



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Hans Holbein d. Ä. - Ulrich Apt d. Ä. - Adolf Daucher.

urn:nbn:de:hbz:466:1-41887

AUGSBURGER KÜNSTLER

HANS HOLBEIN D. Ä.

Wir treffen den zwischen 1460 und 1470 in Augsburg geborenen Maler zuerst in der Zeit des Blaubeurer Altares, verbunden mit Michel Erhart. Die Flügel des Weingartner Altares von 1493 befinden sich heute im Augsburger Dome. Auch in diesem Falle hat das Münchener Denkmalamt überraschende Arbeit geleistet. Als vor einigen Jahren dort die Flügel z. T. in altem, z. T. in neuem Zustande zu sehen waren, ergab sich nahezu erschreckend, wie alt, also echt das „Neue“, wie neu, also unecht das „Alte“ war. Eine nazarenische Übersicht hatte das 19. Jahrhundert auf diese Gemälde gelegt, die nun erst wieder ihre alte farbige Tiefe und Kraft wiedergefunden haben. Bei weit vollerer Farbgebung und größerem Reichtum der Bewegungen ist darnach noch Manches der Art Strigels nicht unverwandt. Namentlich das Arbeiten mit dem Fenstergedanken, besser: mit dem der architektonischen Aufteilung in rahmenverwandte Rechtecke, ist hier gleichlaufendes Zeugnis gleichen Geschlechtes. Aber Holbein geht weniger betont von der Einzelgestalt aus. In jedem Sinne greift sein Stil weiter. Der große Rogher ist hinter ihm zu spüren, wohl durch Vermittlung Schongauerischer Stiche. Wie die Rückverbindung, so ist auch die Weiterwirkung auf größere Ausmaße gestellt. Israel von Meckenem stach nach den Weingartner Bildern eine Folge des Marienlebens. Größer als bei dem Memminger war schließlich auch die Spannweite des Gefühles. Jenen hat die schwäbische Ruhe, die des Zeitblomstammes, auch da nicht verlassen, wo er einmal — übrigens recht hübsch und reizvoll — emsigere Tätigkeit darstellte. Holbein aber geriet, als er an den Mittelrhein kam, um 1501 (mit Hilfe seines Bruders Sigismund und des Leonhard Beck) den Altar für die Frankfurter Dominikaner zu malen, in einen wahren Sturm. Die Farben, tief von Anfang an, beginnen zu lodern. Aus den Passionsszenen ruft eine ehrliche Leidenschaft. Sie betont sich jedoch in sehr gesetzmäßigen Formen, wie Alfred Wolters in einer vorzüglichen Untersuchung genau nachgewiesen hat. Berührung mit

„Grünwald“ schon in jener Zeit braucht nicht angenommen zu werden. Wie bei Riemenschneider, sind die Gestalten mehr Gebärdenträger als Leiber. Wieder spricht *ein* Geschlecht! Wie die Weingartener Flügel von 1493 zu Münsterstadt, so stehen in der Geschichte dieses Geschlechtes die Kaisheimer von 1502—1504 zu den Schnitzaltären des Taubertales. Die Münchener Anbetung der Könige fügt die heilige Versammlung um die streng in der Mitte thronende, lieblich ernste Gottesmutter in einer hingeneigten Andacht zusammen, die der Ordnung der Creglinger Apostel um die auffahrende Himmelskönigin seelisch verwandt ist. Gleichzeitig meldet sich der Bildnismaler. Die Verwandtschaft mit Altarschreinen wächst noch durch die Einführung architektonischer Baldachine, die einen Schreinraum schaffen. Holbein erhielt noch mehr Gelegenheit, in diesem Sinne zu denken. Die Nonnen des Augsburger Katharinenklosters begannen, die sieben Hauptkirchen Roms für die Bogenfelder ihres Kreuzganges malen zu lassen. Holbein schuf 1499 die Marien-, 1504 die Paulus-Balilika. Beide Male übersetzte er in selbständiger Weise Eindrücke aus der Welt der Schnitzaltäre in die Scheinwelt der Malerei. Der Wandel, der in diesen fünf Jahren sich vollzog, ist überraschend. Er zeigt sich schon darin, daß im älteren Bilde die Kirche im Untergeschoß der Mitte fast sockelhaft in Außenansicht erscheint, im späteren, bei erhöhtem Anspruch auch auf Höhenausdehnung, als lebendigster Innenraum. Der Umschwung ist auf den Seitenflügeln nicht weniger zu erkennen: vom Gestaltenrelief zur Raumdarstellung. Die Mitte gehört zu den schönsten Eingebungen des Meisters (Abb. 94). Sie ist architektonisch in einem zweiten Innen, einer Kapelle betont, und davor sitzt eine Rückenfigur, deren wunderbare Stille geradezu wie eine Vorahnung Vermeerscher Raum- und Gestalt-Stilleben wirkt. Aus dieser stillen Anschauung der schweigsamen Gestalt konnte in der Umsetzung durch das Genie des noch größeren Sohnes einst das Wunderwerk der Christine von Dänemark entstehen. Das mittelhheinische Zwischenerlebnis wirkte in der Verspottung Christi deutlich nach. Sie lebt im „Gesprenge“ mit einer fast an Bosch erinnernden Deutlichkeit. Daß Klänge aus den achtziger Jahren bald nach 1500 wieder auftauchen können, wird hier nicht zum ersten Male beobachtet. Sieben Jahre später ist eine Wendung deutlich, die ebenfalls nicht verwundern darf. Die Anna Selbdritt des Augsburger

Museums von 1512 zeigt eine neue, feierlichere Symmetrie und in der Madonna wie dem Kinde eine weitgehende Überwindung des Eckigen. Der Weg, der bei Riemenschneider vom Scherenberg zum Bibra führte, tut sich auf. Er ist auch in der Ornamentik zu erkennen; sie ist jetzt ausgesprochen „augsburgisch“ geworden, sie arbeitet mit lombardischen Ranken und Putten. Der Weg führt zum Münchener Sebastiansaltar von 1516, den man lange Zeit in wichtigeren Teilen schon dem Sohne Hans zugeschrieben hat. Dies geschah, weil die Begriffe Gotik und Renaissance die Köpfe verwirrten. Es ist aber heute kein Zweifel mehr, daß die Begegnung dieser Formenwelten damals nicht der Verteilung auf verschiedene Persönlichkeiten bedurfte. Im Gegenteil, im *Einzelnen*, gerade des Geschlechtes von 1460, findet sie immer wieder statt. Augsburg mag an Beispielen besonders reich sein. Der 1479 zuerst erwähnte, 1527 hochbetagt verstorbene große Goldschmied *Jörg Seldt*, wohl sicher ein Altersgenosse Holbeins, hat 1492 in dem Silberaltärchen der Münchener Residenz sehr spätgotische Gestalten mit Renaissanceornamenten zusammengebracht. Zwei Jahre später konnte er auf diese wieder verzichten. Kurze Zeit nach dem Sebastians-Altare schuf Riemenschneider den Bibra! Genauere Entsprechung bei verschiedenem Charakter ist schwer zu denken. Weniger von der Sebastiansmarter der Mitte, bei der nur die neuere Tracht von Gestalten älterer Form getragen wird, als von den Flügeln her hatte man die Urheber-schaft des alten Holbein bezweifelt. Und doch hat gerade dieser den Altar als sein Werk kenntlich gemacht. Sein hingebungsvoller Männerkopf wird rechts hinter der Elisabeth sichtbar, ganz so, wie ihn die schöne Silberstiftszeichnung in Chantilly bewahrt hat (Abb. 93). Das ist der schwäbische Ausdruck des *Verehrens*. Die Form, die ihm der alte Holbein gab, hat noch in Schaffners Berliner Männerbildnis einen Nachfahren gefunden. Gewiß braucht das Bildnis des Vaters die Mitarbeit des Sohnes nicht auszuschließen, aber es ist nicht nötig, sie anzunehmen. Die Verringerung der Linienzahl, die Übernahme südlicher Einzelformen kann den Ausdruck des älteren Geschlechtes so wenig verdecken wie beim Bibra. Eine Madonna bei Böhler in München ist von durchaus gleichem Geiste beseelt. Man sieht freilich auch, wie sich des alten Holbeins Weg von jenem Strigels abgelenkt hat. Dessen „Bibra-Erlebnis“ war der Rehlingen, eine starke Einzelgestalt. Wer sich für perspektivische

Fehler interessiert, findet übrigens in den Flügeln des Sebastians-Altars ein hübsches Beispiel: die Pilaster sind natürlich senkrecht gemeint, stehen aber im oberen Ende nahe der vorderen Bildebene, in ihrem unteren sind sie durch mehrere Quaderlagerungen von dieser getrennt. Ähnliches kann man, etwas früher, auch auf italienischem Boden beobachten. Darauf aufmerksam zu machen, hat darum einen Sinn, weil vielen Menschen, die sich lange an diesem Altar erfreut haben, der Fehler wahrscheinlich entgangen ist. Gerade diese werden die für das Wesentliche der Kunst Empfänglichen sein: sie haben Kunst nicht mit Wissenschaft verwechselt. Selbstverständlich kommen solche Fehler „heute nicht mehr vor“! Aber heute meidet sie schon der Dümme; damals störten sie nicht den Genialen; darin liegt eine Aussage über das Wesen der Kunst. Die Grisailenstimmung der Verkündigung wäre auch in einer Reihe von Prager Heiligendarstellungen zu treffen. Das „Bibra-Stadium“ Holbeins zeigt sich fast überdeutlich im letzten uns bekannten Bilde, dem Lissabonner Lebensbrunnen von 1519. In seiner reichen Architektonik (die keineswegs nur in seiner reichen Architektur liegt) nimmt Holbein einen wahrhaft festlichen Aufschwung. Noch immer ist Maria von der herbholden, strengen Schönheit, die H. auszeichnet. Ein fast fröhliches Gewimmel reicher Gewandfiguren aber umdrängt die feierliche Mitte. Im Hintergrunde eine Bogenarchitektur, die wir später in einem Relief des Hans Daucher wiederfinden werden. Über eine letzte Brüstung schweift der Blick in ferne Landschaft, die auch an den Seiten hineinklingt. Die Farben werden sicher von dem dunkel-vollen Tone sein, der Holbein überall heraushebt. Dabei wissen wir, daß dieser seit 1517 sich im Elsaß befand, das er schon 1509 einmal aufgesucht hatte. In Isenheim, wo des größten Altersgenossen Hauptwerk schon vollendet war, scheint Vater Holbein 1524 gestorben zu sein. Über sein Geburtsjahr wissen wir nur, daß es zwischen 1460 und 1470 liegt. Der Gleichlauf dieser Künstlerentwicklung mit jener Riemenschneiders und Strigels verlockt zu einem möglichst frühen Ansatz. Die bis zuletzt gebliebene Auffassung der Gestalt als schlanken Gebärdenträgers macht Altersgemeinschaft mit Riemenschneider glaubhafter als mit Dürer. Mit diesem freilich teilt Holbein den Sinn für das Bildnis. Er teilt ihn auch mit Strigel, hat sich darüber aber wohl doch mehr als in großen Gemälden in



92. Hans Holbein d. Ä., Zwei Söhne des Meisters, Silberstiftzeichnung,
Berlin, Kupferstichkabinett



93. Hans Holbein d. Ä., Selbstbildnis, Silberstiftzeichnung, Schloß Chantilly



94. Hans Holbein d. Ä., Ausschnitt aus dem Gemälde der Paulusbasilika, Augsburg, Museum



95. Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines 52 jährigen Mannes,
Wien, Sammlung Lanckoronski



96. Ulrich Apt d. Ä., Anbetung der Könige, Paris, Louvre

Zeichnungen ausgesprochen, die zum Besten aller altdeutschen Kunst gehören. Wie groß seine Begabung in dieser Richtung war, wie sehr sie, und nicht nur sie allein, wie sehr die *Augsburger* Kunst überhaupt die Leistungen des jüngeren Holbein in sich trug und geradezu hervorbringen *mußte*, beweist sich leicht. Hätten wir nichts als die begleitenden Bildnisse der Kainsheimer Anbetung oder der Beschneidung, so wäre der Beweis schon geliefert. Mehr noch als diese Werke von 1502 bis 1504 beweist das Gedenkbild des hingerichteten Bürgermeisters Ulrich Schwarz in Augsburg (1508). Hier geht der Bildnistrieb bis fast über die Grenzen des Erlaubten. Gottvater, der in (für uns Heutige) schon allzu deutlicher Bezogenheit das Richtschwert in die Scheide zurückstößt, ist als ein Mensch der Zeit und der Stadt, als Bürger mit modellgenauer Treue so deutlich dargestellt, daß man sich fragen könnte, ob hier ein Gegner des Gerichteten, womöglich gar der Scharfrichter gemalt sei. Das letztere wäre natürlich unmöglich; aber man sieht, daß der Trieb zum Bildnis fast ohne Schranken ist. In der Familie des Schwarz wirkt er mit gleicher Deutlichkeit, und tief prägt sich Ulrich selber, der Vater, ein. Es wäre noch nicht einmal nötig, nach echten Bildnisgemälden zu suchen, aber es war möglich, und von den Vorstößen Buchners soll mindestens einer als höchst einleuchtend genannt werden: das Bildnis eines 52jährigen Mannes in der Sammlung Lanskoronski (Wien) wird gerade durch das Schwarz-Epitaph als Werk Holbeins äußerst deutlich (Abb. 95). Es stammt von 1513. Der Sohn war damals etwa 15 Jahre alt. Dessen frühes Bildnis des Basler Bürgermeisters Meyer (1516) ist wirklich eine *Folge* aus dem Wiener Männerbildnis des Vaters. Holbein d. J. war auch geistig des Vaters Sohn!

ULRICH APT D. Ä.

Wir verdanken Karl Feuchtmayr eine Klärung der schwierigen Frage nach *Ulrich Apt d. Ä.* Auch sie führt nach Augsburg, auch sie stärkt die Stellung der Stadt als der wie unausweichlich gebotenen Geburtsstadt des jüngeren Holbein. Burgkmair, Beck und Breu, Männer des Dürergeschlechtes, werden sie noch mehr verdeutlichen. Es hat einen Vater und einen Sohn Ulrich Apt gegeben. Wie der Vater war, sehen

wir jetzt klarer, seit zwei von dem Augsburger Patrizier Martin Weiß (einem Auftraggeber auch Leonhard Becks) gestiftete Flügel von 1510 wieder erkannt sind. Sie sind heute auseinandergerissen, der eine ist im Louvre (Abb. 96), der andere im Schloß Windsor. Da der ältere Apt schon 1481 in Augsburg tätig war, so ist er mindestens gleichaltrig mit dem alten Holbein, eher noch etwas vor diesem, jedenfalls um 1460 geboren. Die Liebe zum Bildnis ist bei ihm erstaunlich ähnlich wie bei Holbein d. Ä. Es erscheinen Persönlichkeiten von unverkennbarer Einmaligkeit, die wir z. T. auch 1518 bei Leonhard Beck wiederfinden werden. Es mag, wie bei dem späteren Bilde des Jüngeren, Ulrich Fugger sein, der hinter dem Mohrenkönig erscheint. Der Stehende der beiden weißen Könige ist ebenso knollig-knorrig, so unverwechselbar „heutig“ für damals, wie Holbeins Gottvater im Schwarz-Epitaph. Man spürt eine sehr gemeinsame Lebenssphäre: *Augsburg*. Auch bei Apt d. Ä. ist das Bildnis selbständig herausgetreten. Ein Ehepaar (Privatbesitz München) von 1512 weist ebenso deutlich wie Holbeins Bildnis der Slg. Lanskoronski auf die frühen Meyer-Bildnisse des Sohnes, die nur vier Jahre später gemalt sind. Dieser muß die Malerei des Apt gut gekannt haben. Die Art des Ausschnittes, selbst die Winkelstellung, selbst die Haube der Frau — es sind augsbургische Verfahren für die Kunst des jungen Augsbürgers in Basel. Dessen Eindrücke von der Kunst des Vaters wie von der Ulrich Apts müssen noch ganz frisch gewesen sein.

ADOLF DAUCHER

Augsburg war eine erstaunlich reiche Stadt. Zeitlich gleichlaufend mit dem Leben des älteren Holbein und wohl auch des Ulrich Apt finden wir in ihr jenes des Bildners *Adolf Daucher*. Auch dieser ist Vater eines bedeutenden Künstlers, und auch hier können sich Fragen der Urheberschaft erheben: wie weit hat der Vater den Sohn bestimmt, wie weit schon dieser den Vater? Wie der ältere Holbein und der ältere Apt ist auch Adolf Daucher 1460/1465 geboren; er ist gegen 1524 verstorben. Er galt gleich jenem und seinem Schwager Gregor Erhart als einer der besten Künstler Augsburgs. Gerne würden wir die frühere Entwicklung des Mannes kennen. Er wird uns aber erst von da an deutlich,

wo er auf sein „Bibra-Erlebnis“ zugeht, dessen äußerliche Voraussetzungen in Augsburg besonders früh zu Tage treten. Auch jetzt noch erscheint er in schwankendem Lichte. Die Fugger-Kapelle von St. Anna, 1509 begonnen, mit Reliefs nach Dürerschen Entwürfen (1511) geschmückt, war das erste Hauptwerk der „Augsburgischen Renaissance“. Wollten wir Ph. M. Halm folgen, so hätten wir einen starken Anteil an der Ausschmückung schon Adolf Daucher zuzuschreiben. Der Verfasser gesteht heute schwerere Bedenken zu. Die schöne Beweinung, heute in St. Ulrich, scheint eher das Werk eines Italieners unter deutschen Eindrücken als das eines Deutschen unter italienischen Anregungen zu sein. Der gesamte Wurf ist venezianisch; das wäre noch nicht entscheidend, aber die Art der Handschrift, der Faltenstil ist in der deutschen Kunst sonst nirgends zu belegen. Ob die sechzehn Büsten, heute in Berlin, nicht überwiegend dem Sohne zuzutrauen sind? Nur ein Werk ist für den Vater gesichert, der Annaberger Hochaltar von 1521. Im Aufbau beweist er weitgehende Vertrautheit mit oberitalienischen Formen, hier aber fügt sich die ganze Handschrift dem bekannten Bilde deutscher Formgebung ohne jede Schwierigkeit ein. Wir erkennen sie sofort: das sind die Falten des Riemenschneider-Geschlechtes! Wenige Jahre nach dem Bibra, nach dem Sebastians-Altar und dem Lebensbrunnen ist dieser Altar einleuchtende augsburgische Kunst eines um 1460 Geborenen. Die „welschen“ Kindlein sind der schwäbischen Kunst damals seit 20 Jahren vertraut. Wirklich zutrauen dürfen wir dem A. D. die Kirchheimer Puttenfiguren. Sie haben einen Ausdruck von Träumerei, der im sicheren Werke des Sohnes nicht zu finden wäre.

„FORM ALS TAT“ IN DER PLASTIK

HENNING VON DER HEYDE

Das Geschlecht von 1460 war auffallend reich an Plastikern. Auch der vortreffliche *Henning von der Heyde* in Lübeck muß ihm angehört haben. 1487 erwarb er ein Haus, war also wohl fertiger Meister. Es kommt hinzu, daß er 1519 sich zur Ruhe setzte, also nicht mehr jung