler unterlaufen; der Schwiegervater von Simon George hieß Lanian oder Lanyon und der Ort „Quotoule“. Damit dürfte der Landsitz Cothele in der Nähe von Calstock gemeint sein.<sup>28</sup> Allerdings hat Jane Roberts angemerkt, daß die moderne Schreibweise dieser Ortschaft schon im 16. Jahrhundert gebräuchlich war.<sup>29</sup>

## DISKUSSION

Ohne größere Kontroversen verlief die Auseinandersetzung mit einem der größten Meisterwerke der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts im Stadel. Die Zuschreibung an den jüngeren Holbein und die Einordnung in sein Spätwerk erfolgten früh und bewährten sich. Die Forschungen Ainsworths vermittelten interessante Einblicke in den Arbeitsprozeß des Künstlers: Erstaunlich ist die modulare Vorgehensweise Holbeins, der mit großer Ökonomie zunächst die einzelnen Bildelemente mit dem jeweils angemessenen Aufwand vorbereitet, um dann aus dem gesammelten Material das Bild zusammenzustellen. So dient die Zeichnung in Windsor Castle einzig und allein der Erfassung der Physiognomie (Abb. 373); die Büste des Dargestellten bleibt mit wenigen andeutenden Strichen ganz im Vagen, und die Kleidung des Edelmanns unterscheidet sich, wie Jane Roberts feststellte, geringfügig von der im Gemälde gezeigten.<sup>30</sup> Ein mechanisches Übertragungsverfahren sicherte größte Präzision bei der Vorbereitung dieser wichtigsten Partie des Bildes auf der Tafel (Abb. 370). Dieser hohe Aufwand ist schon für die Hände anscheinend nicht mehr erforderlich, die nach Ainsworths ansprechender Vermutung auf eine freihändig übertragene Studie aus dem Mustervorrat des Künstlers zurückgehen könnten.<sup>31</sup> Und mit dem Stiel der Nelke bricht die Unterzeichnung abrupt ab. Deren Blüte war auf der Handstudie also offenbar nicht angegeben; ja, die gezeichnete Hand muß nicht einmal eine Blume gehalten haben. Für die Nelke wurde offensichtlich wiederum anderes Vorlagenmaterial herangezogen; ein Aquarell oder eine Gouache wäre zweckentsprechend, vielleicht wurde die Blume sogar im Atelier nach dem Leben gemalt. Auf ähnliche Weise dürften die Details des Kostüms die Darstellung



Abb. 376: Giovanni Bernardi da Castelbolognese (zugeschrieben), *Leda mit dem Schwan*, Plakette, Berlin, Skulpturengalerie SMBPK

komplettiert haben. Dabei kam es zu einer Vergrößerung des Bartes, die Götz allerdings zu streng beurteilt.<sup>32</sup> Die Malerei der Ergänzung wirkt deswegen anders und hebt sich im Streiflicht ab, weil sie nicht wie die ursprüngliche Bartpartie auf einer für sie ausgesparten Fläche liegt, sondern die vorher angelegten Malschichten des Hintergrunds und des Kostüms überlappt. Zudem ist der Bart gerade an den Rändern durch Verputzung ein wenig in Mitleidenschaft gezogen. Berücksichtigt man beide Effekte, so gibt es m. E. keinen Grund, die Ergänzung einer späteren Hand zuzuschreiben. Vielmehr verhält es sich wahrscheinlich so, wie Rowlands formuliert hat: „Evidently, the sitter simply changed hair style and ordered Holbein to record it in his portrait.“<sup>33</sup> Dafür spricht der schlichte Umstand, daß die Veränderung sich linear über drei Stufen verfolgen läßt. Die Zeichnung zeigt noch einen Stoppelbart (Abb. 373), die erste Fassung einen vollen Kinnbart (Abb. 371) und das endgültig fertiggestellte Bild den langen Vollbart (Abb. 369). Während der Arbeit mit dem Maler ließ Simon George sich wohl allmählich einen Bart stehen und wünschte dies berücksichtigt zu se-

27 FOISTER (1981), S. 455. Die Handschrift ist London, British Library, Harley Ms. 1162, f. 130v, verfaßt von Salathiel George und transkribiert in J. L. Vivian, *The Visitations of Cornwall*, 1887, S. 174: „Simon George came to Quotoule in Com. Cornwall“ und heiratete „Thomazin Da[ughter] of Rich[ard] Lanian [=Lanyon] in Com. Cornwall Esq.“ S. auch Thorne GEORGE, *Pedigrees and History of the Families of George and Gorge*, Folkestone 1903.

28 Freundliche Auskunft von Ian Maxted, Exeter (Brief vom 12. 7. 1991 in der Bildakte).

29 ROBERTS (1988), S. 136.

30 Ebd.

31 AINSWORTH (1990), S. 180.

32 GÖTZ (1932), S. 117.

33 ROWLANDS (1985), S. 144.



Abb. 377: Hans Holbein d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 1535/36, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie

hen. Auch die übrigen Requisiten dürfte er mitbestimmt haben. Unter ihnen ist an erster Stelle das Medaillon zu erwähnen, das durch seine Größe unter den goldenen Applikationen am Barett auffällt und durch sein erotisches Thema den Kontext des Verlöbnißbildes erweitert (Abb. 374). Während die Darstellung schon 1870 als „Leda mit dem Schwan“ erkannt wurde, ist die ungewöhnliche Komposition noch nicht näher beschrieben worden: Leda ist als Rückenakt gegeben; der Schwan erklimmt ihre Vorderseite, indem er sich an ihrem Oberschenkel festkrallt und den rechten Flügel zärtlich um ihre hintere Schulter legt. Der lange Schwanhals biegt sich kreisförmig um ihren Kopf,<sup>34</sup> und der Vogel beißt die Geliebte spielerisch mit dem Schnabel in den Nacken. Die Szene ist drastisch und eindeutig – dargestellt ist hier offensichtlich der Geschlechtsakt selbst – und nicht von Holbein erfunden worden.<sup>35</sup> Jochen Sander ist auf den antiken Typus aufmerksam geworden, auf den die Darstellung zurückgeht, eine in mehreren römischen Relieffragmenten überlieferte Komposition, die der oberitalienische Maler Lelio Orsi

(1511–1587) in einer kleinen Kupfertafel aufgegriffen hat und die später Jan de Bisschop (1628–1671) stach (Abb. 375).<sup>36</sup> Das Bild Orsis belegt zumindest, daß der Typus in der italienischen Spätrenaissance bekannt war. Der Bezug ist aber ein wesentlich konkreterer. Mit Hilfe von Luke Sysons vom Britischen Museum gelang es sogar, eine Plakette nachzuweisen, die exakt denselben antiken Typus wiedergibt wie Holbeins Gemälde (Abb. 376). Sie wird Giovanni Bernardi da Castelbolognese (1494–1553) zugeschrieben.<sup>37</sup> Damit erscheint es nicht einmal ausgeschlossen, daß Simon George ein Exemplar der Plakette tatsächlich besessen haben könnte. Daß er offensichtlich an der Wiederentdeckung der Antike in der Kunst der italienischen Renaissance interessiert war, beweist freilich nicht erst die Wahl dieses Accessoires, sondern bereits die Entscheidung für das Format des Tondos. Rowlands hat darauf aufmerksam gemacht, daß Rundbildnisse *all'antica*, also nach dem Vorbild des antiken Münzporträts im strengen Profil gesehen, bei Holbein im Gegensatz zu seinen Nachfolgern die absolute Ausnahme bleiben.<sup>38</sup> Als einziges weiteres Beispiel nennt er das Porträt Philipp Melanchthons von 1535/36 (Abb. 377), das allerdings als kleinformatiges Kapselbildnis einer speziellen Untergattung des Rundbilds angehört.<sup>39</sup> Mit 32 cm Durchmesser fast exakt die gleiche Größe wie der Frankfurter Tondo besitzt dagegen ein jüngst in Privatbesitz aufgetauchtes Profilbildnis Thomas Wyatts d. J. (1521–1554, Abb. 378).<sup>40</sup> Außer dem Format weist es noch weitere Gemeinsamkeiten mit dem Bildnis des Simon George auf. Der Hintergrund ist in dem gleichen dunklen Blaugrün gehalten, und das Inkarnat zeichnet sich durch jenen emailhaften Schmelz aus, der stets als besondere Qualität des Frankfurter Gemäldes gepriesen worden ist.<sup>41</sup> Die sensible Modellierung des Fleisches ist bei beiden Werken am Hals, am Unterlid und an den zarten Formen der Ohrmuschel besonders gut zu vergleichen. Das Ohr ist fast identisch gebildet, und es wächst auch beim Wyatt an dieser Stelle Unterzeichnung durch, die an diejenige des Städel-Kopfes erinnert. Die duftige Materialität von Haar und Bart stimmt beide Male überein. Auch ihre Schwächen verbinden die Bilder; so haben beide Männer einen erstaunlich starken Hals bzw. im Verhältnis dazu einen relativ kleinen Kopf. Vor allem aber ist es der absichtsvolle Bezug auf die antike Form, der die beiden Porträts so verwandt erscheinen läßt. Bei Simon George wird er angedeutet, im Wyatt-Bildnis hingegen

34 Auf den ersten Blick kann man den Schwanhals mit einem Nimbus verwechseln, was FOISTER (1983), S. 36 zu der irrtümlichen Identifizierung der Darstellung als Johannes d. T. veranlaßt haben mag.

35 Bereits WEIZSÄCKER (1900), S. 158 erkannte in dem Medaillon die „Nachahmung einer antiken Darstellung“, ohne diese näher zu spezifizieren.

36 Bildakte im Städelschen Kunstinstitut. Vgl. David EKSERDIJAN, Rezension von E. Monducci, M. Pirondini, u. a., Ausst. Kat. Lelio Orsi, in: Burlington Magazine 130, 1988, S. 539, Abb. 61, 62.

37 Berlin, Skulpturengalerie SMBPK, Inv. Nr. 1348 (AN 1205), vgl. E. F. BANGE, Staatliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, 3. Aufl., Bd. 2: Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock, 2. Teil: Reliefs und Plaketten, Berlin u. Leipzig 1922, S. 119, Nr. 905, Tf. 73.

38 ROWLANDS (1985), S. 95. Das von Götz (1932), S. 126 zu Recht als formal mit Simon Georges Porträt außerordentlich verwandt charakterisierte Rundbild des sechsjährigen Prinzen Edward in New York (Metropolitan Museum, Inv. Nr. 49.7.31) gilt heute als Werk eines Nachfolgers; vgl. ROWLANDS (1985), S. 235f, Nr. R. 35.

39 Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, Inv. Nr. PAM 798; vgl. Ausst. Kat. HANS HOLBEIN DER JÜNGERE (2003), S. 102, Nr. 200 m. Farbabb., sowie zur Gattung Angelica DÜLBERG, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 93–98.

40 Versteigert in London, Christie, Manson & Woods, Important English Pictures 22. II. 1974, S. 50, lot 152, seitdem restauriert.

41 Z. B. von GROHN (1955), S. 36.



Abb. 378:  
Hans Holbein d. J.,  
Bildnis Thomas Wyatts d. J.,  
Privatbesitz

mit aller Deutlichkeit ausgesprochen. Die Reduktion auf den knapp unterhalb des Halses ausgeschnittenen Kopf, bei dem der Verlauf des Dekolletés zwar noch als Halsausschnitt der Oberbekleidung lesbar ist, zugleich aber den typischen unteren Rand einer Büste nachzeichnet und damit an antike Skulptur erinnern soll, der nach oben gerichtete Blick, der göttliche Inspiration signalisieren soll, schließlich die an römische Kaiserporträts gemahnende Frisur, all dies ist so außergewöhnlich, daß man es einzig mit Albrecht Dürers Bildnis Johann Klebergers von 1526 vergleichen kann.<sup>42</sup> Der Typus des Tondos in Privatbesitz war von verschiedenen Repliken her bekannt, darunter eine vermutlich aus dem 17. Jahrhundert stammende, und mit dem Familienwappen versehene in der Londoner National Portrait Gallery.<sup>43</sup> Sie sichern die Authentizität der Überlieferung und damit die Richtigkeit der Identifizierung des Dargestellten; doch kann keine von ihnen den Anspruch eines Holbeinschen Originals erheben. Dafür kommt einzig die Fassung in Privatbesitz in Betracht aufgrund ihrer hohen malerischen Qualität, die sich in besonderer stilistischer Nähe zum Bildnis des Simon George

äußert. Wenn das Wyatt-Porträt von Holbeins Hand stammt, wofür alles spricht, dann läßt es sich relativ präzise datieren, weil Thomas Wyatt d. J. erst 1521 geboren wurde und Holbein bereits 1543 starb. Jünger als 18 oder 19 Jahre wird man den Jüngling auf dem Tondo aber kaum einschätzen, so daß wir hier ein Bild aus Holbeins letzten Lebensjahren vor uns haben dürften. Die enge Verwandtschaft zwischen den beiden Rundbildern im Profil fordert dazu heraus, noch einmal die Datierung des Frankfurter Porträts zu überdenken. Steht es dem um oder kurz nach 1540 gemalten Wyatt nicht erheblich näher als dem vermutlich während eines Engandaufenthalts des Reformators im Jahre 1535 entstandenen Melanchthon (*Abb. 377*)?<sup>44</sup> Die Annahme, daß Holbein Simon George 1538 oder 1539, kurz vor Thomas Wyatt, gemalt habe, wäre zu prüfen, wobei einer solchen Prüfung allerdings Grenzen gesetzt sind durch die Raffinesse eines mit allen Wassern der Malkunst gewaschenen Künstlers und die Intentionen höchst kultivierter Klienten, die ihr Bildnis als Medium der planvollen Selbstinszenierung begriffen. In Anbetracht solcher Voraussetzungen wäre es naiv, anzunehmen, man könne

42 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 850; vgl. Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 278–280., Nr. 182; Ernst REBEL, Die Modellierung der Person. Studien zu Dürers Bildnis des Hans Kleberger, Stuttgart 1990; Fedja ANZELEWSKY, Rez. von REBEL (1990), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 55, 1992, S. 458–460.

43 Inv. Nr. 3331. Vgl. Roy STRONG, Tudor and Jacobean Portraits, Bd. 1, London 1969, S. 340.

44 Zur Datierung s. zuletzt den Ausst. Kat. HANS HOLBEIN DER JÜNGERE (2003), S. 102.

Holbeins reife Werke durch reine Stilvergleiche von Jahr zu Jahr in eine perfekte Chronologie bringen.

Wann auch immer es in der zweiten Hälfte der 1530er Jahre genau entstanden sein mag, das Verlöbnißbild des Simon George vom jüngeren Holbein macht im Stadel durch die Möglichkeit der unmittelbaren Gegenüberstellung mit dem Bildnis eines Herrn Weiss von der Hand des Vaters, Hans Holbeins d. Ä., (*Abb. 310*) die enorme künstlerische und intellektuelle Wegstrecke deutlich, die der Sohn bis zu dem Höhepunkt seiner Karriere am englischen Königshof zurückgelegt hatte. Wie die von den Dargestellten gehaltenen Nelken anzeigen, gehören beide Porträts derselben Untergattung des Verlöbnißbildes an, bei dem es um die Brautwerbung oder das Anzeigen des erfolgreichen Abschlusses derselben geht.<sup>45</sup> Um diese Botschaft unterzubringen, nehmen der ältere Holbein und sein Auftraggeber noch 1522 Zuflucht zu dem typisch mittelalterlichen Bildmittel der Aufschrift; denn es sind letztlich die versteckten Inschriften, die über die Absichten des Dargestellten in aller Klarheit informieren.<sup>46</sup> Auf dem Rundbild, das der englische Landadlige etwa anderthalb Jahrzehnte später in London bei dem jüngeren Holbein bestellt, ist diese Funktion auf ein Bild im Bild übergegangen, das gleichfalls an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt: Drastischer kann man seine amourösen Intentionen kaum visualisieren als mit der Themenwahl dieses Moments aus dem antiken Mythos. Um bildwürdig werden zu können, ohne Anstoß zu erregen, bedurfte eine so pikante Anspielung deswegen eines Filters. Holbein und sein Kunde setzten gewissermaßen sogar einen doppelten Filter ein. Zum einen ist die intellektuelle Hürde der Vertrautheit mit der antiken Mythologie zu nehmen, um das erotische Sinnbild zu erkennen. Auf der visuellen Ebene kommt aber noch die starke Verkürzung in ungewohnter Untersicht hinzu, die ein geschultes und an perspektivisches Sehen gewöhntes Auge verlangt. Der Betrachter muß, um in den Genuß der Pointe zu kommen, nicht nur Philologe, sondern auch Connaisseur sein. Denn vorausgesetzt wird eben jene visuelle Kultur, an die Holbein bereits 1533 auf dem berühmtem Doppelbildnis der ‚Gesandten‘ appelliert hatte, als er das Vanitas-Symbol des Totenschädels zwar im äußersten Vordergrund, jedoch in anamorphotischer Verzerrung, unübersehbar und unsichtbar zugleich, auf dem Gemälde unterbrachte.<sup>47</sup> Mit seiner emblematischen Qualität, dem anamorphotischen Versteckspiel und dem kalkulierten Risiko der Pikanterie vereint gerade das Detail des Medaillons auf dem Frankfurter Bild drei künstlerische Strategien in sich, die weit in die spätere Geschichte der europäischen Malerei vorausweisen. Es mag sogar eine politische Dimension haben.

45 Vgl. WOLFFHARDT (1954), S. 190–193.

46 S. oben S. 375.

47 London, National Gallery, Inv. Nr. 1314; vgl. FOISTER, ROY u. WYLD (1997). Aus der umfangreichen Literatur zu Anamorphosen vgl. zuletzt Thomas ESER, *Ausst. Kat. Schiefe Bilder. Die Zimmernsche Anamorphose und andere Augenspiele aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1998.

Yvonne Hackenbroch zufolge lehnte Heinrich VIII. das Tragen von Agraffen als Hutschmuck ab, weil er darin eine Mode der katholischen Herrscherhäuser auf dem Kontinent sah, von der er sich als Haupt der anglikanischen Kirche distanzieren wollte.<sup>48</sup> Tatsächlich überwiegt in dem von Hackenbroch zusammengetragenen Bildmaterial im frühen 16. Jahrhundert die sakrale Thematik bei weitem; erst spät kommen antike Themen auf den Agraffen vor, und für Leda mit dem Schwan kennt die Autorin nur ein einziges weiteres Beispiel.<sup>49</sup> Es ist denkbar, daß Simon George mit der Wahl dieses ebenso dezidiert antiken wie erotischen Themas für den Schmuck auf seinem Bildnis auch antikatholische Gesinnung demonstrieren wollte: Seine Agraffe, so könnte die verborgene Botschaft lauten, hatte mit den frommen Pilgerzeichen des Spätmittelalters wahrlich nichts mehr gemein.

B.B.

## LITERATUR

VERZ. 1873, S. 95, Nr. 83a; 1879, S. 91, Nr. 71; 1883, S. 93, Nr. 71; 1888, S. 100, Nr. 71; 1892, S. 23, Nr. 71; 1907, S. 12, Nr. 71; 1910, S. 16, Nr. 71; 1914, S. 17, Nr. 71; 1919, S. 54; 1924, S. 100; 1932, S. 79; 1963, S. 13; 1966, S. 55; 1971, S. 29; 1987, S. 56

1868 Alfred WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit. Zweiter Theil*, Leipzig 1868, S. 241f; *Anhang. Verzeichnis der Werke*, S. 455

1870 Aukt. Kat. CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS et Objets d'Art composant la galerie de feu Madame Antonie Brentano, née de Birckenstock, dont la vente aux enchères aura lieu en son hotel Neue Mainzerstrasse, 20 à Francfort s. M. Les Lundi 4, Mardi 5 et Mercredi 6 Avril 1870 à 10 heures précises sous la direction de M. G. L. Kohlbacher, Expert et directeur du „Kunstverein“, Frankfurt a. M. 1870, S. 57, Nr. 113

1870 Anonym, *DIE GALERIE BRENTANO-BIRCKENSTOCK*; in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 5, 1870, S. 185f

1874 Alfred WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit. Erster Band*, 2. umgearbeitete Aufl. Leipzig 1874, S. 425

1876 Alfred WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit. Zweiter Band. Excurse, Beilagen, Verzeichnisse der Werke von Hans Holbein d. Ä., Ambrosius Holbein, Hans Holbein d. J., 2. umgearbeitete Aufl.* Leipzig 1876, S. 126, Nr. 151

1890 Hubert JANITSCHKE, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin 1890, S. 469

1897 *Ausst. Kat. AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J.* Basel 1897/98, Basel 1897, S. 21, Nr. 134

1900 WEIZSÄCKER, S. 158f, Nr. 71

1909 Elsa FRÖLICHER, *Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren und ihr Einfluss auf die schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 117)*, Straßburg 1909, S. 22

1912 Paul GANZ, *Hans Holbein d. J. Des Meisters Gemälde (= Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben 20)*, Stuttgart u. Berlin 1912, S. 244

48 HACKENBROCH (1996), Einleitung (unpag.).

49 Inv. Nr. Q 119. Ebd., S. 166, Abb. 176, 177. Es handelt sich um das Gregorio Pagani zugeschriebene Porträt eben jenes Medailleurs und Stein-schneiders Giovanni Bernardi da Castelbolognese, dem die Berliner Plakette (*Abb. 376*) zugewiesen wird (Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte). Bernardi trägt auf dem Bild offenbar eine seiner Schöpfungen, eine andere Plakette mit einer sitzenden Leda mit Schwan.

- 1913 Arthur B. CHAMBERLAIN, Hans Holbein the Younger, Bd. 2, London 1913, S. 207f
- 1896 Heinrich KNACKFUSS, Holbein der jüngere, Bielefeld u. Leipzig 2. Aufl. 1896, S. 142f
- 1924 Ulrich CHRISTOFFEL, Hans Holbein d. J., Berlin o. J. [1924], S. 254
- 1924 Heinrich Alfred SCHMID, Art. „Holbein, Hans, d. J.“; in: Thieme-Becker, Bd. 17, Leipzig 1924, S. 335–356, hier S. 352
- 1929 Wilhelm STEIN, Holbein, Berlin 1929, S. 320f
- 1932 Oswald GÖTZ, Holbeins Bildnis des Simon George of Quocouto. Ein Beitrag zur Geschichte des Rundbildes in der Renaissance; in: Städel-Jahrbuch 7/8, 1932, S. 116–148
- 1932 Kurt WEHLTE, Röntgenologische Gemäldeuntersuchungen im Städelschen Kunstinstitut; in: Städel-Jahrbuch 7/8, 1932, S. 220–227, hier S. 223f
- 1938 Wilhelm WAETZOLDT, Hans Holbein der Jüngere. Werk und Welt, Berlin 1938, S. 202f
- 1948 Anthony BERTRAM, Hans Holbein the Younger, London u. New York 1948, S. 13
- 1950 Paul GANZ, Hans Holbein der Jüngere. Gesamtausgabe der Gemälde, Basel 1950, S. 235, Nr. 104
- 1951 Fritz GROSSMANN, Holbein Studies – I; in: Burlington Magazine 93 (1951), S. 39–44, hier S. 44
- 1954 Elisabeth WOLFFHARDT, Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter „Paradiesgärtleins“, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8, 1954, S. 177–196, hier S. 195f
- 1955 Hans Werner GROHN, Hans Holbein d. J. als Maler, Leipzig o. J. [1955], S. 36
- 1957 David PIPER, Holbein. Painter at Court; in: The English Face, London 1957, S. 36–55
- 1958 Wilhelm WAETZOLDT, Hans Holbein der Jüngere, Königstein i. T. 1958, S. 80
- 1971 Roberto SALVINI u. Hans Werner GROHN, L'opera pittorica completa di Holbein il Giovane, Mailand 1971, S. 103f, Nr. 98
- 1976 Helen LANGDON, Holbein, Oxford 1976, S. 14
- 1976 Harry ZEISE, Hans Holbein d. J., Herrsching a. Ammersee o. J. [1976], S. 22
- 1978 Ausst. Kat. HOLBEIN AND THE COURT OF HENRY VIII. The Queen's Gallery Buckingham Palace 1978–1979, London 1978, S. 73
- 1979 Knut NICOLAUS, Gemälde untersucht entdeckt erforscht, Braunschweig 1979, S. 250f
- 1979 Jane ROBERTS, Holbein, London 1979, S. 78f
- 1979 John ROWLANDS, Rez. von Ausst. Kat. HOLBEIN AND THE COURT OF HENRY VIII. (1978), in: Master Drawings 17 (1979), S. 53–56, hier S. 54
- 1979 Roy STRONG, Hans Holbein. Das Gesamtwerk, Frankfurt a. M. u. a. O. 1979, S. 7, 70, Kat. Nr. 97
- 1980 William GAUNT, Holbein in England; in: Court painting in England from Tudor to Victorian times, London 1980, S. 5–25
- 1981 Susan FOISTER, Holbein and His English Patrons, Ph. D. Thesis (masch.schr.) University of London, Courtauld Institute, London 1981, S. 455f
- 1983 Jane ASHELFORD, The Sixteenth Century: A Visual History of Costume, London 1983, S. 41, Nr. 31
- 1983 Susan FOISTER, Drawings by Holbein from the Royal Library, Windsor Castle, New York 1983, S. 22, 35f, 42
- 1983 Karl T. PARKER, The Drawings of Hans Holbein in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle. With an Appendix to the Catalogue by Susan Foister, London u. New York 1983, S. 22, 45
- 1985 Peter MENZEL, Der Mann mit der Nelke; in: Du 9, 1985, S. 4–6
- 1985 John ROWLANDS, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition, Oxford 1985, S. 95, 144, Nr. 63
- 1988 Jane ROBERTS, Ausst. Kat. Holbein. Zeichnungen vom Hofe Heinrichs VIII. Fünfzig Zeichnungen aus der Sammlung ihrer Majestät Queen Elizabeth II, Windsor Castle, Hamburger Kunsthalle/Kunstmuseum Basel, 1988, S. 136
- 1989 Maryan AINSWORTH, Northern Renaissance Drawings and underdrawings: A Proposed Method of Study, in: Master Drawings 27, 1989, S. 5–38, hier S. 17f
- 1990 Maryan AINSWORTH, „Paternes for phiosioneames“: Holbein's portraiture reconsidered; in: Burlington Magazine 132, 1990, S. 173–186, hier S. 180
- 1993 Helen LANGDON, Holbein. With notes by James Malpas, London 2. Aufl. 1993, S. 24, 108, Tafel 39
- 1994/95 Susan FOISTER, The production and reproduction of Holbein's portraits; in: Karen Hearn, Ausst. Kat. Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England 1530–1630, Tate Gallery 1994–95, London 1994, S. 21–26, 39–44, 119, 146–152
- 1996 Stefan GRONERT, Bild-Individualität. Die „Erasmus“-Bildnisse von Hans Holbein dem Jüngeren (= Diss. phil. Bochum 1993), Basel 1996, S. 120
- 1996 Yvonne HACKENBROCH, Enseignes. Renaissance Hat Jewels, Florenz 1996, S. 347
- 1996 Derek WILSON, Hans Holbein. Portrait of an unknown man, London 1996, S. 221
- 1997 Susan FOISTER, Ashok ROY u. Martin WYLD, Ausst. Kat. Making and Meaning. Holbein's Ambassadors, National Gallery, London 1997, S. 65–67, 108, Nr. 67
- 1998 D. M. KLINGER u. Antje HÖTTLER, Die Malerbrüder Ambrosius und Hans d. J. Holbein, Cheb 1998, S. 200f, Nr. 66
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 40, Tf. 66
- 1999 Stephanie BUCK, Hans Holbein 1497/98–1543, Köln 1999, S. 123
- 2003 Ausst. Kat. HANS HOLBEIN DER JÜNGERE 1497/98–1543. Porträtist der Renaissance, Zwolle 2003, S. 110f, Nr. 25

Für die Kunstgeschichte hat sich die Dendrochronologie als eine wichtige Datierungshilfe erwiesen. Das Prinzip dieses Verfahrens besteht darin, die Breite der auf einer Gemäldetafel vorhandenen Jahrringe zu messen und die daraus entstehende Jahrringfolge mit bereits vorhandenen, datierten Standardchronologien zu vergleichen. Durch die Einmaligkeit der Jahrringcharakteristik über Jahrhunderte und für verschiedene Wuchsgebiete lässt sich oft eine Datierung und gleichzeitig eine regionale Zuordnung des Holzes erreichen.

Ein einschränkender Faktor bei der Jahrringanalyse ist die Anzahl der Jahrringe. Normalerweise lassen sich weniger als 50 Jahrringe nicht datieren, aber auch hier kommt es auf die Holzart und auf die Ausprägung der Jahrringstruktur an. Aufgrund fehlender Vergleichskurven ist es zur Zeit nicht möglich, Linden-, Pappel-, Nußbaum- oder Ahornholz zu datieren. Bei Linden- und Ahornholz liegt dies am unregelmäßigen Wachstum; bei Pappelholz reicht die Anzahl der Jahrringe nicht aus, um eine Vergleichskurve zu erstellen und für Nußbaum gibt es zu wenig Vergleichsmaterial, um Regionalchronologien aufzubauen.

Anders stellt sich die Situation bei Eichen-, Buchen-, Fichten- und Tannenholz dar. Hier liegen Vergleichskurven vor, die es erlauben das Fälldatum eines Baumes näher einzugrenzen, wobei die einzelnen Holzarten jedoch gesondert zu betrachten sind.

Bei der Holzart Eiche, bei der das pilz- und insektenanfällige Splintholz bei der Herstellung der Tafel meistens vollständig entfernt wurde, ist die Herkunft des Holzes von besonderer Bedeutung, da je nach Wuchsregion unterschiedliche Splintholzanteile auftreten. Um das früheste Fälldatum eines Baumes anzugeben – vor diesem Zeitpunkt kann das Gemälde nicht entstanden sein –, müssen bei der Datierung mit der sogenannten Süddeutschen Regionalchronologie mindestens 7 Splintholzjahrringe zu dem letzten vorhandenen Kernholzjahrring hinzuaddiert werden. Die wahrscheinliche Fällzeit kann durch die Addition des Medians von 17 Jahrringen geschätzt werden innerhalb einer Spanne von +6 und –4 Jahren. Bei einer Datierung von Holz aus dem baltischen Raum liegt der minimale Splintholzanteil bei 9, der Median bei 15 Jahren.

Somit ist eine jahrgenaue Bestimmung des Fälldatums nicht möglich, sondern nur die jahrgenaue Angabe für den jüngsten vorhandenen Jahrring. Die Anzahl der Splintholzjahrringe, die dazu addiert werden müssen, ist aus statistischen Untersuchungen abgeleitet und stellt somit eine Wahrscheinlichkeitsaussage für das gesamte untersuchte Kollektiv dar. Im Einzelfall können daher durchaus erhebliche Abweichungen zur kunsthistorischen Datierung auftreten.

Bei Gemäldetafeln, die aus Buchen-, Tannen- oder Fichtenholz gearbeitet wurden, ist dagegen von einer anderen Bearbeitungstechnik auszugehen, wobei Buchenholz fast ausschließlich von Lucas Cranach und Werkstatt benutzt wurde, während Fichte und Tanne hauptsächlich im süddeutschen Raum verarbeitet wurden. Da bei diesen Holzarten das Splintholz optisch nicht vom Kernholz zu unterscheiden ist, wurde normalerweise der gesamte Querschnitt des Baumes benutzt und nur die Rinde entfernt. Somit kann hier prinzipiell die Datierung des jüngsten Jahrringes dem frühesten Fälldatum entsprechen. Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß bei der Entfernung der Rinde auch eine unbekannte Anzahl von Jahrringen abgetrennt bzw. das Brett nicht in voller Breite verwendet wurde. Die Diskrepanz zwischen angegebenem Fälldatum und kunsthistorischer Einordnung kann daher bei Brettern aus dem Inneren eines Baumes jederzeit mehrere Jahrzehnte betragen.

Eine weitere Unsicherheit, die bei der Interpretation von dendrochronologischen Datierungen eine Rolle spielt, ist der Zeitraum zwischen der Fällung eines Baumes und seiner Verwendung. Zahlreiche dendrochronologische Datierungen von bauhistorischen Objekten belegen im Vergleich zu dem bekannten Baudatum, daß der Baum normalerweise gleich nach der Fällung genutzt wurde. Auch für Gemäldetafeln liegen Erfahrungswerte vor. Bei Eichen- und Buchenholztafeln des 16. und 17. Jahrhunderts ergaben sich Lagerzeiten des Holzes von überwiegend zwei bis acht Jahren, während im 15. Jahrhundert ein Zeitraum von zehn bis fünfzehn Jahren wahrscheinlicher ist. Aber auch hier lassen sich nur statistische Werte angeben, die im Einzelfall stark abweichen können.

	<i>Holzart</i>	<i>Brett</i>	<i>K</i>	<i>JJR</i>	<i>FFD</i>	<i>Anmerkungen</i>
<b>HANS BALDUNG, GEN. GRIEN</b>						
Taufe Christi Inv. Nr. HM 21	Fichte	I <sup>1</sup> II <sup>2</sup> III <sup>2</sup> IV <sup>1</sup> V <sup>1</sup> VI	56 78 95 74 76 64	1515 1512 1508 1512 1514 1506	(1516)	Alpenregion
Hl. Nikolaus von Bari Inv. Nr. HM 22	Fichte	I <sup>2</sup> II <sup>1</sup> III <sup>2</sup> IV <sup>1</sup>	67 40 54 50	1511 1514 1511 1501	(1516)	
Hl. Ludwig von Toulouse Inv. Nr. HM 23	Fichte	I <sup>1</sup> II <sup>2</sup> III <sup>2</sup>	73 82 73	1516 1515 1515	1516	Bretter mit gleicher Hochzahl = 1 Baum
<b>BARTHEL BEHAM</b>						
Bildnis des Hans Urmiller mit einem Sohn Inv. Nr. 919	Fichte	I II III	- 75 55	 1486 1485		Alpenregion II, III = 1 Baum
<b>BARTHEL BRUYN D. Ä.</b>						
Bildnis eines Mannes Inv. Nr. 968	Eiche	I II	119 115	1489 1476	1496	Westdeutschland/ Niederlande
Bildnis einer Frau Inv. Nr. 969	Eiche	I II	110 112	1487 1468	1496	Westdeutschland/ Niederlande
Geburt Christi Inv. Nr. 1652	Eiche	I II III IV V VI VII Leiste 2 Leiste 3	97 97 289 68 114 111 74 40 39	- 1452 1492 - 1477 1491 1464 - -	  1499	Westdeutschland/ Niederlande
<b>BARTHEL BRUYN D. J.</b>						
Bildnis eines 70jährigen Mannes Inv. Nr. SG 996	Eiche	I	94	1525	1532	Westdeutschland/ Niederlande
<b>HANS U. MARTIN CALDENBACH, GEN. HESS (WERKSTATT)</b>						
<b>MEISTER DER STALBURG-BILDNISSE</b>						
Bildnis des Claus Stalburg Inv. Nr. 845	Tanne	I II	52 49	1485 1482	1485	Süddeutsche Tannenchronologie
Bildnis der Margarete Stalburg Inv. Nr. 846	Tanne	I II	69 83	1487 1477	1487	Süddeutsche Tannenchronologie
Trauernde Maria Inv. Nr. SG 1142	Tanne	I II	38 33	1484 1488	1485	Süddeutsche Tannenchronologie
Schmerzensmann Inv. Nr. SG 1143	Tanne	I II	76 79	1483 1480	1487	Süddeutsche Tannenchronologie alle Bretter aus demselben Baum
<b>MARTIN CALDENBACH, GEN. HESS</b>						
Hl. Anna selbdritt mit hl. Joachim Inv. Nr. SG 600	Tanne	I	65	1501	1501	Süddeutsche Tannenchronologie 5 Bretter nicht datierbar 9 Bretter
Darbringung Christi im Tempel Inv. Nr. HM 40	Fichte	-	-	-	-	

*K*: Anzahl der Jahrringe im Kern    *JJR*: Jüngster Jahrring    *FFD*: Frühestes Fälldatum

	<i>Holzart</i>	<i>Brett</i>	<i>K</i>	<i>JJR</i>	<i>FFD</i>	<i>Anmerkungen</i>
<b>LUCAS CRANACH D. Ä.</b>						
Maria mit Kind	Buche	I	114	1473		Buchenchronologie
Inv. Nr. 847		II	153	1513	1525	
Venus	Buche	I	95	1529	1529	Buchenchronologie
Inv. Nr. 1125						
Christus segnet die Kinder	Buche	I	71	1511		Buchenchronologie
Inv. Nr. 1723		II	90	1529	1529	
		III	99	1529		
		IV	117	1518		
<b>ALBRECHT DÜRER (KOPIE NACH)</b>						
Bildnis des Vaters	Eiche	I	128	1582	1589	Süddeutschland
Inv. Nr. 874		II	199	1581		
<b>GERLACH FLICKE (?)</b>						
Bildnis eines Mannes mit Nelke	Eiche	-	-	-	-	keine Messung möglich, da eingelassen
Inv. Nr. 905						
<b>MATHIS GOTHART NITHART, GEN. GRÜNEWALD</b>						
Hl. Laurentius	Tanne	I	35	1486		Süddeutsche
Inv. Nr. HM 36		II	56	1504	1504	Tannenchronologie
Hl. Cyriakus	Tanne	-	-	-	-	keine Messung
Inv. Nr. HM 37						
<b>HANS HOLBEIN D. J.</b>						
Bildnis des Simon George of Cornwall	Eiche	I	86	1491	1500	Baltikum
Inv. Nr. 1065						
<b>NIKOLAUS SCHIT</b>						
Die vierzehn Nothelfer	Tanne	I-III				keine Messung
Inv. Nr. HM 39		IV	30	-	-	nicht datierbar
		V	25			
		VI	28			
		VII	24			
		VIII	32			
		IX	32			
		X	23			
<b>WOLF TRAUT</b>						
Bildnis des Hans Geyger	Fichte	I	87	1823	1823	Alpenchronologie
Inv. Nr. 2159		II	86	1821		Originaltafel Linde, später auf Fichte verleimt
<b>ANTON WOENSAM VON WORMS (NACHFOLGE)</b>						
Hl. Anna selbdritt u. hl. Bischof	Eiche	I	114	1527	1541	Baltikum
Inv. Nr. SG 989						I SG 989 u. I SG 990 = 1 Baum
Hl. Magdalena u. eine weitere Hl.	Eiche	I	110	1532	1541	Baltikum
Inv. Nr. SG 990						I SG 990 u. I SG 989 = 1 Baum
<b>MEISTER DES PFULLENDORFER ALTARS</b>						
Verkündigung	Tanne	II	95	1495	1495	Süddeutsche
Inv. Nr. SG 453		IV	79	1493		Tannenchronologie
Heimsuchung	Tanne	II	88	1491	1491	Süddeutsche
Inv. Nr. SG 454		III	75	-	-	Tannenchronologie
Geburt Christi	Tanne	III	56	1483	1494	Süddeutsche
Inv. Nr. SG 455		IV	36	1480		Tannenchronologie
Marientod	Tanne	II	80	1494	1494	Süddeutsche
Inv. Nr. SG 456		III	68	1492		Tannenchronologie

*K*: Anzahl der Jahrringe im Kern    *JJR*: Jüngster Jahrring    *FFD*: Frühestes Fälldatum

Verzeichnisse des Städel'schen Kunstinstituts

- VERZ. 1816: Verzeichnis der Gemälde des Herrn Johann Friedrich Städel, mit den Plänen der Aufstellung in dessen Hause auf dem Rossmarkt in Frankfurt a. M., verfasst vor seinem 1816 erfolgten Tode. Manuscript geschrieben von Joh. Gottfried Jäger, Handlungsdiener des Herrn Städel (Manuskript im Archiv des Städel'schen Kunstinstituts; im Wortlaut abgedruckt in: Städel's Sammlung im Städel. Die Gemälde, Frankfurt 1991–92, Frankfurt A: M. 1991, S. 78–107)
- VERZ. 1819: Das Städel'sche Kunst-Institut in Frankfurt am Main, dessen Stiftung, Fortgang und gegenwärtiger Zustand, dargestellt von Dr. Karl Friedrich Starck, Hochfürstl. Waldeckischen Geh. Legations-Rath und Mitvorsteher dieses Instituts, Frankfurt a. M. 1819
- VERZ. 1823: Beschreibung des Städel'schen Kunst-Instituts in Frankfurt a. M. und der bis jetzt daselbst befindlichen Kunstgegenstände von Karl Friedrich Starck, Frankfurt a. M. 1823
- VERZ. 1830: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Städel'schen Kunst-Instituts zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1830
- VERZ. 1833: Gemälde-Galerie des Städel'schen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. März 1833, Frankfurt a. M. 1833
- VERZ. 1835: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1835
- VERZ. 1844: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunstinstituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, Frankfurt a. M. 1844, nebst Nachtrag von 1844, 1846, 1852
- VERZ. 1855: Eine Wanderung durch die Gemälde-Sammlung des Städel'schen Kunstinstituts von J. D. Passavant, Frankfurt a. M. 1855
- VERZ. 1858: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, Frankfurt a. M. 1858, nebst Nachtrag von 1865
- VERZ. 1866: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts. 1858. Wiederabdruck mit Nachträgen, Zusätzen und Verbesserungen, Frankfurt a. M. 1866
- VERZ. 1870: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1870, nebst Nachtrag von 1872
- VERZ. 1873: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1873, nebst Nachtrag von 1877
- VERZ. 1879: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1879
- VERZ. 1883: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1883
- VERZ. 1888: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1888

- VERZ. 1892: Verzeichniss der Gemäldesammlung des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. o. J. (1892)
- VERZ. 1907: Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1907
- VERZ. 1910: Städel'sches Kunstinstitut. Kurzes Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1910
- VERZ. 1914: Städel'sches Kunstinstitut. Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung, Frankfurt a. M. 1914
- VERZ. 1915: Ein Gang durch das Städel'sche Kunstinstitut in Frankfurt am Main. Eine Einführung in das Verständnis der Bilder und ihrer Meister von Arthur Hanke, Frankfurt a. M. 1915
- VERZ. 1919: Städel'sches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1919
- VERZ. 1922: Die Gemäldegalerie des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main, Bd. 1: Alte Meister, Stuttgart 1922
- VERZ. 1924: Städel'sches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städel'schen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1924
- VERZ. 1928: Städel'sches Kunstinstitut. Nachtrag zum Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städel'schen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt von 1924, Frankfurt a. M. 1928
- VERZ. 1932: Meisterwerke alter Malerei im Städel'schen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932
- VERZ. 1963: Städel'sches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1963
- VERZ. 1966: Städel'sches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städel'schen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1966
- VERZ. 1971: Städel'sches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städel'schen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1971
- VERZ. 1987: Städel'sches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1987

Abgekürzt zitierte Literatur

- AKL: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 1ff, München u. Leipzig 1992ff
- BRINKMANN, SANDER (1999): Bodo Brinkmann, Jochen Sander, Deutsche Gemälde vor 1800 im Städel (Deutsche Gemälde vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis, hg. von Gerhard Holland, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1999
- FRIEDLÄNDER, ENP: Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting, Bd. I–XIV, Leyden/Brüssel 1967–1976
- KURZES VERZEICHNIS (1928): Kurzes Verzeichnis der im Städel'schen Kunstinstitut ausgestellten Sigmaringer Sammlungen, Frankfurt a. M. 1928
- LCI: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Herausgegeben von Wolfgang Braunfels, Bd. 1–8, Rom u. a. O. 1968–1976

- PRINZ (1957): Gemälde des Historischen Museums Frankfurt am Main. Herausgegeben zum Jahrestag des hundertjährigen Bestehens der Städtischen Gemäldesammlung im Historischen Museum 1957, Bearbeitet von Wolfram Prinz, Frankfurt a. M. 1957
- STANGE, DMG: Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik,  
 Bd. 1, Die Zeit von 1250 bis 1350, Berlin 1934  
 Bd. 2, Die Zeit von 1350 bis 1400, Berlin 1936  
 Bd. 3, Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, Berlin 1938  
 Bd. 4, Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, München/Berlin 1951  
 Bd. 5, Köln in der Zeit von 1450 bis 1515, München/Berlin 1952  
 Bd. 6, Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515, München/Berlin 1954  
 Bd. 7, Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500, München/Berlin 1955  
 Bd. 8, Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500, München/Berlin 1957  
 Bd. 9, Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, München/Berlin 1958  
 Bd. 10, Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500, München/Berlin 1960
- Bd. II, Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500, München/Berlin 1961
- STANGE, KV: Alfred Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer  
 Bd. 1, Köln, Niederrhein, Westfalen, Hamburg, Lübeck und Niedersachsen, München 1967  
 Bd. 2, Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar, Herausgegeben von Norbert Lieb, München 1970  
 Bd. 3, Franken, Herausgegeben von Norbert Lieb, bearbeitet von Peter Strieder und Hanna Härtle, München 1978
- THIEME-BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 1–37, Leipzig 1908–1950
- WEIZSÄCKER (1900): Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900
- WEIZSÄCKER (1923): Heinrich Weizsäcker, Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M., Text- u. Tafelbd., München 1923