Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst - Text und Tafeln

Pinder, Wilhelm

Tübingen, 1951

urn:nbn:de:hbz:466:1-41842

HOLBEIN DER JÜNGERE UND DAS ENDE DER ALTDEUTSCHEN KUNST

Mmolt p. Bismarck

von Walter Weiss

20. II. 51

HOLBEIN DER JÜNGERE

UND DAS ENDE DER ALTDEUTSCHEN KUNST

WILHELM PINDER

VOM WESEN UND WERDEN DEUTSCHER FORMEN

Geschichtliche Betrachtungen

BAND IV

VERLAG E. A. SEEMANN KÖLN

WILHELM PINDER

HOLBEIN DER JÜNGERE
UND DAS ENDE
DER ALTDEUTSCHEN KUNST

TEXT UND TAFELN

20. Februar 1951.

VERLAG E. A. SEEMANN KÖLN

Sonderausgabe
der Wissenschaftlichen Buchgemeinschaft e. V. Tübingen

Druck: Text und Tafeln, Buchdruckerei H. Kaupp, Tübingen
Einband: Großbuchbinderei H. Koch, Tübingen

INHALT

VORWORT

Aus dem Nachlaß Wilhelm Pinders hat sich das Manuskript zum vorliegenden Band über Hans Holbein teils in Maschinenschrift, teils in schwer lesbarer Handschrift vorgefunden. Ursprünglich war es als Anfangskapitel des IV. Bandes „Kunst der Fürstenzeit" in Pinders Folge „Vom Wesen und Werden deutscher Formen" gedacht. Es erscheint jetzt nach dem Tode des Verfassers als selbständiger Band im Rahmen des Gesamtwerkes.

Der Text des Manuskriptes ist im Einvernehmen mit Frau Ibeth Pinder, der Witwe des Verfassers, von Frau Dr. Felicitas von Stumm und Herrn Prof. Dr. Werner Groß in dankenswerter Weise für die Drucklegung hergestellt, wobei die Entzifferung des nur handschriftlich vorhandenen Teiles besondere Schwierigkeiten bot. In einzelnen, wenigen Fällen konnte der originale Wortlaut nur erraten werden. Diese Stellen sind durch eckige Klammern gekennzeichnet.

Jantzen

EINLEITUNG

Niemals, seit es sie gibt, ist die deutsche Kunst weitesten Sinnes, die Kunst also *aller* (nicht nur der sichtbar gestalteten) Formen des höheren Ausdrucks, gänzlich ohne Kraft, ja auch nur ohne sehr besondere, ihr allein eigentümliche Leistungen geblieben. Sie hat wohl karge Zeiten gekannt, aber dann wartete und wuchs doch ihr auf lange hin unzerstörbares Wesen immer noch unterirdisch weiter. Mit erschütternder Gewalt brach es jedesmal neu hervor, einer Gewalt, die unter dem harten Druck unserer schweren Gesamtgeschichte oft heißer sprudelte und seltsamere Gestalt annahm als bei den Nachbarn. Einige Male hat unsere Kunst wahre Geniezeiten erlebt. Danach folgte jedesmal ein Naturvorgang der Umsetzung, der wie Zersetzung aussehen konnte. Doch was hieße hier Zersetzung? Auch der Herbst zersetzt, aber ohne ihn wäre kein Frühling, und selbst der Winter ist kein Tod. Nicht das Ganze der deutschen Ausdrucksgeschichte hat, einer Pflanze vergleichbar, Werden, Blüte, Verfall – bis jetzt jedenfalls ist es klüger, nicht so zu sehen. Man schaltet dann nicht den menschlichen Willen aus, man sieht auch *mehr*, wenn man sich nicht in eine einzige Richtung reißen läßt. Nicht so sehr dem Schicksal eines Einzelorganismus gleicht bis jetzt das Schicksal unserer Kunst im Ganzen (eine der üblichsten und gefährlichsten Verwechslungen!), weit eher trifft der Vergleich mit dem Rhythmus der Jahreszeiten zu, der sich ständig aus sich selbst erneut. Gleich der Natur selbst, die in Gezeiten denkt, umfaßt eine so große Kunst wie die deutsche zahllose Einzelorganismen, also vor allem Menschen, und *diese* müssen gewiß Werden, Blühen und Verfall durchleben. Doch ist die Übertragung von Einzel-Schicksalen auf übergeordnete immer ein gefährliches Wagnis der Vorstellung, und noch gefährlicher ist der Vergleich pflanzlicher Lebensformen mit Formen menschlichen Verhaltens.

Gewiß, auch die Erde ist nicht ewig, und auch das Ganze unserer Kunst wird in weiter Zukunft einmal nicht mehr da sein. Dann wird die abendländische Kultur selber eine ferne Gestalt geworden sein, gleich der Antike. Dann, aber auch erst dann, mag es Zeit sein, das riesenhafte Naturgesche-

hen der abendländischen – damit auch der deutschen Kunst wie einen einzigen Organismus anzublicken, dann wohl auch in Werden, Blühen, Verfallen, trotz aller Gezeiten, trotz Wellenberg und Wellental. Allgemeinste Züge dieses Gesamtschicksals, wie sie hinter der Formengeschichte zu ahnen sind, namentlich das Verhältnis der Kunst zum Religiösen, die Rolle des Betrachters, die Verschiebung in der Führung von Kunst zu Kunst, werden schon jetzt angemerkt; schon in den früheren Bänden dieses Versuches geschah dies. Wir reden uns also durchaus nicht ein, daß „alles immer bliebe". Nur uns Lebenden, die wir vergangenes Leben in uns weiterleben lassen wollen – was durchaus keine „Romantik", sondern *vorwärts* gewandtes Leben ist –, uns geziemt zuerst die Anschauung des großen Rhythmus, der hinter jedem Wellentale den Wellenberg so sicher weiß, wie hinter diesem das nächste Wellental.

Auf weiteste Entfernung gesehen erscheint der Rhythmus der abendländischen Kunst denjenigen Völkern gemeinsam, die diese bisher getragen haben. Doch hat innerhalb dessen auch jedes einzelne Volk noch seinen eigenen. Manchmal fällt der deutsche mit dem französischen, manchmal mit dem italienischen, manchmal mit beiden zusammen, völlig durchgehend mit keinem. Es kann nicht anders sein, denn die Schicksale der Völker selber sind verschieden, sie haben ihren verschiedenen Charakter durch eine Geschichte gefunden, die selber schon um dieser Charaktere willen verschieden werden mußte, und das deutsche Schicksal ist wohl um so viel schwerer gewesen, als der deutsche Charakter schwieriger ist.

Wir glauben im Rhythmus der deutschen Geschichte bisher drei besondere Geniezeiten hervorheben zu dürfen. Wir nennen sie Genie-Zeiten, nicht nur geniale. Die Unterscheidung ruht zum Teil auf den Verschiedenheiten unserer Kenntnis, indessen ist diese selber niemals unabhängig vom sachlich Gegebenen. Jede Geniezeit ist eine geniale Zeit, aber nicht jede geniale Zeit schon eine Geniezeit – für uns! Eine geniale Zeit wird uns zur Geniezeit erst durch den dichten Wuchs erkennbarer Großer, die von noch weit zahlreicheren Talenten umgeben sind. Eine geniale Zeit ist die ottonische gewesen, aber schon die Vorherrschaft der Baukunst, die als öffentlichste und erdgebundenste aller Künste auch die unpersönlichste ist, weiterhin die überwiegende Namenlosigkeit und Ungreifbarkeit der schöpferischen Gestalten, ihre Unerreichbarkeit für unsere Kenntnis – beides verbietet uns, da von Geniezeit zu reden. Dagegen ist eine Geniezeit, wenn auch

kleineren Ausmaßes, die Frühzeit des 15. Jahrhunderts. Sie ist es darum, weil wir hier Persönlichkeiten greifen, weil sich deutlicher das Wunder abzeichnet, daß das Genie fast niemals allein aufzutreten, die Natur vielmehr auf so anschaubare wie unerklärliche Weise Genies gleichsam in ganzen Würfen zur Welt zu bringen pflegt.

Drei besonders große Geniezeiten heben sich ab. Die älteste ist die staufische. Sie ist freilich auch diejenige, bei der man doch noch einen Streit um die Bezeichnung verstehen könnte: Geniezeit oder geniale Zeit? Sie hat die Namenlosigkeit des Künstlers, sie hat die Vorherrschaft des Hüttenwesens mit der ottonischen (und der salischen) gemeinsam. Dennoch treten die großen Einzelmenschen – auch wenn sie vieles durch andere mitschaffen lassen –, treten außer den großen Dichtern die Baumeister von Worms, Mainz, Straßburg-Ost, Brandenburg (Harlunger Berg!), die der Kölner Kirchen, die Bildner von Goslar, Braunschweig, Halberstadt, Freiberg-Wechselburg, Bamberg, Mainz, Straßburg, Magdeburg, tritt gar zuletzt der Naumburger Meister mit einer so persönlichen Gewalt bereits hervor, daß man doch sagen darf: diese sehr geniale Zeit ist eine Geniezeit gewesen. Völlig unzweifelhaft ist dies rund dreihundert Jahre später der Fall bei der Zeit Dürers, und abermals dreihundert Jahre später bei jener Goethes. Keine ist vom Himmel gefallen, jeder gehen großartige Bewegungen, geniale Zeiten voll strotzenden Reichtums voraus, keine ist so einseitig, daß man ihr nur einen einzigen Stil zuschreiben dürfte, jede hat ihren Ausklang, jede ihre letzte Krone, jede ihren Untergang. Jede empfinden wir als gewaltigen Wellenberg, jeder folgte ein Wellental; der Strom selber versiegte nie.

Die Darstellung, in die wir nunmehr eintreten, setzt hinter dem zweiten der großen Wellenberge ein. Sie hat zuerst von einem Untergange zu berichten. Es ist kein Untergang der deutschen Kunst selber, es ist aber der Untergang derjenigen, die wir gerne in engerem Sinne die altdeutsche nennen. Wie der zweite Band von dem Untergange der staufischen Kunst, so hat dieser vierte von jenem der altdeutschen auszugehen. Ebenso: wie jener zweite Band auf einen neuen Wellenberg zielte, die Geniezeit Dürers, so strebt dieser auf die Geniezeit Goethes zu. Nur steht außer Zweifel, daß die Goethezeit, bei der die Gesamtdarstellung enden möchte, ihre höchsten Spitzen nicht mehr in den sichtbar gestalteten Formen hervorgetrieben hat, so sehr auch ihre bildende Kunst erst von der Höhe jener Gesinnung

aus zu verstehen ist, die in Dichtern, Denkern und Musikern Deutschland damals an die Spitze Europas gestellt hat.

Diese Verschiebung in den tragenden Künsten, zusammen mit der Entfernung aller abendländischen Kunst aus dem seelischen Raume der religiösen Verehrung – ein sehr ausgedehnter und schon seit langem vorbereiteter Vorgang –, sie gehört nun freilich zu jenen Zeichen, die wir über die Gezeiten der Formengeschichte hinweg bereits als Züge eines abendländischen Gesamtschicksales ansehen müssen. Dies ist, was wir durchaus unabhängig von der Werthöhe der künstlerischen Leistungen hinter aller Formengeschichte spüren. Zuletzt werden wir, schon mit dem Ausklange der Goethezeit, vor der gewaltigsten Krise stehen. Es ist jene, die sich vor uns selber erhebt und unsere eigene Aufgabe ist.

DER UNTERGANG DER ALTDEUTSCHEN KUNST

GRÜNEWALD – DÜRER – HOLBEIN

Der jüngere Holbein ist die Krönung der altdeutschen Kunst. Er ist aber zugleich die Brücke in ein neues Land. Er hat sie als einsamer beschritten, sein Volk folgte ihm nicht. Er ist alles andere als etwa ein „Totengräber" der altdeutschen Kunst, er ist wirklich das hohe Letzte, das diese hervorgebracht hat, er zeigt das besondere Maß von europäischer Gültigkeit, das zu erreichen ihr bestimmt war. Doch verliert sich schon das alte Land unter ihm wie unter einem überhangenden Gipfel. Er ist zu seiner Zeit in Nordeuropa der größte aller Maler; ein Lot aber, von der letzten Spitze seiner Spätzeit aus gefällt, träfe kaum mehr den Boden altdeutschen Wesens. Holbein war von diesem Boden allein hervorgebracht, er hat sich allein von ihm aus erheben können, aber er ist nicht nur auf die Spitze, er ist auch auf die Seite getreten, wirklich: ein überhangender Gipfel.

Die Namen der drei größten Maler der Dürerzeit stehen in einer geschlossenen Folge, die für uns den Ausdruck innerer Notwendigkeit besitzt. Grünewald, Dürer, Holbein - jeder ist ein Ziel und jeder ist ein Weg, jeder ist ein Mal und jeder eine Brücke. Holbein, das Mal deutscher Kunst, leuchtet unvetrückbar. Holbein, die Brücke in der Geschichte, erscheint uns als eine großartige und tragische *Bewegung:* aus Altdeutschland hinaus in ein kälteres und fremderes Land der Seele.

In Grünewald drängt sich zusammen, was an höchstem Ausdruck innerer Gesichte jemals in deutscher Kunst vorher gesucht und gefunden war. Als diese Verdichtung wird er uns wie außerhalb aller Geschichte sichtbar. Zugleich aber, wie er ja doch ein geschichtliches Ziel war, ist er auch eine Brücke in die Zukunft. Als solche weist er nur in noch weitere Fernen. Das Beste des deutschen Barocks denkt ihn weiter, Rubens und Rembrandt sind seine unbewußten Erben, in später deutscher Musik glauben wir ihn verwandelt weiter zu spüren.

In Dürer begegnet sich der alte Ausdrucksdrang mit der Sorge um die Regel, großartig dialektisch. Sein umfassender Wille und sein durchgeistigtes Handwerk machen ihn zum Lehrmeister selbst scheinbar fremdester Künstler. Auch er steht so zugleich wie außerhalb der Geschichte, aber alle deutsche Graphik, auch die Goldschmiede- und die Schnitzkunst, hatten auf ihn hingezielt; der altdeutsche Kupferstich insbesondere fand in ihm die natürliche Krönung. So war er ein *Ziel*. Er verband aber schon, anders als Grünewald, das wissenschaftliche Denken mit der Kunst. So war er ein *Weg*. Er war tragisch in seiner Größe. Grünewald erscheint wahrhaft unbefangen gegenüber seinen Sorgen.

Holbein zeigt weder die großartige Unbefangenheit Grünewalds noch Dürers heldenhaften Kampf zwischen Ausdruck und Maß. Anders als Grünewald ist er immer voll kühler Schärfe des Ordnens, anders als Dürer ist er immer frei von den Sorgen der Bewußtheit. Was jener erwarb, war ihm schon Besitz. Grünewald ist gleichsam im Innern seiner Werke gänzlich aufgegangen. Dürer scheint sich aus diesem Innern immer wieder herauszubeugen, um Abstand zu nehmen und dann doch wieder in sich selbst zurückzutauchen. Holbein ist der Abstand angeboren: er ist sich selber immer „gegenüber".

So entsteht, bei der unverkennbarsten Gegensätzlichkeit doch gerade zwischen dem Ersten und dem Dritten der Folge eine Vergleichbarkeit, keineswegs für das eindrucksfähige Auge, wohl aber für den geschichtlichen Verstand: Holbein ist so wenig Schriftsteller wie Grünewald – ein gemeinsamer Gegensatz zu Dürer. Keinem scheint eine Selbstbiographie nötig und möglich gewesen zu sein. Beide haben sich nur durch sichtbare Formen verwirklicht, beide haben nichts getan, uns die Kenntnis auch nur ihrer einfachsten Lebensumstände zu ermöglichen; mit der größten Mühe hat die Forschung darüber nur karge Ergebnisse gezeitigt. Dürer dagegen zeigt nicht nur die ersten Ansätze einer wahren Selbstdarstellung in Bildern, er hat uns auch schriftliche Nachrichten über sein Leben hinterlassen. Grünewald war, so könnte man sagen, noch nicht selbstbiographisch, Holbein war es nicht mehr. Dürer ist der mittlere, wie er der Mittler ist.

Wie es aber überhaupt zwischen gestern und morgen, zwischen Großvater und Enkel steht, daß sie einander enger entsprechen können als den Zwischengliedern und dennoch durch die Geschichte um eben diese von einander entfernt sind – so ist es auch hier. Nichts kann dies deutlicher ma-

chen als die Frage nach Grünewalds, Holbeins und Dürers Verhältnis zur Illustration. Dürer hat nicht wenig illustriert, doch ist seine Liniendichtung von allerpersönlichster Form, sie ist in den höchsten Fällen (Offenbarung!) Aufruf und geschieht dann in eigenem Auftrage. Dabei ist, von der Baseler Frühzeit abgesehen, der Stoff fast immer der alte heilige, der vor allem Buchdruck schon da war. Auch damit aber steht Dürer in der Mitte! Denn Grünewald hat, soviel wir wissen, überhaupt nicht illustriert, für ihn hätte es keine Verleger zu geben brauchen. Er scheint als Künstler kein Verhältnis zum Buche gehabt zu haben. Holbein, der Späteste, hatte das denkbar engste. Mit einem Teile seiner Leistung setzt er das gedruckte Buch als wesentliches Lebenselement, ja als Lebensform voraus, nun aber nicht nur das Buch heiligen Inhaltes (obwohl gewiß auch dieses), sondern vor allem das neue humanistische. Wieder steht Dürer in der Mitte: zwischen Grünewald, der völlig aus den alten Inhalten lebte und für den es keinen Humanismus hätte zu geben brauchen – und Holbein, der neue Inhalte fand, alte neu faßte, ganz im Fahrwasser des Humanismus lebte und auch dem neuen Buche als *Form* zu dienen verstand.

Es ist ein unverkennbarer Weg: aus dem Dienst am Heiligen zum Dienst am Profanen. Wir erinnern uns früherer Feststellungen über das Verhältnis der drei Großen zur Religion als Untergrund. Für Grünewald ist sie alles, für Dürer ist sie das Eine, daneben die Tatsachenwelt das Andere ist. Für Holbein tritt die Religion immer deutlicher in den Hintergrund. Wir dürfen erschließen: Grünewald war ein fanatisch Gläubiger (dies braucht nur für seine Kunst zu gelten, nur für den *Zustand* seines Schaffens). Dürer war ein Gläubiger, den doch längst nicht mehr das Religiöse allein bewegte, Holbein aber ein moderner Mensch, vielleicht schon bis an die Grenze des Atheismus (wie man gemeint hat). Für Holbein bedeutet das Bild des Menschen so viel wie für Grünewald das Leiden des Herrn. Für Dürers bewußtes Denken hat beides zusammen den Aufgabenkreis der ganzen Kunst bezeichnen können.

Dem entspricht der drei Meister Verhältnis zur Wissenschaft. Grünewalds Kunst bedarf dieser nicht. Dürer vertraut ihr seine tiefsten Sorgen an, er müht sich um sie, sie ist für ihn Hilfe und manchmal Hemmschuh. Für Holbein ist sie Gegenstand oder Rahmen, immer jedenfalls selbstverständliche Voraussetzung. Noch Dürer kennt so wenig wie Grünewald die Verstand-beherrschte Ironie – Holbein hat sie mehr als einmal bewiesen.

Noch tiefer führt die Frage nach der Anerkennung des Betrachters. Für Grünewald gibt es vor allem den Verehrenden, für Holbein überwiegend den Betrachter, für Dürer beide in gleichem Maße. Grünewalds Drang zur letzten Verdeutlichung seelischer Inhalte ist so gewaltig, daß er eine Formenwelt von völliger Einmaligkeit schafft. Das hat zu dem irrigen Eindruck geführt, er habe sich bewußt von den anderen seiner Zeit abgesetzt, wohl gar, um als Einziger die nur-deutsche Form vor der italienischen zu retten. Der gewaltige Seher und Sager wurde damit artistisch mißverstanden. Seine Eigenart, seine *Form* also, bedurfte gar keiner Bewußtheit. Bei Dürer steht diese außer Zweifel. Sie war aber voll rein künstlerischer Sachlichkeit, sie diente dem Willen, die „Unruh im Gemäl" zu bekämpfen. Dürer selbst war hier – in hohem Sinne! – schon Betrachter. Holbein müssen wir uns wieder weit naiver vorstellen. Aber wenigstens in seiner letzten Form ist der Betrachter für ihn nicht nur zugelassen, sondern geradezu, gleich der Wissenschaft, selbstverständliche Voraussetzung.

Dies ergibt, daß die Rolle des Empfängers, seine *Art* sich verschiebt. Holbein spricht zu einer neuen menschlichen Schicht, er setzt den *Kenner* voraus. Das ist bewußt übertrieben ausgedrückt, um zunächst den äußeren Umriß sichtbar zu machen, im Inneren sieht die Wahrheit verwickelter aus; aber der Anblick der Gesamtgeschichte, nicht nur der deutschen, lehrt, daß tatsächlich damals jene neue Schicht sich – erst nun auch im Bürgertume! – bilden mußte. – Grünewald, Dürer und Holbein haben ein reichliches Jahrdutzend lang gleichzeitig geschaffen, von 1515 bis 1528. Das ist offenbar die Zeit einer allgemeinen Verschiebung auch unter den Nichtkünstlern. Was aber sich zeitlich durch- und nebeneinanderschob, das vermögen wir Heutigen wie eine reine Abfolge zu sehen, als *Weg* vom Verehrenden zum Genießenden. Diese allgemein-europäische Abfolge ist bei uns in jenem entscheidenden Abschnitt auf kürzeste Ausdehnung zusammengepreßt. Für Grünewald und selbst für Dürer gibt es noch keine Welt des Geschmackes, so wenig wie für Michelangelo und für alle ältere Kunst (auch die südliche). Geschmack gibt es erst mit dem Kenner. Holbein kann schon mit ihm rechnen. Der Gefahr des Geschmäcklerischen ist er noch so gut wie nirgends erlegen. Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen, die Tatsache der gleichzeitig wirksamen verschiedenen Altersschichten, wird wieder einmal deutlich. Grünewald müssen wir nach den Forschungen Zülchs uns gegen 1460 geboren vorstellen, für Dürer ist

1471 gesichert. Holbein muß Ende 1497 oder Anfang 1498 geboren sein. Von woher man auch frage: immer scheint sich diese Abfolge der Geschlechter in den drei Meistern zu offenbaren, selbst im Äußerlichen. Es ist stets um so weniger äußerlich, je größer der Mensch ist, den es betrifft.

Von Grünewald sind uns Reisen außerhalb Deutschlands nicht bekannt. Was er von italienischen Formen anwandte (es war nicht wenig), konnte er auch ohne Reisen kennenlernen. Selbst für die architektonischen Großformen des Maria-Schnee-Bildes ist dies bewiesen worden. Mit hoher Wahrscheinlichkeit dürfen wir annehmen: Grünewald blieb auch körperlich so ausschließlich in Deutschland wie seine Kunst selber.

Mit Dürer setzt das Reisen ein, nicht nur die Wanderschaft (die wir auch Grünewald zutrauen müssen), sondern auch die weite Werkreise, die selbsttätig zur Bildungsreise werden konnte. Er war einmal in Italien und einmal in den Niederlanden. Indessen sind seine Hauptwerke, von der einen Ausnahme Venedig abgesehen, durchweg auf deutschem Boden entstanden und ihm auch zugedacht. Seine ganze Kunst wurde mit einem neuen, auch schon nicht mehr mittelalterlichen Bewußtsein seinem Volke zugedacht. Nur war der Blick über die Grenzen, den sein Geist tat, auch durch leibliche Reisen begünstigt.

Holbein aber ist ein ausgesprochen Vielgereister. Er kann darin wie ein Vorgänger des Rubens wirken. Das gehört schon zu seinem Anteil an der Kunst der Fürstenzeit. Er hat nicht nur Italien und die Niederlande, er hat auch Frankreich und England gesehen, er hat das Meer befahren – die kraftvolle Zeichnung eines Seeschiffes in Frankfurt ist ein schöner Beweis –, er hat einen Großteil seiner Werke außerhalb der deutschen Grenzen geschaffen, und nicht nur in England, sondern auch in Frankreich, Italien, den Niederlanden. Eines seiner edelsten Werke, die Christine von Dänemark, entstand in Brüssel! Von Grünewald über Dürer zu Holbein d. J. ergibt sich ein ständiges Weiterschreiten über die Grenzen – in jedem Sinne. Auch äußerlich führte Holbeins Weg aus Altdeutschland heraus in die europäische Weite hinein. Auch dies gehört mit Notwendigkeit zu seiner geschichtlichen Rolle: der letzte große Altdeutsche war der erste große Moderne.

HOLBEIN DER JÜNGERE

ART UND UMWELT

Alles kam dieser Rolle entgegen. Ebenso wie Dürer entstammte Holbein einer ausgesprochenen Künstlerfamilie. Er hatte, wenn auch nicht zwei Goldschmiede, so doch einen in der Großvätergeneration, er war mit Goldschmieden befreundet, er hat zwei Söhne Goldschmiede werden lassen. Maler war der Vater Hans, Maler der Oheim Sigismund, Maler der eigene Bruder Ambrosius. Das war an sich nichts Neues, es war fast das Übliche unter den deutschen Künstlern, nur gerade bei Holbein, nur in diesem geschichtlichen Augenblicke *durfte* es auch nicht anders, *mußte* es in höchstem Grade so sein. Nur ein Mensch, dem das feinste Handwerk von Blut und Umgebung her selbstverständlich war, hatte wohl die Grundlagen, aus denen der moderne Künstler entstehen konnte, der Holbein als erster in Deutschland gewesen ist. Auch insofern mußte der erste große Moderne ein letzter großer Altdeutscher sein.

Wir wissen nicht, ob nicht auch Grünewald Künstler-Vorfahren hatte. Einleuchten will uns doch wohl, daß sich seine völlige Einsamkeit auch aus dieser Hinsicht, ähnlich wie bei einem Dichter, erklären könnte: Kunst aus den „Müttern", nicht von den Vätern her. Dagegen ist Holbeins Genie geradezu die Fortsetzung des väterlichen. Im alten Holbein, gleichviel wie wir ihn stilgeschichtlich benennen wollen, ist insbesondere die Bildniskunst des Sohnes mehr als bloß keimend enthalten. Schon er war ein genialer Bildniskünstler und verdiente sich schon gleichsam den Sohn.

Die Stadt selber, aus der dieser stammte, hat sich ihn verdient, die Stadt und auch der Stamm. Die Stadt ist Augsburg, der Stamm der alemannische. Wahrscheinlich kamen die Holbeins einst aus dem deutschesten Teile der späteren Schweiz, aus Uri, das sie jedoch schon im 13. Jahrhundert mit Ravensburg, der Welfenstadt nördlich des Bodensees, vertauschten. Von Ravensburg und Weingarten sind sie später schon einmal nach Basel gekommen, von da nach Augsburg. Sie blieben immer im alemannischen Umkreise. Schon der Großvater Holbeins war vielleicht in Augsburg ansässig, der Vater wahrscheinlich schon geborener Bürger, er selbst war

es sicher. Er blieb dort bis zum 18. oder 19. Jahre. Wenn er nach Basel ging, so ging er aus der nordöstlichen Reichsstadt der Alemannen zur südwestlichen. Als er dort eintraf, war Basel seit einem reichlichen Dutzend Jahren der Eidgenossenschaft beigetreten – übrigens ohne damit aus dem Reichsverbande auszuscheiden. Augsburg war schon lange die führende Stadt des oberdeutschen Bildnisses. Holbeins frühe Darstellungen des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau haben wir schon im dritten Bande auf ihre sehr augsburgische Verbindung zu Ulrich Apt d. Ä. und dem Vater Holbein hin erkannt. In Basel trat bei ähnlichem Reichtume, bei ähnlicher Offenheit des Süddeutschen gegen das Norditalienische die Sphäre des Humanismus stärker hinzu. Auch Augsburg hatte Verbindung zu dieser Bewegung, und auch Basel wiederum war eine reiche Kaufmannsstadt; doch überwog in Basel das Humanistische wohl ähnlich wie in Augsburg das Patrizische. Augsburg hatte aber zugleich einen leise höfischen Anstrich. Es war die Lieblingsstadt des Kaisers. Maximilian I. hatte sie schon 1493 als Erzherzog kennen gelernt. Den Plan zu seinem riesigen Grabmal hat er dort durchdacht unter ständiger Verbindung mit Konrad Peutinger, der es überhaupt nach Augsburg holen wollte. Dort sollte Maximilians steinernes Reiterdenkmal stehen, von Burgkmair entworfen, von Gregor Erhart ausgeführt. Burgkmair illustrierte für den Kaiser. Augsburgisch war daneben auch die anspruchsvolle Übung der Fassadenmalerei. Soweit Holbein sich auf deutschem Boden entfaltete, blieb er immer in Beziehung zum Patrizischen, zum Humanismus, mittelbar auch zum Oberitalienischen. Es hielt ihn aber nicht. Er ist nicht nur viel gereist, er ist zuletzt in England geblieben und in London, erst 45jährig, gestorben (an der Pest). Auch in London sollte er abendländischen Humanismus (Thomas Morus), deutsches Patriziertum (Stahlhof), dazu, noch stärker und weit unmittelbarer als in Augsburg, das Höfische finden. Patriziertum und Humanismus – es sind durch alle drei Hauptstädte des Holbeinschen Lebens Mächte, die wir bisher noch bei keinem altdeutschen Meister zu betonen brauchten, noch ganz abgesehen von dem ausländischen Hofe und den ausländischen Adeligen. Das Höfische trat noch *hinzu*. Auch und gerade dies war neu! Gewiß war Grünewald bei dem Kardinal Albrecht von Brandenburg in Mainz fest angestellt, er hat aber nicht das geringste Höfische, nicht einmal dem Auftrage nach. Das Hallesche Dombild (heute in München) ist nicht höfisch: der Heilige nahm noch den Fürsten in sich auf; das gelang auch. Höfisch

ist dagegen Cranachs Albrecht als Hieronymus: der Fürst versuchte, den Heiligen in sich aufzunehmen; das gelang *nicht!* Dürer hat nicht wenig für Maximilian gearbeitet, aber auch seine Form steht dem Höfischen fern: er schafft keine Fürstenkunst. Holbein dagegen ist ohne die Luft des englischen Hofes in seinen späteren Gemälden ebenso wie in den berühmtesten seiner Bildniszeichnungen gar nicht zu denken.

So steht es mit dem Höfischen, so mit dem Patrizischen, so mit dem Humanistischen. Dürers frühe Illustrationen zu Terenz, die so reichlich angezweifelten, entstanden in eben jenem Basel, das Holbeins zweite Stadt wurde. Sie haben Dürers weitere Entwicklung nicht bestimmt. Er blieb Nürnberger, und Nürnberg selber bot trotz Pirkheimer, trotz der Vischer-Hütten und Peter Flötner für das eigentlich Humanistische geringeren Boden. Es konnte wohl, namentlich durch die Söhne des alten Peter Vischer, südliche *Kunst* aufnehmen. Aber Sinn für italienische Kunst ist eine rein formengeschichtliche Tatsache, er ist noch garnicht Humanismus. Dieser ist je nachdem sehr Verschiedenes, zunächst aber für die damalige Zeit „Gebildetheit" in jenem Sinne, der in späterer Verschärfung das 19. Jahrhundert weithin kennzeichnen sollte. Zu einer Beschäftigung mit italienischer Form brauchte er nicht zu führen, überhaupt nicht zu sichtbaren Formen, eher noch von ihnen hinweg in das rein „Literarische" – das ein *moderner* Begriff ist. Er suchte auf deutschem Boden die Kenntnisse der griechischen und römischen Schriftsteller durchzusetzen und zwar aus dem selbsttätigen Triebe zur Forschung, der aus den Deutschen die schärfsten Altphilologen machen sollte. Die gedankenlose Gleichsetzung von Humanismus und Sinn für italienische Form übersieht ja auch, daß eben die Humanisten, besonders die oberrheinischen im Elsaß, zugleich die ersten Vertreter eines geschichtsbewußten Nationalgefühles geworden sind. Nicht der Wille zum Süden ist das Entscheidende, sondern der Wille zur wissenschaftlichen Bildung, zur alten Philologie. Ihr deutscher Thronsitz stand am Oberrhein, besonders in Basel. Erasmus von Rotterdam war der größte Name. Des Erasmus Beziehungen reichten nach Deutschland, den Niederlanden, Frankreich und besonders England deutlicher noch als nach dem Süden, den er freilich auch gekannt und geliebt hat. Gerade an ihm ist die Kälte gegenüber den Fragen der sichtbaren Form ziemlich sicher nachzuweisen. Es bildete sich ein neuer Menschenkreis, jener der modernen „Gebildeten", die sich eine Art Geheimsprache

schufen, eine neue Kaste geradezu, eher an die karolingische Akademie als an die Geistlichkeit des Mittelalters erinnernd. Nicht das Italien von damals, sondern das *alte* Griechenland und das *alte* Rom zogen diese Menschen an. Die Welt des Religiösen aber wurde mit einer neuen zersetzenden Klarheit angesehen. Diese Klarheit, als wissenschaftliche Kritik auftretend, machte natürlich auch vor der Bibel nicht halt. Insofern arbeitete manches in der Richtung der Reformation; viele Humanisten wandten sich ihr zu. Notwendig war diese Wendung nicht, und Erasmus selbst ist ein aufklärendes Beispiel. Der feine Spötter war Luthers heftiger Gegner, von diesem selber gelegentlich abgelehnt, und er vertauschte Basel, sobald die Reformation dort gesiegt hatte, mit dem breisgauischen Freiburg, das beim alten Glauben geblieben war. Er scheute vor allem alles Täterische. Wenn Dürer auf der niederländischen Reise, bestürzt von der Falschmeldung über Luthers Tod, nach Erasmus als Retter ausblickte, so war das nicht nur ein Irrtum, es war mehr noch eine Verkennung des Charakters. Erasmus vertrat eine andere Würde als jene der Tat, er war außerdem durchaus kein Held, sehr im Gegensatz zu seinem berühmten Freunde Thomas Morus, der sich für seine Überzeugung hinrichten ließ. Holbeins Kunst ist, von der strengsten Forschung (man denke vor allem an H. A. Schmid!) noch abgesehen, durch so bequem erreichbare Bücher zugänglich gemacht, daß eine Wiederholung des Bekannten an dieser Stelle sinnlos wäre. Nur einige für den Gesamtverlauf unserer Betrachtung unentbehrliche Züge sind herauszuheben. An den Lebensgang ist nur kurz zu erinnern. Aus der Vaterstadt ist Holbein wohl gleichzeitig mit dem Bruder Ambrosius schon spätestens 1515 fortgegangen. Er traf in Basel sehr wahrscheinlich, und zwar wohl als Schüler, mit dem älteren Straßburger Hans Herbster zusammen. Das ist der Mann, dem heute die früher Holbein zugeschriebene Karlsruher Kreuztragung in ansprechender Vermutung zugedacht wird. Es ist ein gar nicht augsburgisch, wohl aber oberrheinisch ausschauendes Bild mit einigen Zügen schweizerischer Landsknechtsderbheit. Herbster selbst hat bei den Reisläufern in der Lombardei mitgefochten. Schweizerischer, südalemannischer Geist trat sonst dem jungen Schwaben eher außerhalb Basels, so in Luzern, entgegen als innerhalb der erst vor kurzem zur Eidgenossenschaft getretenen Reichsstadt; allerdings war der Solothurner Urs Graf seit 1509 dort ansässig. In Basel verband sich „maliziöse Verbindlichkeit" mit dem Geiste der Forschung,

der seit 1467 von der Universität, zu Holbeins Zeit vor allem von dem Kreise des Erasmus ausging. Es war wirklich die Leuchte oberdeutscher Wissenschaft. Reuchlin, Geyler von Kaisersberg, Sebastian Brant, Murner, Ulrich von Hutten, Paracelsus (dieser eine Zeitlang als Stadtarzt) traten auf, Erasmus selbst nach 8 Jahren fast regelmäßiger Besuche, dauernd seit 1521, bis ihn die Reformation zur Aussiedlung bewog. Oberitalien sah Holbein von Basel aus. Hier entstanden viele seiner berühmtesten Werke. Seit 1519 war er in der Basler Zunft, seit 1520 Bürger. Ein erster englischer Aufenthalt von zwei Jahren beendete seit 1526 den ersten Basler. Im Mittelpunkt des Schaffens stand die Beziehung zu Thomas Morus, durch Erasmus selbst herbeigeführt. Hier entstanden gemalte und gezeichnete Bildnisse der Familie des Kanzlers, hier vor allem entstand das Werk, das, wäre es erhalten, den Ruhm deutscher Kunst allein hätte um den Erdball tragen müssen: das zehnfigurige Familienbild des Morus. Eine zweite Basler Zeit folgte 1528; sie war schon sehr viel kürzer. Seit 1532 befand sich Holbein endgültig in England. Ein erhaltener Brief des Bürgermeisters Meyer vom 2. September dieses Jahres beweist den vergeblichen Versuch, den Meister zurückzuholen. Er wurde 1538 noch einmal, noch großzügiger, aber wiederum vergeblich, wiederholt. Es gehört, gleich dem Verluste des Konrad Meit an die Niederlande, in weiterem Sinne geradezu zum „großen Sterben um 1530", daß von da an Holbeins Kunst nur noch mittelbar den Deutschen zugute kam. Im englischen Sitze der Hansa, dem Londoner Stahlhofe, traf Holbein seine Landsleute. Eine ganze Reihe von ihnen hat er gemalt. Auf die Dauer fesselte ihn der Hof. Er trat (wohl 1536) in die gefährliche Sphäre Heinrichs VIII. ein.

Es entstand etwas einmalig Sonderbares: Hofkunst eines altdeutschen Genies! Gleichsam die triumphale Pforte bauten die Deutschen des Stahlhofes selber. In ihrem Auftrage entwarf Holbein nicht nur die Triumphzüge des Reichtums und der Armut, sondern auch die große Festdekoration für den Einzug der Anna Boleyn als gekrönter Königin (1533).

Fürstenkunst entstand! Auch jener fast einzige Altersgenosse Dürers, der dessen Zeitalter weit überlebte, auch der ältere Cranach wurde damals Hofkünstler, und zwar in Wittenberg. Jüngere, wie Ostendorfer und Amberger, wurden ebenfalls mindestens höfisch angefärbt. Das gleiche geschah deutlicher noch bei den Manieristen des Südens, bei Pontormo und Bronzino in Italien, bei Coello in Spanien, bei den Fontainebleauern und

den Clouets in Frankreich. Auch diese Manieristen waren ganz oder zum Teil Träger einer neuen höfischen, zumindesten einer neuen Kunst der Kaste.

Hofkünstler ist Holbein geworden, aber er ist es nur *geworden* und nur mit einem Teile. Er war es nicht von Anfang an und er ist vor allem zeitlebens sehr viel mehr gewesen. Seine Kunst bleibt, wie die jedes Großen und Echten, eine geschlossene Einheit. Nur um uns selber das Geschehen darin noch klarer auszulegen, tun wir gut, nach diesem Gesichtspunkt zu scheiden: wie sah das Altdeutsche in Holbein aus, wie das Höfisch-Europäische? Die Frage überschneidet sich mit jener nach den Inhalten: wie sah das Religiöse, wie sah das Weltliche aus? Es wird sich ergeben, daß im Höfischen noch Altdeutsches nachzuspüren, im Altdeutschen das Höfische manchmal schon vorzuahnen, daß im Religiösen das Weltliche auf neue Art enthalten ist, daß aber auch das Weltliche das Religiöse nicht völlig abgestreift, sondern nur verwandelt hat. Holbeins Kunst ist ohne jeden Bruch, und unsere fragende Unterscheidung soll nicht etwa einen Riß andeuten – der wahrlich nicht da war –, sondern nur die unmerkliche Verschiebung erkennen helfen, die hinter der Überkreuzung sich begab und die weit mehr bedeutet als nur ein privates Einzelschicksal. Sie bedeutet das Schicksal der deutschen Kunst.

In der Frühzeit überwiegt noch die religiöse Aufgabe, es überwiegt auch der altdeutsche Charakter. Aber die Aufgabe wird so neu erfaßt, daß auch der altdeutsche Charakter sich zumindest wandelt. Ähnlich geht es dem Religiösen. Es wirkt das einmalige Genie Holbeins, aber es wirkt zugleich – untrennbar dem Wesen gerade der geschichtlich Wichtigen zugeordnet – die Geschichtslage selber. Jene Kältezone, in die die etwas früher Geborenen, so Cranach und Baldung, erst durch ein längeres Leben hineinwuchsen, ist Holbein schon zugeboren. Er ist der Altersgenosse der ersten Manieristen. Er ist dennoch kein Manierist geworden, er hat diesen Stil nur gestreift. Zweierlei muß ihn bewahren: er war ein großes Genie und er war ein Deutscher, sogar ein Altdeutscher. Kein großes Genie ist dem Manierismus erlegen. Auch Michelangelo, der diesen Stil mehr als einmal streifen, ihn sogar mitschaffen konnte, auch und gerade er ist es nicht, bei völlig gegensätzlichem Charakter, und auch er ist es nicht, weil er ein großes Genie war. Keinem Volke ferner lag zu allen Zeiten Manierismus weniger als dem deutschen. Manierismus (nicht gleich Manieriertheit zu

setzen), ein sehr schwer zu erläuternder Stil, aber doch ein *Stil*, damals beinahe ein Geschichtszwang und sicher nicht einfach ein persönlicher Mangel –, Manierismus setzt einen allgemeinen Bruch in der Ursächlichkeit voraus, am deutlichsten zwischen Inhalt und Form. Er will weniger sagen als zeigen. Er will sich zeigen – mehr als sich offenbaren. Er neigt dazu, „artistische Kunst" zu schaffen (ein Paradoxon!). Er ist tief unnaiv. Er mißt da, wo andere Stile sich an der Erscheinungswelt begegnen, sich selber schon an einem Stile, dem vorangegangenen, dem klassischen. Er verfehlt gerade diesen und verfehlt ihn gerade dadurch. Große Stile sind immer naiv, das heißt, sie haben die Selbstverständlichkeit der echten Natur. Große Stile sind Naturereignisse. Man erkennt sie nicht etwa an ihrer Nähe zur sogenannten Wirklichkeit, zur gegebenen Natur, sondern daran, daß sie selber wie jene, daß sie als Natur entstehen. Ebenso ist es mit den großen Künstlern. Auch sie sind gesteigerte Natur und eben daß sie trotz auf das höchste gesteigerter Geistigkeit doch immer noch Natur bleiben, eben dieses meinen wir mit, wenn wir sie überhaupt groß nennen. Dennoch lassen sich Formen und Züge am Manierismus beobachten, die auch bei Holbein zu erkennen sind. Auch alle wirklichen Manieristen, und zwar gerade die frühen, gerade Holbeins Altersgenossen, sie sind alle ausgezeichnete Bildnismaler gewesen. Dies klingt sonderbar, aber es läßt sich beweisen und zuletzt verstehen. Es hängt damit zusammen, daß sie *Zweifler* gewesen sind – gemessen an der schönen Selbstverständlichkeit, die Dürer wie Raffael gerade als Bildniskünstler besaßen –, Zweifler an der unmittelbaren Aussage der Erscheinung, Tiefenpsychologen aus Selbsterkenntnis, Menschen nämlich, die das Menschliche aus Erfahrung an sich selber nicht einfach hinnehmen und dann steigern, sondern es durchgrübeln, um es zu erraten – und die es erraten, um es (unter einem Schleier) zu *verraten*. Auch sie steigern und entheben, gewiß, sie entheben sogar in unausgesprochener Überbetonung. Sie lieben es, den Kopf in das obere Drittel, ja Viertel der meist steilen Bildfläche hinaufzurücken, so daß er sich vor uns zurückzieht und sich in der Entrückung *verwahrt*. Sie verpanzern den Menschen schon durch die Tracht der Zeit. Sie tun es aber wohl, weil auch sie dieses Panzers bedürfen. Die Tracht ihrer Zeit hilft selber mit, diese Tracht, die ja *Stil* ist, spanischer Stil, zeremoniös, feierlich, mit Gewändern arbeitend, die sich kalt anfühlen, mit Metall, Brokat, eisiger Seide, mit steifer Halskrause und Schnürleib selbst für die

Männer. Stil der Kunst und Stil der Tracht schaffen eine Schutzform, eine Maske, aber sie legen damit die Frage nahe: *wovor* geschützt, *warum* geschützt? Zuletzt: wie bist du *eigentlich?* – Äußere Mittel wie das Hochrücken des Kopfes hat auch Holbein anwenden können, aber die Frage nach dem „Eigentlich" durchstößt er, er trifft mitten in dieses hinein. Er gibt nicht gleichsam eine Maske mit dem zweiten, dem wahren Gesichte *dahinter*, er enthüllt sofort das Ganze. Er ist nicht Zweifler aus Selbsterkenntnis, sondern Zweifler durch Beobachtung an anderen und durch Erfahrung des Lebens. Er enthüllt als Menschenkenner unheimlicher Art. Menschenkenntnis als tiefste Voraussetzung auch guter Bildniskunst versteht sich nicht von selbst! Nicht jeder gute Bildnismaler malt als Psychologe menschlicher Ganzheit. Auch dies ist eine Frage der Geschichtslage, denn selbst Dürer tut das überwiegend noch nicht: er hält gerne außer dem sicheren Gesamtumrisse mehr einzelne Gemütszustände fest (Oswolt Krel, Holzschuher), aber nicht das geheimste Geäder der ganzen Seele, nicht ihren Gesamtzustand als unausgesprochene Fülle aller ihrer Möglichkeiten. Bei Holbein werden wir diesen oft bis zur Nacktheit bloßgelegt finden. Dieser Maler brauchte gewiß keine psychologischen Überlegungen anzustellen, wir können uns gerade ihn nur schweigend bei der Arbeit denken, aber es muß eine rastlose Dringlichkeit in ihm gewesen sein, aus der sich wortlos eine ganze Psychologie ergab. Es war sicher ein Wagnis, sich diesem unerbittlichen Auge darzubieten. Die wenigsten werden es gewußt haben.

Mit Mitteln, die auch der Manierismus kennt, gibt Holbein mehr und Höheres als der Manierismus. Seinen Morette oder seine Christine von Dänemark, seine Ladies und Lords werden wir klassisch nennen müssen, wenn je mit diesem Verabredungsworte das völlig in sich Ausgewogene, das zugleich Ehrliche und Erhabene der Form ausgedrückt werden soll. Klassisch und nicht manieristisch: Holbein konnte klassisch sein im Zeitalter des frühen Manierismus. Seine große Natur leistete dies, obwohl seine geschichtlichen Voraussetzungen denen jenes bedenklichen Stiles glichen. Denn die Erschütterung der Ursächlichkeit, die seine manieristischen Altersgenossen kennzeichnet, sie hatte einen Grund, der auch für Holbein galt. Es war der Verlust der alten verehrenden Kraft, des selbstverständlichen Dienstes der Kunst am Glauben, es war die „Paganisierung", die vorübergehend fast mit Notwendigkeit einen Leerlauf der

Form erzeugen mußte, den nur das Genie überwand. Noch Michelangelo und Dürer hatten den heiligen Dienst gekannt und geübt. Beim greisen Michelangelo, der den deutschen Altersgenossen um mehr als ein Menschenalter überlebte, ist das tiefste Verhältnis zum Jenseits, zu Gott und Tod nur der einsame Einspruch eines Gewaltigen aus einer *älteren* Welt gewesen. Zeitlich traf dieser Einspruch freilich schon mit den Ansätzen der Gegenreformation, der neuen Propaganda, zusammen. Diese suchte etwas nicht mehr Selbstverständliches künstlich (dem Stil nach: manieristisch) der Welt wieder aufzuerlegen. Holbein, über zwanzig Jahre jünger als Michelangelo, ist mehr als zwanzig Jahre früher gestorben. Wir können hier nur vermuten, doch mit einiger Sicherheit so: er hätte wohl auch als Greis nicht den jenseits-süchtigen Ernst des mächtigen Bildners und Dichters Michelangelo verspürt. Das ist eine Frage der Persönlichkeit, gewiß auch der Umgebung, es ist aber auch eine der Geschichts- und Geburtslage. Daß der später Geborene sich am Gezänke der Religionskriegszeit beteiligt hätte – gesetzt, er hätte ein hohes Alter erreicht und gar in Deutschland zu Ende gelebt –, dies darf man doch wohl ruhig als undenkbar verneinen. Wenn er gelegentlich den Ablaßhandel kritisierte (so in dem Blatte „Das wahre Licht"), so war dies kaum Religion, kaum auch nur Religionspolitik. Es war Menschenkritik aus Menschenkenntnis. Das Religiöse als solches hat ihn sichtlich nur noch mäßig und nur selten einigermaßen im alten Sinne bewegt. Es hat ihm mehr reiche Anregungen zur Form geliefert. Diese Lage teilt er mit den Manieristen. Das Ergebnis war dennoch sehr anders.

Den Manieristen wurde das Heilige tatsächlich oft zum bloßen Formproblem. Sie gaben ihm höchst selten eine neue Deutung und so gut wie nie eine unmittelbare. Sie schwächten alles Deutende ab, oft bis zur Nichtigkeit. Die Aufgabe wurde zum Vorwande, die Form zum Selbstzweck. Genau dies unterscheidet Holbein tief von ihnen. Er gerade mußte *deuten*, nur deutete er sehr neu. Das hat oft zu Mißverständnissen geführt, so besonders auffallend über den Basler toten Christus von 1521 (Tafel 2, 3). Niemals hätte dieser auf Dostojewski einen so tiefen Eindruck machen können, wenn er wirklich nichts anderes wäre als die kalt sachliche Wiedergabe irgendeines Toten, womöglich gar einer Wasserleiche! (Die Unmöglichkeit dieser letzteren Auffassung einzusehen, brauchte man nicht einmal Arzt zu sein.) Schon in der rechten Hand mit dem Mittelfinger, schon

in den auseinanderfahrenden Bewegungen des Kopfhaares und des Bartes liegt eine erschütternde Aussage, nicht der gegebenen Wirklichkeit, sondern der betrachtenden Seele, es liegt Klage darin und Anklage. Dies ist nicht irgendein belangloser Toter. Es ist wohl in betonter Weise eine Leiche, doch immer noch die Leiche Christi. Ein toter Christus bei Grünewald erzählt ganz anderes. Er berichtet von allen Qualen, die vorangegangen, er erzählt nicht nur das Tot-, sondern auch das Gequältsein, er enthält noch Dornenkrönung und Ecce homo, Kreuztragung und Kreuzigung, er ist der tote Schmerzensmann, die *Summe der Passion* Das ist Holbeins Toter gewiß nicht, er ist nur das Ende des letzten Aktes. Er verschweigt mit dichterischer Freiheit die Wundmale der Quälereien, er betont damit nur um so reiner den Tod als solchen. Er darf, ja er soll sogar leiblich schön sein, verglichen mit dem Gemarterten. Genauer: er soll schön *gewesen* sein bis zu dem, was erst das Sterben an jedem anzurichten beginnt, dem kein naher Mensch die Augen zudrückt und keiner das Kinn festbindet. Es ist gemordete Schönheit. Dieser Christus ist nicht gemartert, er ist gestorben, und insofern ist die Seitenwunde allerdings nur ein Zugeständnis: an die *erzählte* Passion; für Holbeins Auffassung wäre sie zuletzt kaum möglich gewesen. Es *ist* aber eine Auffassung, es ist nicht bloß ein gleichsam willenlos empfangener sachlicher Eindruck. Auch die Farbe ist, bei allem Gespenstischen, in ungewöhnlichem Maße edel und tief. Holbein blickt dem Leben mit einer so neuen Klarheit entgegen, daß er auch den Tod auf neue klare Weise sieht. Es geschieht hier durchaus noch im Dienste der Verehrung. *Wie* er deutet, das ist kaum noch altdeutsch; aber *daß* er deutet, ist es immer noch.

ZU HOLBEINS MENSCHENKENNTNIS

Diese Klarheit kann an manchen Stellen allerdings so bestürzend neu sein, daß sie auch zu einem wirklichen Einbruch in das Heilige (oder wenigstens in dessen Nähe) führen kann. Eine der sonderbarsten Offenbarungen dieser Kraft schlägt uns aus den Stifterinnen des Freiburger Oberried-Altares entgegen (Tafel 1). Dieses Werk ist dem toten Christus zeitlich ganz nahe, es geht ihm vielleicht um ein weniges voraus. Es offenbart sich der gleiche

und gleichzeitige Holbein, nun freilich nach sehr anderer Richtung. Wenn man im Münster unmittelbar vor dem rechten Flügel mit der Anbetung der Könige steht, so kann man verblüfft zurückfahren vor der profanen Keckheit, die uns aus den Mädchengesichtern unter der altgeheiligten Darstellung, gerade in Augenhöhe, anspringt. Nie vorher hätte dies ein deutscher Künstler gewagt! Wir befinden uns vor einem Werke, dessen Hauptinhalt nach Form und Stil mit Baldungs kurz vorher vollendetem Hochaltare wohl doch ganz bewußt wetteifert. Auch auf Baldungs Altare tritt – dort freilich an der Rückseite – die Kunst eines großen Bildnismalers von Holbeins eigenem Stamme auf. Aber Baldung, der „animalische" Baldung, hat doch niemals im Bildnis, und gar im Stifterbildnis, Ähnliches gewagt. Fast ist es, als ob bei einer heiligen Handlung einer vor Lachen herausplatzte. Es ist nicht wirklich das gleiche, aber gestehen muß man: diese Gestalten sind nicht mehr als Beterinnen begriffen. Holbein muß diese kecken Dinger als lachlustige Alemanninnen erlebt haben, und die altgeheiligte Stelle (immerhin: nur in der Nähe, nicht im Raume des Geheiligten) hinderte ihn nicht mehr, gerade diesen Eindruck festzuhalten: er war ihm zu entscheidend. Es ist der *junge* Holbein – vergessen wir nicht, daß er noch in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre steht –, der mit fast frechem Humor, aber doch mit Humor, also nicht ohne Herzenswärme, diesen lustigen Geschöpfen auf die prallen Wangen schaut. Es ist seelisch zwar etwas ganz anderes als die großartig neue Bescheidung vor dem Schicksal des völligen Menschentodes, wie sie der Basler Christus offenbart, aber es ist ebenso neu und ebenso holbeinisch. Es zeigt sich gleichsam schmunzelnd der schonungslose Psychologe, der Menschenkenner voller Herz und ohne Illusionen.

Gerade um den Anfang der 1520er Jahre herum hat er uns deutliche Zeichen gegeben. Durch sie versteht man doch wohl erst wirklich den großen Bildnismaler, der Holbein unter vielem anderen auch (keineswegs: nur) geworden ist. Die gleiche verblüffende Menschenkenntnis nämlich fällt, nur anders gefärbt, an den Scheibenrissen der Passion auf. Da gibt es einzelne Stellen, an denen blitzartig sich ein Spalt aufreißt zu dem Blick in früher nicht gesehene Seelenlagen. Es sind solche, an denen statt dramatischer Deutlichkeit alten Sinnes die ganz *leisen* Züge menschlicher Gemeinheit beschlichen werden: der menschliche Sumpf enthüllt sich. Auf der Kreuztragung (Tafel 4) war dem jungen Künstler

unter den Mittätern der Gewalt der Schlagende gleich rechts hinter Christus nicht sehr wichtig – jedem Älteren wäre er es gewesen –; er beließ dessen Gebärde erstaunlich schwach. Aber der nächste rechts daneben, jener, der die Schächer führt und eigentlich „nichts tut", gerade der ist ihm wichtig. Der verbissene Grimm, der stille *Genuß* der Gewalt ist mit eisiger Klarheit gesehen. Noch deutlicher geschieht dies bei der Verspottung (Tafel 6). Der Mann, der da von links her in gespenstischer Starre angewurzelt zuschaut, ist gelegentlich als unbeteiligt verstanden worden. Er ist das gerade Gegenteil. Er beteiligt sich zwar nicht am Handeln, aber er kostet es mit einer Bosheit aus, die Holbein als echt menschlich, nämlich bei keinem Tier denkbar, erlebt haben muß. Er muß sich dieses Wissen im Tagesleben erworben haben und er hat es vor allem im Munde des Mannes zu einer starken Form verdichtet. Bosheit – mehr davon steckt in diesem vermaledeiten Lächeln als in den wildesten Peinigern der älteren Kunst. Keine sich überschlagende Roheitsgebärde erreicht an innerer Verruchtheit den giftigen Genuß, mit dem hier der Unedle das Leiden des Helden kostet. Es ist die, wie das Sprichwort spottet, reinste Freude des Menschen: die Schadenfreude. Die entsprechende Gestalt wäre auf Grünewalds Münchener Verspottung (Tafel 7) der besessene Flöter und Trommler, ebenfalls ganz links: die entsprechende, also etwas höchst Entgegengesetztes. Der geschichtliche Gegensatz der beiden Großen kann sich kaum deutlicher offenbaren. Bei dem Älteren lärmt es, bei dem Jüngeren schweigt es. Dort muß man auch hören, hier darf man nur sehen. Auch Grünewalds Pfeifer handelt nicht unmittelbar, aber er macht die Musik und so ist er zuletzt das Stärkste und Tragende des ganzen Vorgangs (für Grünewald). Er ist seelisch mitten darin (wie Grünewald selbst). Holbeins Beamter steht ganz draußen (wie Holbein selbst). Er betrachtet und genießt; Holbein aber betrachtet ihn und „genießt" ihn. In beiden Fällen gewinnt die Dramatik, aber bei Grünewald auf eine ganz unmittelbare, bei Holbein auf eine sehr mittelbare Weise. Was uns dabei am meisten angeht, das ist die tiefe und bis zur Verachtung gehende Menschenkenntnis. Es ist der Skeptiker in Holbein.

Schon frühe Basler Arbeiten können ihn beweisen. Wenn er den „Niemand", der immer „alles gewesen" ist, verspottet, so tut er freilich nichts Neues und er tut etwas besonders Oberrheinisch-baslerisches, aber tut es sichtlich gerne und mit lachendem Humor. Deutlicher und weit eigener

ist er in den Zeichnungen, die er etwa 18jährig in ein Exemplar von Erasmus' „Lob der Narrheit" eingezeichnet hat. Erasmus selbst soll dieses Exemplar eine Zeitlang mit Behagen beschaut haben. Die Selbsterlösung durch Ironie, die der geistreiche Humanist in diesem Werkchen vollzogen hat, war selbst schon Zeichen einer neuen Zeit. Sie setzt ein Bewußtsein voraus, das wir als modern empfinden. Dabei trifft uns besonders eine Stelle, die genau so ist wie die kecken Mädchen am Oberrieder Altar oder der schadenfrohe Lächler der Geißelung, ebenso neu und wiederum vollkommen anders. Es ist die Figur des Nikolaus de Lyra (Tafel 8). Erasmus hatte diesen bekannten Theologen wegen allzu krampfhafter Auslegekunst verspottet. Holbein zeichnet dazu weder einen frommen Gelehrten noch gar einen typischen Narren. Er gibt vielmehr ein unsäglich überzeugendes, weil unsäglich leises Bild fast rührend törichter, aber echter Hingabe. Nicht das Drehen der Gebetsmühle (ein nicht übler Gedanke gewiß), sondern die erschlagend richtige Erfassung des Ausdrucks ist das Neue. Es ist das tragikomische Umsonst des geistigen Leerlaufes, schonungslos belächelt – durch Menschenkenntnis. Es ist, als ob der junge Maler durch einen Türspalt, bis zum Prusten erschüttert, den Braven belauscht hätte.

Den Erasmus selber gab er damals noch nicht als Bildnis, auch nicht als psychologisches Beispiel. Acht Jahre später hat er ihn aber mehrfach erfaßt, und besonders das Gemälde in Longford Castle läßt sich nur als eine Durchschauung bis zur seelischen Entblößung – natürlich nur *einer* Seite des undurchsichtig-vielfältigen großen Mannes – verstehen (Tafel 63). Holbein wußte wohl nicht, wie häßlich und klein dieser auch über ihn gelegentlich reden konnte; er nahm doch Rache, ohne es zu wissen. Er feierte durchaus den glänzenden Kopf und mit Bewußtsein wohl überhaupt nichts anderes. Er traf aber zugleich mit blitzartiger Sicherheit den „Fuchsgeist" (wie ihn Ernst Jünger nennt), das Gehässige und Bissige, namentlich in den Augen und dem schonungslos gestalteten Munde. Das war doch genau der gleiche Holbein, der jenen Beamten des Scheibenrisses schuf. Er war gar nicht vom Objekt beherrscht – das ist noch nie ein großer Künstler gewesen –, er war ein Herr durchaus. Darum konnte er gleichsam Tote erwecken – darum und weil er ein so großer Menschenkenner war. Nur ein solcher konnte es fertig bringen, burgundische Steinbilder des älteren 15. Jahrhunderts wie die soeben gezeichneten Bildnisse

Lebendiger der *eigenen* Zeit erscheinen zu lassen und dies trotz der geschichtlichen Tracht: Herzog und Herzogin von Berry, heute verlorene Werke der Plastik aus Bourges, von denen wir nur durch Holbeins Zeichnung noch etwas kennen. Das sind ja gar nicht mehr gezeichnete Statuen, das sind ja erlebte und durchschaute *Menschen*. So hoch die Kunst des alten Bildners gewesen sein muß – nur ein Menschenkenner einziger Art konnte seine Formen so bis zu einem ganz neuen Leben weiterdenken und zwar nur ein Menschenkenner voller Phantasie.

Diese Menschenkenntnis konnte bis zur Verachtung, sie konnte wohl auch bis zur Verehrung reichen. Sie war in jedem Falle eine neue Erscheinung, gleich ihrer neuen Begleiterin, der Ironie. Immer war sie etwas Neues, namentlich für die deutsche Kunst. Neu nicht als Tatsache, aber als Art und Kraft, war auch die Phantasie, die sich ihrer bediente.

ZU HOLBEINS PHANTASIE: DIE TOTENTÄNZE

Beides offenbart sich auf höchst großartige Weise in den verschiedenen Formen des Totentanzes. Wir sind, wie bei der Passion, in einem ausgesprochen altdeutschen Aufgabengebiete. Totentänze gab es seit langem überall in Deutschland, besonders gerne als Wandmalereien. Es gab sie im Berlin oder im Lübeck des 15. Jahrhunderts nicht anders als in Basel, dort schon zweimal vor Holbeins Zeit. Ein Totentanz als große Wandmalerei soll auch, für Whitehall geschaffen, ein Spätwerk Holbeins gewesen sein. Wir haben es nicht mehr. Aber wir haben nicht nur einen starken Anklang an dieses Motiv, einen Klang, den wir nicht zufällig auch von Baldung kennen, in dem Nürnberger Bildnis des Dichters Xilotectus von 1520, darin der Knochenmann den Harfenspieler beschleicht (Tafel 9). Wir haben, von einigen kleinen abgesehen, drei Formen, in denen Holbein eine wahrhaft altdeutsch-gewaltige Phantasie am eigentlichen Totentanze entwickelt hat: den getuschten Entwurf einer Dolchscheide zu Basel (Tafel 10); ein Alphabet, das Hans Lützelburger – der beste Holzschneider der ganzen Zeit, ein aus Mainz zugewanderter Augsburger – noch vor 1526, seinem Todesjahre, geschnitten hat (Abb. S. 35, 36); endlich einund-

vierzig Blätter, die bei Caspar und Melchior Trechsel zu Lyon 1538 erschienen, von Versen des Gilles Corozet begleitet, auch sie noch von Lützelburger geschnitten (Abb. S. 37–43).

Die lange Vorgeschichte der Todes- und Totentanzdarstellungen geht uns hier nicht näher an. Genug, daß wir wissen: es *war* schon eine ganze Geschichte. Sie enthält steinerne Bildwerke des 14. Jahrhunderts, die „Frau Welt" namentlich süddeutscher Kirchen, um die man herumgehen konnte – und wenn man an der lockenden Vorderseite vorbeigegangen, so sah man die grausige Rückseite der Verwesung. Diese Geschichte enthält seit dem 14. Jahrhundert Wandgemälde und seit dem 15. Holzschnittfolgen. Sie enthält Meisterwerke wie Bernt Notkes großartigen wandgemalten Lübecker Totentanz aus den 1460er Jahren oder, sehr anderer Art, die herrlichen Blätter des Hausbuchmeisters „Tod und Jüngling" ebenso wie „Die drei Lebenden und die drei Toten". Das letztere Thema ist allbekannt aus dem „Triumph des Todes" im Campo Santo zu Pisa, dessen stark nordwesteuropäische Züge Graf Vitzthum nachgewiesen hat. Ob Frankreich, an das Vitzthum mit Recht erinnert, im Totentanze allgemein den zeitlichen Vorrang beanspruchen kann, das ist hier gleichgültig. Wichtig ist uns, daß das Thema seit Jahrhunderten in Deutschland schon lebte. Im Ganzen ist es gerade die Zeit Holbeins d. J., die Leben und Tod in erschütternder Weise gegeneinander zu stellen pflegte. Wir denken an Laux Furtenagels Doppelbildnis Burgkmairs und seiner Frau in Wien, das einst Burgkmair selber zugeschrieben war (mit den Totenköpfen im Spiegel). Schon in den Anfängen der Dürerzeit hatte übrigens kein abendländischer Künstler die lübischen Holzschnitte des Totentanzes übertroffen. Turmhoch stehen diese über den gleichzeitigen in der Pariser Danse macabre des Guyot Marchant (1486). Das war höchste Kunst der 1480er Jahre, und seelisch verwandt war jenes bekannte Doppelbildnis des Germanischen Museums, das Leben und Tod gleich in ganzen Landschaften als Frühling mit Liebespaar und Winter mit Gerippen gegenüberstellte. Dürer selbst hat unheimliche Blätter zu diesem Thema gestiftet. Der alemannische Stamm Holbeins aber leistete mit Burgkmairs „Tod als Würger", mit Weiditz, mit Baldungs unvergeßlichen Gemälden des Todes, eine auffallende Fülle von Beiträgen. Alle übertraf Holbein. Hätte er es gekonnt, wenn er nicht ein Mann von großer Phantasie gewesen wäre? Der Basler federgezeichnete Entwurf für eine Dolchscheide (Tafel 10)

–aus den gleichen Jahren um 1523 stammend, die uns schon sehr einleuchtende Beispiele grimmiger Menschenkenntnis geliefert hatten – gibt mit nur 6 Szenen ein Meisterwerk nicht nur der kunstgewerblichen Form, überhaupt nicht nur der *Form*, sondern wiederum der *dichterischen* Vorstellung. Das Ortband greift so ein, daß je drei Szenen in sich zusammengefaßt werden. Der linke (untere) Teil verbreitert sich, der Geräteform folgend, ziemlich schnell, der rechte (obere) nur noch schwach. Es entstehen seitliche Rahmungspfosten für beide Züge. *Züge* sind es und doch sind sie gruppenweise gebunden und fest gerahmt. *Zwei* sind es, und doch entsteht auch noch um den trennenden „Mittelpfosten" durch Dame und Ritter etwas wie die betonte Mitte eines einzigen. Rahmenpfosten und betonte Mitte – und dennoch eine stürmische Gesamtbewegung; Symmetrie und Rhythmus – zwei Gegensätze in unlösbarer Durchdringung!

Am stärksten bestimmt den Eindruck naturgemäß der Rhythmus. Diese Wucht hat man vorher noch nie gesehen, und doch ist ebenso erstaunlich das geheime Gleichgewicht der Form. Tote vertreten hier den Tod. Der erste zerrt mit dem Kinde gleichsam die ganze Menschheit aus bergendem Winkel heraus. Von hier entrollt sich unaufhaltsam ein einziges bitteres Geschehnis, vom klagenden Kinde bis zum groß widerstrebenden Kaiser, vom ersten mühsam schleppenden Knochenmanne bis zum sechsten, der mit graziösem Hohne auf den Reichsapfel und damit auf die „Welt" tritt. Aber im Geschehen wie in der reinen Form – und beide sind eines – werden Zug und Halt, Strom und Widerstand vollendet ausgewogen. Schon der zweite Tote reißt, dem ersten entgegen, seinen Mönch mit sich fort. Gegen das wild-lustige Ziehen des Dritten stemmt sich mit aller Kraft die Bürgerfrau. Sie schafft den Halt, der Mönch wahrt die Mitte: Ruhe der Form im Sturme des Geschehenden, Symmetrie und Rhythmus schon innerhalb dieses ersten Abschnittes. Die trennende Mittelbahn, hinter der der zweite beginnt, dient dem Landsknecht als Rückhalt, und wie zuerst in dem Mönche, so gewinnt nun in der Kaiserin die Abschnitt-Mitte leibliche Gestalt. Der Kaiser wendet sich dann von rechts dem starken Schreiten der Frau entgegen. Überall Halt und Gegenbewegung, so daß das Ganze nicht einfach fortläuft; dennoch wird es von einem unheimlichen Kraftstrome hinter den Pfosten der Gestalten her siegreich durchspült. Das sind ein paar unterste Feststellungen. Vielleicht dienen sie manchen zur ersten Stütze, die sich die Gründe künstlerischer Wirkung ein

wenig bewußt machen wollen. Eine weitere wäre diese: wie massiv erscheinen die Lebenden, wie durchlässig die Toten; aber das Durchlässige hat die eigentliche Kraft, das fast Massenlose ist auch fast nur noch Gebärde, und die Gebärde entscheidet. Das wirkt großartig höhnisch und hinterläßt dabei nichts von der niedrigsten, der unbewußten Form der Todesangst, dem Ekel: nichts von Verwesung, ein eisig-reines Feld von Gebärden - aber um so zwingender. Es sind nur sechs Tote, doch man zweifelt nicht, daß Holbein noch hundert erfinden könnte, ohne sich einmal zu wiederholen (er hat es bewiesen). Der erste schleicht fast mühsam geduckt wie eine Kinderfrau, gleich der nächste rast eher wie ein heutiger Skiläufer, einer scheint die eigene Anstrengung zu parodieren mit einem tänzerhaften Tritt gegen seine Schenkel. Vollends der gespenstige Trommler, der den riesenstarken Landsknecht einfach durch die Macht der Bewegung und ohne ihn nur anzurühren in die Gegenrichtung herumreißen wird, er vollends scheint einen einmalig infamen Hohn wie in Fastnachtsbegeisterung unter der Knochenlarve herauszumeckern – der nächste führt dagegen leicht trottend die Kaiserin geradezu wie eine Verhaftete ab – in aller Ruhe, eine schauerliche Promenade –, bis dann hinter dem Kaiser der finstere Jubel des Sechsten den endgültigen Triumph verkündet. Dies alles geschieht auf der Hülle einer todbringenden Waffe! Jedes Paar ist in sich besonders abgestimmt, in jedem handelt der Tod anders, in jedem mit Menschenkenntnis; in *jedem* steckt sie! Daß Holbein durch Gebärden und immer neue Bewegungsformen so stark wirkt, läßt das nicht den Meister der stillen Bildnisse erst im rechten Lichte erscheinen? Stille kann für ihn nicht Bewegungslosigkeit, sie muß ihm eine ganz besondere Form der Bewegung gewesen sein. Tatsächlich, die füchsisch lauernden Augen des Erasmus von Longford Castle haben etwas von der gleichen boshaften Tücke, die im Totentanze sich in geistreichen Sprüngen Luft machen darf. Das ist Bewegung, nur eine sehr verschleierte, da sie ja als menschlicher Blick und dieser als wartender Ausdruck von Möglichkeiten auftreten muß. Ein unsichtbarer Totentanz von heißen Gedanken und kalten Gefühlen! Der größte Meister aller Totentänze ist es, der diese Augen geschaffen hat. Er hat sie geschaffen, auch wenn sie da waren. Kein anderer hat sie so gesehen, auch Dürer nicht. (Daß damit nicht der ganze Erasmus geschaut war, darüber soll später ein Wort gesagt werden.)

Der Totentanz der Dolchscheide war für Ausführung in Metallkunst

gedacht; um keinen Deut verringert das seinen Wert als reine Kunst. Auch das Alphabet (Abb. S. 35, 36) ist Gebrauchskunst und auch für dieses gilt es. Es hat manches Verwandte und doch andere Bedingungen. Hier sind die Toten meist auch der Zahl nach in der Übermacht. Die Aufgabe, in kleinen Quadraten von noch nicht 3 cm Seitenlänge klare Antiquabuchstaben durch bewegte Szenen zu hinterfangen, verlangte eben jene höchste Aufmerksamkeit der Gestaltung, die wir bei der Dolchscheide sahen, in verstärktem Maße. Die Buchstaben heben sich als scharf umrandete Helligkeit von dunkel geschrafftem Grunde. Das war noch ein leicht zu bewältigender Gegensatz. Aber nun mußten zwischen dem dunklen Grunde und dem hellen Vordergitter auch noch die Gestalten leben können. Es gelang! Es gelang vor allem, weil Holbein hier schaffte; es gelang auch dadurch,

Aus dem Totentanz-Alphabet

daß die zwei Gesetze, die auf der Dolchscheide in unauflöslicher Durchdringung erschienen, sich hier klar auseinanderlegen ließen: die Symmetrie den Buchstaben, der Rhythmus den Szenen! Dabei wird manches Mal, etwa bei dem B (Papst) durchaus noch jener Reiz der Mühen für das Auge verlangt, den wir als altes Erbe bei den sogenannten Spätgotikern besonders entwickelt fanden.

Es kam auf die Buchstaben selber an. Das T bot durch den einfachen Gegensatz von Balken und Pfosten die Möglichkeit, Waagerechte und Senkrechte in den Gestalten zu wiederholen; so liegt hier der Trunkenbold und die Toten sind aufrecht. Bei Holbeins eigenem Buchstaben wieder, dem H, zieht nur ein Toter, nach links ausweichend, den dicken Bischof so, daß er sich in die Mitte zwischen den beiden Pfosten wie in ein Fenster hineinbeugen muß. Rhythmus, zur Symmetrie bezwungen. Der Raum zwischen Buchstaben und schraffiertem Grunde kann bis zu Landschaft und Innenbild entwickelt werden, so zur Landschaft beim V, wo unter dem vom Tode besprungenen Reiter eine breite Bodenwelle sichtbar wird; deut-

licher beim S, das überhaupt eine der geistvollsten Erfindungen ist. Als habe der kecke, fast seepferdchenartige Schwung des Buchstabens, seine winkellose Gekrümmtheit, schon genügt, um auch die Phantasie zu einer Art kecker Grazie zu befeuern, so entwickelt sich eine ganze Freiraumszene höchst gewagten Inhaltes. Das grausame Y weitet sich fast zum

Innenraume, zur Stube, aus der der Tote das Wiegenkind raubt. Jeder Buchstabe ist als Zeilenanfang gedacht, aller Folge damit von Gegebenheiten des Textes abhängig. Dennoch sind sie in Holbeins Geiste geordnet, und so stehen A und Z in deutlicher Beziehung als Anfang und Ende. Im Z geschieht wohl das Erstaunlichste. Christus thront auf der Weltkugel und das Unermeßliche selber scheint von den Chören der Auferstandenen zu brausen. Hier sind die größten Visionen der Barockmalerei in winzigem Maßstabe vorweggenommen und vielleicht hat in Rubens auch noch etwas an dieses Blättchen gedacht, als er 1627 vor Sandrart Holbeins Totentänze

Aus dem Totentanz-Alphabet

lobte. Es hätte bei dem Gestalter riesenhafter Weltgerichte besonderen Sinn gehabt. Das A bringt dann den gleichen Gedanken, den wir noch großartiger in dem Lyoner Totentanze wiederfinden: das große Vorkonzert der Toten, eine Musik aus Knochen, die durch alle Weiten der Welt zu hallen scheint. Und doch sind nur ein paar ganze Gestalten da, außer einer auch nicht großen Anzahl von Schädeln. „Eine Menge, das sind fünf Menschen", so hat man einmal richtig im Frankreich des 19. Jahrhunderts gesagt.

„Gebeyn aller Menschen", so heißt das entsprechende Blatt in der großen Folge des Totentanzes, die 1538 zu Lyon erschienen ist. Sicher, dort gehört es ursprünglich an den Anfang, ebenso wie im Alphabet. Die Auffassung ist so groß, daß ein Verweis auf die Abbildung genügt. Wieder spürt man, wie weiträumig Holbein denken kann, obgleich – oder gar weil? – er kein reiner Landschafter gewesen ist. Er geht immer von den Gestalten aus in den Raum, aber seine Gestaltträume können das Universum ahnen lassen, sogar und gerade dann, wenn er einen solchen wie hier künstlich verengt. Die Vorhalle kracht gleichsam spitz nach vorne, zwischen den scharfen Stoß der Drommeten und den wilden Schall der Kesselpauken. Der ganze Raum dröhnt. Holbein kann so wenig unmusikalisch gewesen sein wie Grünewald, so sehr gerade er die fremden Sinnesgebiete auch auszuschalten und aus dem Sichtbaren allein zu reden verstand.

Aus dem Totentanz

Die Holzschnitte der Lyoner Folge sind immer wieder und in allen Hauptländern Europas neu aufgelegt, immer wieder mit Schauder geliebt worden. Was uns besonders angeht, das ist, was wohl auch der Hauptgrund ihrer breiten Wirkung war: die Verbindung einer durchaus altdeutschen Phantasie mit einer modernen Menschenkenntnis. Eine alte Aufgabe, eine neue Auffassung – ein neuer Stil! Die Kraft der Vorstellung ist so gleichmäßig siegreich, daß es ungerecht erscheint, einzelnes hervorzuheben. Manchesmal sprechen altbekannte Gefühle, die schon lange der allgemeinen Zustimmung des Volkes sicher waren. Die Habsucht, das seit Jahrhunderten fast am meisten öffentlich beachtete Laster, wird im reichen Manne, die Habsucht gar des Mönches mit altbekanntem Ingrimm, doch immer noch mit neuer Lebendigkeit verspottet. Man merkt daraus, daß Holbein nicht gleichmäßig kühl (wie ihn sich manche denken möchten), sondern mit sehr verschieden gestufter und gefärbter Anteilnahme die

alten Wege geht, auf denen Stände und Lebensalter aufgereiht sind. Dem Mönche und dem Reichen traut er so wenig, wie schon seit dem sogenannten Mittelalter alles Volk. Die Nonne sieht er so ironisch wie die Dirne beim S des Alphabetes. Dagegen muß sich beim Domherrn ein Gefühl für echte Würde in ihm erhoben haben, und gar beim Kaiser. Man wird Waetzold recht geben dürfen, wenn er in diesem den seelisch noch immer im Volke fortlebenden Maximilian, im König aber Franz I. von Frankreich und in beiden den Gegensatz zwischen dem kaiserlichen Pflichtmenschen und dem königlichen Genußmenschen verdeutlicht sieht. Feinste Ironie entfaltet sich bei der Darstellung des Fürsprechs. Der Arme steht mit schüchtern gefalteten Händen im Hintergrunde, ohne Hoffnung sich bescheidend, der Reiche zahlt gewichtige Geldstücke. Das erinnert an die Stimmung alter Gerichtsbilder. Aber hinter dem Richter und dem Fürsprech steht, ganz neu erfaßt, der Tod, mit baslerisch-„maliziöser Verbindlichkeit" die Herren zum Ende fordernd.

Außerhalb des Ständischen entfaltet sich Holbeins große Menschlichkeit voll bei den Männern der friedlichen und der kriegerischen Arbeit und bei den deutlichsten der Lebensstufen, dem Kinde und dem Greise. Welch einzigartige Leistung der Ackermann ist, das ist schon oft gewürdigt worden. Niemand, der die unerhörte Raumtiefe erlebt, die suggestive Sicherheit eingesehen hat, mit der die Ferne und die Höhe in dieser großartigen Landschaft gewonnen werden, niemand wird sagen dürfen, daß Holbeins berechtigter Weltruhm als einer der größten Bildnismaler der Erde auf einer (wenn auch noch so großartig) *beschränkten* Begabung beruhe. Das *eine*, das er am breitesten vertrat, konnte er eben deshalb so gut, weil er mehr konnte. Das ist ein allgemeines Gesetz: der wirklich gute „Spezialist" kann immer noch mindestens *ein* ganz anderes. Auch Velasquez beweist diesen Satz. Auch dieser große Menschenkenner und Menschenbildner hat schon in seinen römischen Parklandschaften bewiesen, daß er des Einzelnen so sicher war, weil er das Ganze besaß. Beim Ackermann ist es auch keineswegs Zufall, daß die Landschaft so schön ist. Sie ist es, weil sie den Tod so traurig macht und vielleicht auch noch, weil die Strahlen über dem Kirchdorfe von einer zukünftigen Heimat künden: schmerzliche Verklärung. Wie ein Ziel erhebt sich hier die Ferne hinter einem Vorder- und Mittelgrunde, die mit packender Gewalt zu einem einzigen Wege zusammengekrümmt und gerichtet sind. Hier liebt Holbein! Auch beim Ritter oder

Der Münch.

Der Rychman.

Die Nunne.

Der Thůmherr.

Aus dem Totentanz

beim Landsknecht ist keinerlei ständisches Vorurteil, kein Rückgefühl gegen Lebende zu spüren, vielmehr herrscht eine grimmig aufrechte Anklage des Todes. Mit wahrhaft hodlerischer Gewalt durchrennt der Knochenmann den Ritter, tückisch von hinten her, unritterlich die ritterliche Lanze mißbrauchend. Dem Landsknecht dringt er von vorne her entgegen, und noch einmal, im Hintergrunde, führt er als Trommler die Scharen an, die ihm geweiht sind. In großer, freier Landschaft geschieht auch hier das Grausige. Kein Zweifel: der gleiche Holbein, der beim Reichen, beim Mönch, beim Fürsprech geradezu auf der Seite des Todes steht – er fühlt sich als Bruder bei den Menschen der altgeheiligten Urform tätigen Lebens, bei Ackerbau und Kampf, Frieden und Krieg. So auch entscheidet sich dieser Künstler, der gar nicht kalt, nur überlegen ist, bei den rahmenden Hauptstufen des Lebens. Wenn das Kind entführt wird, so ist er mit dem Herzen bei Mutter und Geschwistern. Er sieht nur Raub, nicht Rache. Seltsam friedlich gibt er die Ergebenheit des Greises, den der Tod, klimpernd und tänzelnd, in die stille Grube führt – friedlich im Menschen, höhnisch im Tode. Er *empört* sich gegen den Tod und seinen Hohn, beim Altweyb sogar gegen Hohn *und* Roheit, in zwei Todes-Gestalten zerlegt. Der rohe Tod – er auch noch hohnvoll bekränzt – erhebt die Knochenfaust zu einem wüsten Nackenhiebe, wo doch ein sanfter Griff genügen würde. Diese Töne sind neu, anders als die wohlbekannten bei den mittelalterlich-ständisch bestimmten Szenen. Jugend und Alter, Arbeit und Kampf, das sind Urwerte. Erst der moderne Mensch empfindet und besingt sie in betonter Weise. Erst dies ist die Saite, auf der auch ein noch weit Späterer, Alfred Rethel, zu spielen vermochte. Aber da steht auch noch Schubert dazwischen: den gütigen Tod sieht Holbein überhaupt noch nicht. Das erst ist ganz der neue „Humanismus", nun freilich in seinem weitesten Sinne genommen, als Selbstbewußtsein der Natur im Menschen.

Wie die alten und die neuen Gefühle aber, so sind auch die alten und die neuen Formen nebeneinander in dieser unerschöpflichen Vorstellungswelt zu Hause. Das ist zugleich Zeitlage. Der Hausaltar der Nonne zeigt gotische Kreuzblumen, das Säulenportal beim Mönche ist ganz italienisch – antikisierend. Dies sind auch die Bauformen beim Kaiser und beim König, während beim Fürsprech eine völlig deutsch-mittelalterliche Stadtstraße erscheint und die Kirchentüre beim Domherrn gar frühmittelalterlich

Der Keyser.

Der Künig.

Der Fürsprach.

Der Ackerman.

Aus dem Totentanz

gemeint ist. Bei den außerständisch gefühlten Urformen des Lebens aber gibt es überhaupt keine Stilformen. Hier gibt es nur die Urformen des zur Person erhobenen Raumes, Innenraum und Landschaft.

Das sind nur ein paar Andeutungen. Der Wechsel der Klänge – würdevoll ruhig oder festlich glänzend oder friedlich schlicht oder herzweitend voll oder splittrig schneidend oder höhnisch meckernd –, er ruht keineswegs nur auf den Unterschieden des Gegenständlichen. Er ruht in der Tiefe der Holbeinschen Seele und von dort her erzeugt er die Begegnung der Linien, das einzigartige Widerspiel von Fläche und Raum. Es ist immer neue Gebärde von hoher Ausdruckskraft.

Das ist alles echte Graphik im betont altdeutschen Sinne. Es lohnt sich aber auch, vorübergehend Blatt für Blatt jenseits der Inhalte rein auf die Eignung zum Gemälde zu untersuchen. Man staunt dann, was etwa die Nonne oder der Reiche, der Landsknecht und der Ackermann, der Fürsprech oder der König aussagen. Das sind ja alles große Kompositionen im Kleinen! Man spürt den Tafelmaler. Hätten wir nichts als das bisher Betrachtete – Holbein hätte nichts Gemaltes zu hinterlassen brauchen, damit wir ihm echte Bilder von hoher Ordnung zutrauten.

HOLBEIN UND DIE ALTDEUTSCHE GEFÜHLSWELT

Er hat sie geleistet und einen gewichtigen Teil auch hinterlassen. Er hat sich vor allem in den Jahren um 1520 auch als Maler und malerischer Zeichner um das Altgeheiligte bemüht. Er hat – wir wissen es schon vom ersten Blick auf den toten Christus von 1521 – in sehr eigener Weise die altdeutsch-christliche Gefühlswelt durchlebt. Es ist fast das letzte Mal, daß dies geschah und es war innerlich schon etwas sehr Neues darin. Zu der alten Gefühlswelt rechnen wir nicht die berühmten 91 Holzschnitte zum Alten Testamente. Für die Frage des graphischen Blattes als Elementarform möglicher Gemälde werden wir sie noch zu untersuchen haben und wir werden ihre Aussage noch erstaunlicher finden als die des großen Totentanzes. Aber sie gehören dem Gefühlsgehalte nach nicht an diese Stelle. Holbein hat hier heroische Stoffe gesehen, wie sie auch die Antike,

Der Landsknecht

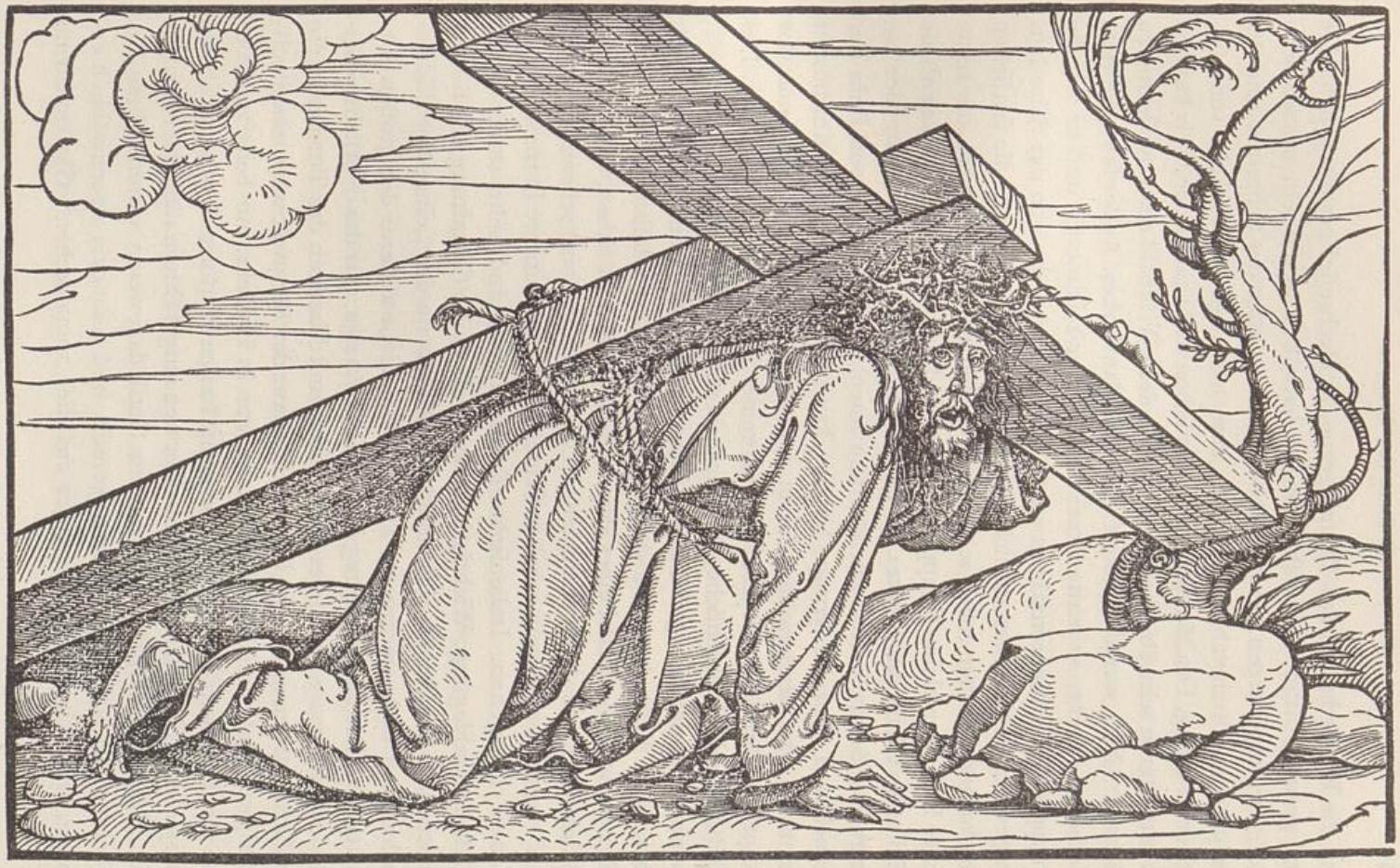
Der Altman.

Daß Iung kint.

Daß Altweyb.

Aus dem Totentanz

ja das Leben um ihn herum liefern konnte. Sie waren kein Glaubenserlebnis, sie waren ihm Geschichte und Geschichten. Diese Inhalte waren nach der karolingischen Zeit, die sie bezeichnenderweise sehr geschätzt, den Deutschen weitgehend entschwunden. Sie sprachen nicht zu ihrer Seele. Nicht mit ihnen hatte sich der germanische Geist auseinanderzusetzen gehabt, nicht in sie hatte der Deutsche seine besondere Fähigkeit zur Darstellung des Schmerzes gelegt. Sie als heilige Inhalte anzusehen, nur weil auch sie zur Bibel gerechnet werden, wäre zu äußerlich. Wir fragen nach der Auseinandersetzung dieses Spätlings der Dürerzeit mit dem, was Grünewald, Dürer und ihre Altersgenossen oft auf das Tiefste bewegt hatte. Wir fragen nach den Formen der religiösen Erschütterung. Daß Holbein ein erschütterungsfähiger Mensch war, hat sich reichlich gezeigt. Nur lenkte er diese Erschütterung in das sichere Bett einer überlegenen Form und er empfand auch, ganz anders als die Älteren, das reine Menschenschicksal stärker als das göttliche Geheimnis. Man könnte sogar sagen: hier gerade, im Menschlichen, empfand er das göttliche Geheimnis erst voll. So verwundert es uns nicht, daß nur weniges, darunter freilich ein herrliches Blatt, der Berliner Christus auf dem Kreuze von 1519 (Tafel 11), ein tiefes Erlebnis noch ganz im altdeutschen Sinne zu offenbaren scheint; auch technisch wirkt der Wurf rein altdeutsch. Verwandt ist ihm eine Basler Zeichnung der Kreuztragung, zu der ein sehr großformiger Holzschnitt (Abb. S. 45) tritt, der aber nun nicht die reich bewegte Szene, sondern den vereinsamten Helden gibt, allein mit der Welt, so wie ihn die deutsche, besonders die schwäbische Plastik gerne aus dem szenischen Zusammenhange heraus für sich gestaltet hatte. Ein furchtbarer Ernst lebt darin. Aber solche Zeugnisse sind recht selten. – Schon in dem Basler Doppeltäfelchen mit dem Schmerzensmanne und der trauernden Maria (Taf. 12, 13) wird das Ausdruckshafte zweifellos durch den Glanz einer oberitalienischen Architektur weit überklungen. Vom Altdeutschen her gesehen ist dieser Prunk geradezu Theater. Festlicher Glanz strahlt auch von der Basler Heiligen Sippe (Tafel 16) aus, einer großen Federzeichnung auf braunrotem Papier. Da ist er freilich weit mehr am Platze. Hier wie in dem Leipziger Blatte „Maria mit dem Kinde" (1519) (Tafel 19) lebt ein heiterer menschlicher Inhalt. Wie die Leipziger Zeichnung mit den schönsten Blättern von Dürer und Baldung wetteifert, so die Sippe letztlich mit den schwäbischen Schnitzaltären der damals jüngsten Vergangenheit, fast noch Gegenwart. Nament-



Kreuztragung

lich die Ulmer hatten das Thema gerne im Hochrelief gestaltet. Behäbige und gesunde Anmut schwäbischer Art hatte sich in die sehr menschliche Aufgabe eingeborgen. Aber Holbein errichtet statt des Schreines und des Gesprenges altschwäbischer Altäre eine mächtige Architektur von südlicher Prägung. Das Muschelmotiv war schon nicht mehr neu. Wir kennen es von älteren schwäbischen Werken wie dem Willibald des Loy Hering zu Eichstätt. Neu war die freie Größe des Bauwerkes. Außerdem schnitzte Holbein ja nicht, er malte (auch hier, wo er zeichnete), und er sah die Gruppe, deren Figurenzahl er stark beschränkte, kühn von der Seite her. So gewann er einen erstaunlich freien Blick. Stärker noch als die festlichen Bauformen mit dem schon sehr spätzeitlichen Motiv von Säulen, die keine echte Last, nur kleine Gruppen als freie Endigung tragen – stärker als sie wirkt der Glanz des Lichtes. Es ist Menschenglück, das Holbein hier besingt, der Schwabe Holbein. Der alte Joseph, mit dem wir von links her gemeinsam über die Gruppe blicken, kann an die Ulmer Gestühlsbüsten erinnern. Das prachtvolle Kind in der Mitte, ebenso stark wie jenes der Leipziger Maria, verkörpert Holbeins reines Ja zum gesunden Leben. Das Heilige als das Menschliche, das war unbewußt seine Formel.

Er suchte es sichtlich gerne in der Form des Glücklichseins. Er entzog sich aber auch nicht der alten Aufgabe der Leidensdarstellung. Der Basler Christus wird die Staffel eines Passionsaltares gebildet haben, den wohl der Bildersturm von 1529 verschlang. Die Basler Passion, schwer übermalt und nur in den Flügeln erhalten (Tafel 14,15), darf unsere Betrachtung als Ganzes übergehen. Italienische Erinnerungen sind sehr stark, so an Raffaels Grablegung. Wichtig ist uns vor allem die Gestaltung des Räumlichen. Wo Landschaft sich anbot, bewältigte sie der „einseitige Bildnismaler" mit nicht geringerer Kraft als irgendein anderer der großen Altdeutschen. Die Kreuztragung ist nicht das einzige, nur das deutlichste Beispiel. Der Sprung des Auges vom Nahen und Massiven des Turmes in die großartig strömende Ferne bis zu dem Glanz der Bergwelt weist einen vollgültigen Landschaftskünstler aus. Er war in Holbein, nur beherrschte er ihn nicht, er wurde von ihm beherrscht. In den Bauformen gab er schönste Beispiele für die innere Begegnung der neu eingeführten südlichen Formen mit altheimischen, die weit vor der Gotik dagewesen waren. Diese Erscheinung ist längst als damals allgemein und besonders als schwäbisch erkannt, früh schon von Dehio, der auf die „romanischen" Glockentürme

des 16. Jahrhunderts im Augsburger Gebiet verwies, dann in geschlossener Untersuchung von Werner Körte. Holbein kann an der Geißelungssäule ein modernes Kapitell mit einer Basis des 12. Jahrhunderts verbinden (Ecksporen!), dieses Ganze aber mit den auf Aachen zurückgehenden Bogenstellungen der salischen Kirche von Ottmarsheim im Elsaß. Nicht das Italienische als solches also, sondern allein das Antigotische, das Runde allgemein war entscheidend. Holbein nahm es gerne auch da, wo das eigene Land es bot, auch wenn er um ein halbes Jahrtausend zurückgehen mußte. Sicher ist weiter trotz aller fälschenden Übermalung, daß er die Vorgänge in geheimnisvolle Nächtlichkeit tauchen konnte mit fast bengalisch wirkenden Lichtern aus mehreren Quellen und darin stark an Baldung erinnernd.

In der gleichen Zeit, bald nach 1523, sind die zehn Scheibenrisse der Passion entstanden. Wenn Holbein hier, und nicht nur hier, für Glasfenster arbeitete, die anders als jene des Mittelalters wirklich schon Tafelbilder ersetzen konnten, so trat er damit in ein Lieblingsgebiet der südwestdeutschen, besonders der schweizerischen Kunst ein. Schon sein Vater hatte auf diesem sehr Hervorragendes geleistet, darunter eine unvergeßlich schöne Madonna im Eichstätter Mortuarium. Es wäre ungerecht, diese Risse wegen ihrer Schmuckbestimmung und auch wegen ihrer wirklichen Schmuckformen aus der großen Kunst zu verweisen. Holbein hat die Aufgabe sehr ernst genommen, tiefer als 4–5 Jahre vorher in dem Basler Doppelbildchen, ernst auf seine Weise freilich. Er sah das Drama! Die schneckig gerollten Flechtformen, die Fruchtkränze und Rundbilder, die rahmenden Säulenpfosten können darüber nicht hinwegtäuschen. Grundsätzlich sind auch sie altes augsburgisches Erbe und in der Vaterstadt auch bei ausgeführten Gemälden heiligen Inhaltes beliebt. Das Drama aber hat den Künstler wirklich erschüttert. Wir sprachen schon von der bitteren Menschenkenntnis, die ihn unvergeßliche Bilder der Niedertracht finden ließ. Das ist seine Kunst des Leisesprechens; er poltert nicht. Ebenso leise und ebenso überzeugend aber spricht er auch seine Vorstellung von Größe und Hoheit aus. Die Gestalt des leidenden Helden ist in allen zehn Blättern, besonders bei der Handwaschung des Pilatus (Tafel 5), zu einer inneren Höhe gediehen, die des Bedeutungsmaßstabes nicht mehr bedurfte, um als vornehmste menschliche Überlegenheit zu wirken.

Dabei ergibt sich auch ein gutes Beispiel für das Verhältnis zu den Manieri-

sten. Ohne Zweifel gibt es hier Züge, die einem rein auf die äußere Formengeschichte gerichteten Blicke als typisch europäische Kunst der 1520er Jahre, damit als „Manierismus" erscheinen müßten. Die Gelängtheit der Gestalten und ihre starke Unterordnung unter eine auferlegte Form könnten als allgemeine Züge manieristischen Stiles vermerkt werden. Wieder aber dient die Handwaschung des Pilatus als einleuchtendes Beispiel. Die Dreieckform im Grundriß ist so stark, daß sie als allen Gestalten vorgedacht, diese also von außen einzwingend, begriffen werden kann. Der Krieger vorne in der Mitte ist reinweg als bewegliches Gelenk der Winkelspitze gebildet. Die Richtung des Baldachins betont dies im Gegensinne. Die menschliche Gestalt wirkt so fast als Beute, nicht als Täter ihrer eigenen Form. Das hätte jedem echten Manieristen Freude gemacht, das war ein Stück Zeitstil engeren Sinnes. Aber, und das ist das eigentliche Wunder: es siegt dennoch der Ausdruck, es gewinnt nicht ein abgezogenes Formensystem, es gewinnt die echte Ursächlichkeit im Sinne der klassischen Kunst. Gottlob – das Rechenexempel der reinen Stilgeschichte geht wieder einmal nicht auf!

Im ganzen scheint sich Holbeins Beschäftigung mit dem altdeutschen Lieblingsthema der Passion auf ein reichliches Jahrfünft, etwa 1519–24, zu beschränken. Nur ganz spät geriet er noch einmal in dieses Gebiet, im „Noli me tangere" von Hamptoncourt (Tafel 22). Dieses schöne Bild wird freilich angezweifelt. Der Verfasser maßt sich keine Sonderkenntnis an; nur dieses meint er zu sehen: in dem offenbar sehr schönen Bilde lebt nicht nur ein unverkennbar venezianisch-oberitalienischer Klang, es lebt auch – entscheidender – in dem Christus ein so urschwäbischer Nachkomme dessen, den Holbeins eigener Vater sah, ja ein Urenkel jenes des Konrad Witz im Genfer Altare, ferner in der malerischen Gruppe der Wächter ein so unverkennbar oberrheinischer, fast grünewaldischer Blick, daß wenigstens ein Engländer als Maler dieses Werkes nicht gut vorzustellen ist. Man müßte nachweisen, daß diese herrliche Erfindung in Stil und Malweise Holbein fremd, womöglich seiner unwürdig wäre. Dies wäre dann endgültig. Die *Spannweite* eines Genies aber ist das, was der Draußenstehende am allerwenigsten berechnen kann. Eine einfache Wiederkehr Holbeinscher Formen wäre bedenklicher als das Überraschende, das beim Genie immer das Wahrscheinlichere ist.

Im gleichen Jahrfünft wurde auch der Weg zur Darmstädter Madonna

gefunden. Schon in der Basler Heiligen Sippe war er angebahnt (Tafel 16). Die Madonna von Solothurn (1522), die prachtvollen Feder-Tuscheblätter in Braunschweig (1520) und in Basel (1523), die den Gedanken der Madonna in der Nische feiern, endlich die großartigen Orgelflügel für das Basler Münster, sie alle bezeichnen diesen Weg. Die Monumentalisierung der Menschengestalt durch die architektonische Umrahmung des Halb- und Viertelkreises ist mittelmeerisches Erbe. Doch hatte schon die Kunst der Stauferzeit plastische Gestalten gerne in Eintiefungen gestellt. Plastische Gestalten! Tatsächlich sind, wie bei Dürer, auch bei Holbein die plastischen Vorstellungen oft stärker als bei den gleichzeitigen Bildnern. In dem Basler Scheibenriß von 1523 (Tafel 18) begegnet sich der Gedanke der Nische mit dem altvertrauten des Strahlenkranzes. Diesen dürfen wir getrost altdeutsch nennen; er gehörte zu einer beliebten Form des Andachtsbildes, der Madonna auf der Mondsichel. Daß die Mondsichel jetzt aber fehlt, ist ein Zeichen eines Auflösungsvorganges: die Formen machen sich aus ihrem alten Zusammenhange heraus selbständig. Dazu tritt, wie gerne schon auf den Epitaphien des 14. Jahrhunderts, der anbetende Mensch. Dieser Gedanke wiederum, verbreitert auf eine ganze Familie, und nun abermals mit einer Lieblingsvorstellung altdeutscher Kunst, der Schutzmantelmaria verknüpft, durchdringt das weltberühmte Darmstädter Bild (Tafel 20). Es ist, so hat man gesagt, „die Sixtinische Madonna der deutschen Kunst", also – wenn der Vergleich einen Sinn haben soll – das Gegenteil einer Zwillingsform, nämlich eine freie Entsprechung. Das stark Unterschiedliche, das für echte Entsprechung unerläßlich, ist nicht nur durch die Verschiedenheit der Völker und der schöpferischen Einzelmenschen gegeben. Es liegt schon im Auftrage. Nicht ein Papst, sondern ein oberdeutscher Bürgermeister ist der Besteller. Nicht das Oberhaupt der Kirche zusammen mit einer Heiligen, sondern eine sechsköpfige Bürgerfamilie war der Madonna zuzuordnen. Nicht im Himmel, sondern auf der Erde, ja im Zimmer war die Erscheinung der göttlichen Frau gedacht. Nicht eine Kirche, sondern ein bürgerlicher Innenraum, eine Hauskapelle allenfalls, sollte das Werk aufnehmen. Auch gegenüber Grünewalds berühmtester Leistung ist ein wesenhafter Unterschied zu betonen. Es entspricht genau der Rolle der beiden Großen, daß der fast vierzig Jahre Ältere im riesenhaften Wandelaltare eines Klosters, der Jüngere im begrenzteren und obendrein unbeweglichen Hausaltare einer Familie sein

wichtigstes Werk geistlichen Inhaltes hinterlassen hat. Das ist nicht nur ein Unterschied von Personen, das ist ein Wandel der Geschichte.

Das immer wieder gewürdigte Werk noch einmal zu würdigen, wird hier nicht versucht. Wer die stilgeschichtliche Stellung ein wenig verstehen will, lernt viel aus dem Vergleiche mit der sicherlich bestechend schönen Dresdner Nachbildung (Tafel 21). Diese ist als Kopie hervorragend, wahrscheinlich ein Werk des rheinischen Malers Bartholomäus Sarburgh, annähernd genau ein Jahrhundert später entstanden. Es ist aber eine Kopie aus einer fruchtbaren und selber noch stilvollen Zeit, und so ist, obwohl vielleicht eine wirkliche Fälschung versucht war, doch ein unbewußtes Selbstbekenntnis des Hochbarocks dabei hineingegangen. Es äußert sich schon in der mehr schmelzenden Farbe, es hat auch die Maße leicht verändert. Beides könnte nur der Vergleich der wirklich nebeneinandergestellten Gemälde dem ersten Augenscheine deutlich machen. Er wurde auf einer großen Ausstellung 1874 zu Dresden ermöglicht. In dem heftigen Meinungsstreite traten die Künstler (des 19. Jahrhunderts!) durchweg für die Kopie in Dresden ein. Die Historiker der Kunst, die schon damals das echte Werk erkannten, haben aber recht behalten; heute zweifelt auch kein Künstler mehr daran.

Schon an kleinen Wiedergaben läßt sich erkennen, daß die Veränderungen in dem barocken Nachbilde aus dem Willen kamen, die „Enge" der alten Zeit nach neuzeitlichem Weitengefühle hin abzuwandeln. Der Anfänger im vergleichenden Sehen braucht nur auf das Verhältnis des Madonnenkopfes zur Muschelnische zu blicken und von da auf die Veränderungen der architektonischen Rahmenformen; jede weitere wird sich ihm dann schnell enthüllen – es gibt keine Stelle im Ganzen, die nicht von daher verständlicher würde. Bald wird auch der Anfänger einsehen, daß der Gewinn an Ellenbogengefühl, an Raum also, ein Verlust an echter Mächtigkeit des Körperhaften ist. Diese Erkenntnis stärkt zugleich das geschichtliche Gefühl und zeigt, daß ein echtes geschichtliches Gefühl sogar ein richtiges Wertegefühl bedeutet. Die Kopie ist nämlich „schöner" – das Original ist bloß „echter". Man spürt vor ihm das Altdeutsche, die gesammelte Kraft, die trauliche Wärme und vor allem die stilvolle Freiheit gegenüber dem ernstgenommenen Wirklichen: Natur gegenüber „Natürlichkeit".

Ein merkwürdiger Zug, nicht von allen Betrachtern auch nur erörtert, ist die Gestaltung des Christuskindes. Unbefangene Mütter, die man nur ein

einziges Mal hinzusehen bittet, pflegen sofort zu erkennen: „Das Kind ist ja krank, es gehört ins Bett!" Die Augen sind trübe, die segnende Bewegung der Linken wirkt zugleich wie müde Abwehr. Das fröhliche Kind auf dem Teppich strotzt dafür von genau der gleichen Gesundheit wie jenes der Leipziger Madonna (Tafel 19) oder das der Basler Heiligen Sippe (Tafel 16). Man hat gesagt, die Madonna habe das kranke Kind der Familie vorübergehend durch ihr gesundes ersetzt und dadurch geheilt. Das ist eine sehr volkstümliche Auffassung, sie hat weiterhin etwas von der Stimmung spätzeitlicher Legenden Gottfried Kellers. Dem Verfasser scheint sie die wesentliche Wahrheit zu enthalten. Sollte dies berechtigt sein – könnte man sich bei Dürer oder gar bei Grünewald ähnliches vorstellen? Wohl so wenig wie den Ton Kellerscher Legenden bei einer echten aus alter Zeit. Wenn aber dies so ist, was besagt es für Holbein? Nun, abermals jene zunehmende Vermenschlichung des Göttlichen, die das Schicksal der Kunst, nämlich der Gesinnung von damals, allgemein gewesen ist. Eine erste Vorahnung jener Stimmung, die später die wunderschönen Legenden Kellers tragen sollte (noch nichts freilich von ihrer zärtlichen Ironie), verbindet sich unverkennbar und rätselhaft eng mit dem altdeutschen Gefühle einer noch immer ungebrochenen Zuversicht. Dies mag einen Teil des Zaubers ausmachen. Worauf dieser im ganzen beruht, das wird keinem sprachlichen Denken zugänglich sein – sonst wäre das Darmstädter Bild ja nicht gemalt (und wie sehr zugleich gezeichnet), es wäre gedichtet (und also auch gesagt). Daß alles, was in den Einzelheiten geschieht, von der höchsten Vollendung ist, wird niemand bestreiten. Jene des Ganzen bleibt Geheimnis des Genius. Vom Besteller aus bedeutet das Werk übrigens das Zeugnis eines der alten Kirche fast einsam treu gebliebenen Katholiken.

Die Reformation hatte Basel schon erobert. Sie hatte zu einem Bildersturme geführt, der dann bis zum Februar 1529 die Beseitigung aller öffentlichen Kultbilder vollenden sollte. Gewiß sind auch Holbeinsche Werke dabei verloren gegangen. – Vom Oberriedaltar, der um 1520 entstand, sind wenigstens die beiden Flügel gerettet. Er war von einem geborenen Freiburger gestiftet und ist schließlich auch in das breisgauische Münster gelangt. Unserer Betrachtung bleibt bei diesem Altare das Wichtigste das, was sachlich nebensächlich ist: die Auffassung der drei Mädchen unten auf dem rechten Flügel (Tafel 1). In den Hauptteilen treffen sich zahlreiche Strahlen der gesamten dürerzeitlichen Kunst. Dürer selbst, Burgkmair

und vor allem Baldung haben eingewirkt, natürlich auch lombardisch-venezianische Eindrücke. – Die Anbetung der Hirten (Tafel 17) scheint einen besonders glücklichen Wetteifer mit Baldung zu beweisen. Über den durchaus ernst behandelten männlichen Gliedern der Stifterfamilie entfaltet sich ein wahres Wunder farbiger Zauberei. Schon dieses eine Stück würde zudem für alle Zeiten beweisen, daß Holbein kein „kalter" Geist gewesen ist, sondern ein Maler voll innerer Wärme. Im ganzen möchte man sich trotzdem eines Eindrucks schwer erwehren, der geschichtlich bedingt ist und schon vor Baldung aufsteigt: dies ist ein Ausgang und Ausklang, es ist kein Anheben. Es ist ein Zoll an die eben noch lebendige Übung der Dürerzeit, von einem sehr Reichen noch einmal bezahlt. Das Eigentliche Holbeins liegt noch auf anderen Gebieten.

HOLBEIN DER FRESKOKÜNSTLER

Er ist vor allem ein großer Geschichtsdarsteller, ein dramatischer Erzähler und als solcher sogar der bedeutendste deutsche *Freskomaler* seiner Zeit gewesen. Den Weg dahin zeigt er schon als Illustrator. Jetzt erinnern wir uns der Holzschnitte zum Alten Testament (Abb. S. 54—57). Es wurde schon kurz gesagt, daß die Frage nach ihnen aus dem Kreise des eigentlich Altdeutschen hinausführt. 1538 sind diese Blätter in Lyon erschienen, 1539 hat ihnen der Dichter Nicolas Bourbon, eben jener, der Hans Holbein als den Apelles seiner Zeit besang, lateinische Verse beigesteuert. Was schon von dem Lyoner Totentanz galt, das gilt hier erst recht: dies ist echteste Graphik; und doch lohnte sich überall die Frage, was an möglichen Großbildern in den kleinen Blättern stecke. Es sind deren im ganzen 91; davon sind aber eine größere Anzahl freie Umzeichnungen älterer Vorlagen. Die letzte Ausführung ist nirgends von Holbein selbst. Das Sicherste ist also zugleich das, was unserer Frage als das Wichtigste erscheint: nicht die Einzelform, sondern der Gesamtentwurf. Da aber sagen diese kleinen Blätter Überraschendes aus. Sie enthalten die vollständigen Aufrisse von Schlachten, Genreszenen, Innenräumen, Landschaften. Der Raum ist mehr noch als im Totentanze eine große Bühne, lebensfähig sogar außerhalb der Gestalten und auch als bescheidenere Begleitlandschaft geladen von starkem

Naturerlebnis. In der Ruhe des Striches wird sicher eine Einwirkung venezianischer Holzschnitte verspürt werden dürfen. Schon dies unterscheidet diese Blätter von Dürers Holzschnittstil und seiner, wie Wölfflin sagte, „kochenden Zeichnung". Das Entscheidende ist aber nicht Venedig, sondern Holbein. Es ist die Fähigkeit seiner Phantasie, das Wichtigste auf dem kürzesten Wege zu sagen. Es geschieht durch einen großen Schritt, der weitergeführt eine Umwälzung für die gesamte deutsche Ausdrucksgeschichte bedeutet hätte. Die *Abwendung vom Umwege* kann man ihn nennen. Der Umweg ist in der deutschen Kunst gewiß nicht einfach ein Mißbrauch. Vieles Größte ist bei uns Umweg. Die Faltensprache des Veit Stoß und die Gebärdensprache des genialsten deutschen Dirigenten von heute sind solche Umwege. Sie tragen höchsten Wert in sich selber. Nur verlangt der Umweg die echte Meisterschaft, um nicht Abweg zu werden. Er kann in Deutschland merkwürdig häufig Vorzug sein, aber er ist immer eine Gefahr. Holbein selber kannte ihn, aber in den Holzschnitten zum Alten Testament hat er ihn zweifellos verlassen. Dabei gehört zu dem Erstaunlichsten, daß sogar der alte Bewegungsgehalt deutscher Kunst nicht aufgegeben, nur eingefangen zu werden brauchte. Die Flamme ist, wo sie von der Erzählung gefordert wird, nicht nur physikalisch gefaßt, sondern ausdrucksvoll eigenwertig. Waetzold hat Richtiges darüber gesagt. Holbein denkt also sehr altdeutsch und sehr neu zugleich, er denkt zugleich als Graphiker und als Bildarchitekt. Es ist sogar so: wo er als Graphiker am stärksten überzeugt, da kann er zugleich als Bildarchitekt überraschen. Wir greifen einen einzigen Fall heraus. Welch ein Fresko ergäbe die Niederlage des Sanherib (Abb. S. 54)! Trotz sicherer Beherrschung des Tiefenraumes ist das eine Ordnung in der Fläche, die dem größten Maßstabe gewachsen wäre. Einseitig von rechts nach links gehen Angriff und Flucht und doch hat die Gesamtform die vollendete Ruhe der Symmetrie. Die Lanzen der Fliehenden auf der linken Seite zeigen nach rechts und wirken so künstlerisch auf die Mitte zurück, der sie doch, gegenständlich gemeint, gerade entweichen. Die Lanzen der Siegreichen auf der rechten Seite rammen sich dagegen im Grunde fest. Die Form kommt zu Ende, in einem Flusse von links nach rechts, während die dichterische Vorstellung gerade hier den Ursprung der Bewegung und nicht ihr Ende zu sehen hat, ja gleichzeitig auch noch *sieht*. Es sind Mengen von Gestalten und es sind starke Einzelne. Die Mitte hält sie auseinander und bindet sie dennoch zu-

Niederlage des Sanherib

sammen. Ein Kraftstrom von unbezwinglicher Macht ruht zugleich wie in einer stillen Brunnenschale: Vereinigung des Unvereinbaren, „coincidentia oppositorum" überall. Wer dem Geheimnis der Form etwas näher kommen will, der möge auch verfolgen, wie die Linien der Berge und jene der Engelwolke sich begleiten, indem sie sich ausweichen; ebenso, wie sich die Berge den Heeren zuordnen.

Das ist die gleiche außergewöhnliche Kunst, den Tiefraum in der Fläche zu bändigen, die wir, nun jenseits der Bibelbilder, auch in der gezeichneten Basler Landsknechtschlacht (Tafel 23) erleben. Sie wird der zweiten englischen Zeit nach 1532 entstammen. Sie ist erheblich größer im Maßstabe (27–43 cm), und es mag noch leichter erscheinen, den Entwurf in Gedanken auf die Maße eines großen Wandgemäldes auszuweiten, etwa nach Art der Hodlerischen. Daß er das verträgt, ist keine Frage. Aber erst, wer begreift, daß diese aus Schicksal und Schicksalen zusammengeballte Menschenszene zugleich klare Grundformen aus der uns Menschen schicksallosen Welt der Kristalle besitzt – einen dreieckigen Grundriß mit der Spitze auf uns zu –, der ahnt etwas von der Größe des letzten Altdeutschen. Er ahnt vielleicht auch, was hier hätte kommen können und nicht gekommen ist. Auch das Bergwerk in London sehe man daraufhin an. Die Bergleute darin sind keineswegs Staffage, sondern in großartig herrscherlichem

Durchzug durch das Rote Meer

Ausschwunge Träger eines Rhythmus, der nun ganz an Hodler denken läßt. Die Niederlage des Sanherib war eines aus sehr vielen Beispielen, die uns die Holzschnitte zum Alten Testamente liefern könnten. Der Durchzug durch das Rote Meer (Abb. S. 55) hätte vielleicht nicht so sehr ein Fresko, aber doch ein großes Gemälde ergeben; auch die Verspottung Hiobs (Abb. S. 56), die zugleich als graphisches Blatt und als menschliches Bekenntnis zum Tiefsten gehört, was der große Menschenkenner und Menschenkünstler geschaffen hat. Dieser wußte um die Bitterkeit der Welt, und er war wie alle großen Deutschen mutig genug, dem Schmerz sein Recht zu geben. Auch der völlig anders, aus wenigen Hauptgestalten, zugleich aus Nähe und Ferne, aus Innenraum und Landschaft geformte Segen Isaaks (Abb. S. 57) hätte ein großes Gemälde ergeben können. Es wäre ein echter Vorläufer des berühmten Rembrandt-Bildes in Kassel. Die Erzählung ist stets von der ausdrucksvollsten Sprachkraft – die Blendung des Tobias ist ein vorzügliches Beispiel dieser Meisterschaft, und eigentlich gibt es kein Blatt, das dies nicht wäre. Immer aber verblüfft zugleich die Monumentalität.

Es ist für Holbein bezeichnend, daß die Betrachtung schließlich immer noch als heilig geltender Inhalte unwillkürlich in eine andere Welt hinüberführen konnte, zum Schlachtenbilde. Zuletzt ist es keine andere – es

Verspottung Hiobs

ist eben Holbeins Welt. Wer nun auch nur ein weniges von diesem weiß, dem muß dabei aufsteigen, daß der Meister ja wirklich ein Freskomaler gewesen ist, daß er das Hertensteinsche Haus in Luzern (Tafel 28), das „Haus zum Tanz" in Basel (Tafel 29) und vor allem im Inneren des Basler Rathauses den Großratssaal ausgemalt hat (Tafel 24). Er hat also große Entwürfe wirklich ausgeführt. Nur sind wir dieser Zeugnisse bis auf wenige, freilich ergreifende Reste beraubt. In den Jahren 1521 und 1522, dann noch einmal 1530 hat Holbein vor allem die Fresken des Basler Rathauses geschaffen. Hier haben wir den schon einmal erlebten Vorgang in anderer Richtung. Bei den Bibelbildern oder der Landsknechtschlacht träumten wir vom Kleinen in das mögliche und niegeschaffene Große. Hier müssen wir das wirklich geschaffene, aber vergangene Große aus dem erhaltenen Kleinen ersetzen.

Es sollten, wie in den deutschen Ratssälen (und nicht nur in ihnen) üblich, Beispiele für gute und schlechte Verwaltung, Warnungen und Mahnungen an die Herrschenden gegeben werden. Die Stoffe nahm man in Basel zuerst aus der Antike, dann aus dem Alten Testamente. Als häßliches Beispiel des Hochmutes wurde die Szene gewählt, wie der Perserkönig Sapor über den Rücken des besiegten Kaisers Valerian auf das Pferd steigt

Isaak segnet Jakob

(Tafel 26). Holbein gab sie – bei kleinen phantastischen Ausschmückungen – wesentlich in der Tracht der eigenen Zeit und sogar auf der Bühne einer ausgesprochen deutsch-schweizerischen Straße, etwa einer Berner. – Ein anderes Beispiel war die übermütige Drohrede des Königs Rehabeam gegen seine Räte. Da gab Holbein einen Innenraum, wieder aus der eigenen Zeit und die Menschen wieder wesentlich in der eigenen Zeittracht – wieder aber vor allem mit großartiger Bändigung des Raumes in der Fläche. Das Wundervollste, erst gegen 1530 entstanden, ist die Begegnung des Propheten Samuel mit Saul (Tafel 25). Hier führt Holbein in freie Landschaft. Vor ihr spielt sich im ersten Drittel der Bildfläche die Begegnung der beiden Hauptgestalten ab. Dies ist wohl das Monumentalste, das außer Dürers Aposteln damals die deutsche Kunst geschaffen hat. Eine gute Warnung an die Liebhaber billiger Antithesen: der Landschafter Dürer beschränkte sich in seinem späten Hauptwerke auf die menschliche Gestalt und gab ihr den erhabenen Ausdruck mit dem Pinsel gemeißelter Plastik; der „einseitige Bildnismaler" Holbein aber fand eine echte Landschaft. Er gestaltete dabei die flammenden Brände zu gewaltigen Zeichen der Vernichtungskraft an sich. Er formte auch die Landschaft ganz im Dienste der Handlung, er *sah* eben eine Handlung; er erwies sich als Dramatiker, als Meister der beherrschten Bewegung und leistete auch hier

unmerklich unter der Decke zwingenden Formenstromes jene Verbindung, die alles Große und wirklich Klassische der Kunst (im Gegensatz zum Klassizistischen) auszeichnet: Mathematik und Leidenschaft! Die Berglinien laufen ganz im Dienste des Geschehens. Sie entsenden gleichsam den drohenden Propheten, der doch vor ihnen erscheint, sie senken sich von links hin zu seinem Kopfe, heben sich leise mit seinem Arme – während über den schuldigen König die böse Flammenkrone hochschlägt – und wölben sich dann wieder hoch hinter und über dem Kriegerzuge, der nach rechts hin sich keilförmig verbreitert. Auch die wenigen Pflanzen haben ihren zugunsten der Gestalten bestimmten Ort: als stiller, aber dann nach rechts zur Menschengebärde hin ausschlagender Baum ganz links, als niedriges Gebüsch zwischen den beiden Hauptspielern, dann noch einmal als ferne Erhebung über der Spitze des Zuges. Da aber, wo in diesen eine Schattenschlucht geschlagen ist, brennt als verwandte, doch sehr gesteigerte Form abermals die Flamme hoch. Wer die Klarheit der Ordnung bis ins Einzelne begreifen will, darf auch die Lanzen nicht vergessen, die große einzelne links der Mitte, die Menge – wiederum durch eine nur geringe Zahl von Stäben eindrucksvoll vertreten – nach rechts hin. Wer das Tiefraumerlebnis allein bewertete, würde ebenso irren als wer allein die Flächengestaltung sähe. Beides in einem trägt die Größe. Im ganzen scheint uns Holbein ein sehr anderer Mensch als Rubens, aber nicht selten nimmt er doch etwas von diesem deutlichsten Hauptmeister der späteren Fürstenkunst im Norden voraus. Bei dem vordersten Rosse, seinem stolzen Haupte, seinem kraftvollen Hals und Bug, kann man an die Entwürfe zur Geschichte des Decius Mus denken. Aber ist nicht überhaupt die ganze Auffassung des Heldenhaften, wie sie der große Vlame vertrat, hier schon enthalten? Der rein aus Holbeins Seele hinzugetretene sehr schöne Gedanke, den besiegten König mit dem shakespearehaft empfundenen Ausdruck milder Trauer zwischen den feindlichen Reitern erscheinen zu lassen, wäre auch des Rubens würdig. Holbein als Dichter! Wir wollen ihn über dem großen Menschenmaler nicht vergessen. Es gehört zu den vielen tragischen Schwierigkeiten auf dem Wege des Deutschen, daß einmal ein Großteil unserer alten Wandgemälde überhaupt verschwunden ist, dann aber vor allem die Leistung Holbeins keine rechte Nachfolge gefunden hat. Erst in der späteren deutschen Fürstenzeit schuf unsere barocke Baukunst, nun in erstaunlichem Umfange, Flächen, auf denen ein freige-

wordener Wille zum Fresko, zum Wand- und zum Deckengemälde, sich endlich ungehemmt ausgießen konnte. Von Holbeins eigenhändiger Leistung haben wir nur Bruchstücke. Die Köpfe der samnitischen Gesandten vor Curius Dentatus, in der Basler Kunstsammlung erhalten (Tafel 27), geben einen Anhalt, uns die Werthöhe der Ausführung vorzustellen. Es ist erstaunlich, wie schwäbisch, ja augsburgisch sie wirken; etwas von der fuggerischen Atmosphäre umschwebt sie. Tatsächlich ist Augsburg, das auch im Barock noch stark an der Freskomalerei beteiligt war, der Mutterboden dieser Kunst gewesen.

Augsburgisch war seit langem auch die Übung der Fassadenmalerei. Nicht erst mit dem jüngeren Holbein ist sie in seiner Heimat geboren. Schon das Geschlecht von 1460 und die Altersgenossen Dürers, schon Ulrich Apt, Burgkmair, Breu und Beck hatten für die Patrizierfamilien ganze Häuserwände bemalt. Noch Sandrart sah solche Malereien wohl erhalten. Fassadenmalerei ist nun freilich eine völlig andere Aufgabe als die der Fresken im Inneren. In diesen herrscht die geschlossene Wand, die sich als reine Bildfläche darbietet. Die Rahmung ist durch den Raum gesichert. An den Außenseiten aber trat zu den Möglichkeiten des Erzählens der Reiz der Anspielung auf das Bauliche. Der Reiz der Anspielung – und zunächst kaum mehr! Man verkennt die Aufgabe völlig, wenn man in diesen Malereien einen Ersatz der Fassade sieht, etwa so, als ob aus Mangel geeigneter Baumeister wenigstens der Schein einer italienischen Fassade erstrebt worden sei und im Grunde statt des Gemalten lieber eine Fassade in echter Ausführung gegeben worden wäre. Es handelt sich gar nicht um den Anschein echter Fassaden, am wenigsten bei Holbein. Erst im Barock wurde es üblich, das Gemalte als wirklichen Ersatz des Gebauten zu nehmen. Bei Holbein war die „Illusion" so keck, daß sie gar keine mehr war. Was er am Hertensteinschen Hause in Luzern (Tafel 28) schuf, konnte in einzelnen Szenen mit Baukunst spielen. Wenn um das gotische Portal der Schein einer lombardischen Bauform gelegt wurde, so ist freilich dies, aber auch nur dies, eine Art Architekturersatz. Im übrigen herrschte durchaus die menschliche Szene. Der Einblick in ein Treppenhaus war schon auf den ersten Blick als Theater gemeint. Am „Haus zum Tanz" (Tafel 29) in Basel und eben dort am „Haus zum Kaiserstuhl" trat die reine Spielerei entschieden auf. Tiefendurchbrüche, offene Loggien, rechtwinklige Einsprünge machten besonders aus dem „Hause zum Tanz" eine phantastische Bühne, deren

architektonische Unmöglichkeit auf der Stelle einleuchtet. Sogar unfertige Bogenteile konnten in der Scheintiefe auftauchen. Ein römischer Held erschien auf hoch gebäumtem Rosse, bereit, sich in den Abgrund zu stürzen über gemaltem italienischen Bogendurchgang. Gestalten liefen frei auf den Gesimsen. Der Tanz selber aber fand in Gruppen Ausdruck, die wohl an Dürers tanzende Bauern anknüpfen konnten, noch deutlicher aber – wiederum! – an Rubens vorgemahnen.

Gestehen wir frei: so genial die Leistung war, sie bedeutet doch geschichtlich einen gewaltigen Bruch. Es ist einer von jenen, für die der Einzelne nicht mehr verantwortlich ist. Dieser steht, wo ihn das Schicksal hingestellt. Nicht, daß der altdeutsche Formenschatz nun aufgegeben wurde, nicht dies ist das Bedenkliche. Es ist vor allem nicht das Neue. Dieser Vorgang war allgemein und schon seit der Frühzeit des Jahrhunderts im Gange. Das Bedenkliche liegt in der malerischen Freizügigkeit der architektonischen Form, in der Anmaßung des Auges über eine Kunst, deren ganz urtümliches Wesen in unserer wirklichen Erde verwurzelt ist. Es ist ein Vorgang von unbezwinglicher Macht, sobald er überhaupt ins Rollen gekommen. Dann gab es nur noch die Möglichkeit der späten Reue; der Klassizismus hat sie in seiner Weise zu erfüllen gesucht. Was geschah, das war der Verlust der architektonischen Wirklichkeit und deren Verkauf an den malerischen Schein. Das 19. Jahrhundert war schon damals unausbleiblich gemacht. Wie soll man dieses Stilgeschehen eigentlich benennen?

Die Fragwürdigkeit aller Stilnamen ist hier oft genug betont worden. Es lohnt sich aber, an dieser Stelle die Frage doch noch einmal aufzunehmen. Ist dies nun „Renaissance", womöglich gar „deutsche Renaissance", womöglich gar „Frührenaissance"? Insbesondere die letztere Bezeichnung hätte nur dann einen Sinn, wenn man um jeden Preis ein Nachhinken der deutschen Kunst festlegen wollte. Aber das, was um 1520/30 geschah, war wirklich nicht etwa die spätere und plumpere Wiederholung dessen, was hundert Jahre vorher in Italien vor sich gegangen war. Zu diesem hatte Deutschland in der Zeit des Konrad Witz seine eigene Entsprechung besessen. Auch müßte, was man in Italien Wiedergeburt nennt, in Deutschland eher das Gegenteil heißen, sobald man Einzelformen im Auge hat. Einzelformen dürfen nicht mit dem Ganzen verwechselt werden. Das Ganze der deutschen Kunst um 1520/30 entspricht, wenigstens in den darstellenden Künsten, der Lage nach dem, was wir ebenso in Italien beob-

achten können. Das Ganze ist *erschüttert*, hier wie dort, und wir benennen, europäisch sehend, diese Erschütterung zur Zeit gerne mit dem Namen Manierismus. Ist, was in Holbeins Fassadenmalereien geschah, nicht wirklich eine Erschütterung, eine Zersetzung, eine Auflösung des früher Gesicherten, eine Aufhebung insbesondere der alten, echten Ursächlichkeit? Es kann gar nicht bezweifelt werden. Aber unter „Renaissance" versteht ja kein vernünftiger Mensch eine Zersetzung, auch und gerade wenn er den engeren Wortsinn fallen läßt und in reiner Verabredung nur eine bestimmte europäische Wandlung so benennt. Gemeint ist immer etwas Klassisch-Ausgewogenes, Gefestigtes, in sich Ruhendes. Wir wissen, daß dies einmal kurz vorhanden, daß es allgemein aber bereits um 1520 vorüber war. Wenn auch Raffael und Lionardo damals erst ganz kürzlich verstorben waren, Michelangelo sogar noch ein langes Leben vor sich hatte – die für das Neue bezeichnenden Künstler hießen jetzt Pontormo statt Sarto, Parmeggianino statt Correggio, Rosso Fiorentino statt Lionardo, bald auch Beham oder Pencz statt Dürer, Hirschvogel statt Altdorfer, Heemskerk oder Scorel statt Massys.

Schon weit früher wurde vermerkt, daß im „Mittelalter" gerade die *Wirklichkeit* der Buchseite, des Glasfensters und der Wand, die Wirklichkeit insbesondere jeder gebauten Form noch ein unantastbarer Wert gewesen ist. Wirklichkeit heißt auch Ursächlichkeit, wie unsere Sprache mit dem Worte Wirkung auf das deutlichste betont. Der malerische Geist ist natürlich nicht einfach ein Gegensatz zur Ursächlichkeit – da nämlich nicht, wo die Wirklichkeit selbst reines Bild ist, denn dieses ist ja *seine* Wirklichkeit. Jetzt aber hat er auch das erfaßt, was nicht nur zum Auge, sondern zum Tastsinn, zur Ortsbewegung unseres Körpers urtümlich gesprochen hat. So hat er aus der bemalten Wand, wie aus der bemalten Buchseite und der farbig geschlossenen Glasfläche ein „Fenster" in das All, architektonisch ein Loch machen können. Auch Holbeins Scheibenrisse sind an diesem Vorgange nicht unbeteiligt. Sie sind vorzügliche, zuweilen herrliche Leistungen. Aber ohne den Schritt, den sie schon taten und nicht einmal als erste taten, ohne die Verdrängung der architektonischen Fläche durch den bloßen Bildschein wäre auch der vollständige Verfall des Glasgemäldes im 19. Jahrhundert nicht eingetreten. Feinfühlige Menschen, die nicht einmal einer genauen Geschichtskenntnis bedürfen, können vor Holbeins Fassadenmalereien schon fragen: ist das nicht wie

19. Jahrhundert? – Es war noch ein weiter Weg bis dahin. Der Ersatz gebauter Räume durch gemalte Sphären, im oberitalienischen und süddeutschen Barock durchgeführt, ist einer der größten Schritte auf diesem Wege. Es geschah noch in voller Kraft, es fehlte damals jeder Ausdruck von Ratlosigkeit, es konnte größte Kunst entfaltet werden – der Weg in den Absturz war dennoch weitergeführt. Das 19. Jahrhundert aber ist als eine Zeit der reinen Augenherrschaft ohne architektonisches Rahmenbewußtsein unverkennbar.

Der ganze Vorgang ist im Grunde schon seit dem 14. Jahrhundert unvermeidbar. Ganz deutlich ist er durch die „antiklassischen" Stile geworden. Schon die echt architektonisch gemeinte Scheinfassade des 17. Jahrhunderts – die nämlich wenigstens echte Bauformen zwar aufmalt, aber damit doch halbwegs ersetzt –, schon sie ist ein Reuevorgang gegenüber der Fassadenmalerei des Manierismus; sie entspringt dem kraftvolleren Lebensgefühle des Barock. Dieser vertritt, soweit er auch schon mit dem malerischen Scheine arbeitet, gegenüber dem Manierismus schon wieder das Gefühl echterer Ursächlichkeit. Manierismus beruht auf deren Aufhebung. Daß etwas dieser Art schon in Holbeins Fassadenmalereien steckt, ändert nichts an seiner Größe; es stellt ihn nur an seinen geschichtlichen Platz. Ganz unabhängig von seinem Genie muß auch Holbein da, wo ein allgemeinstes Geschehen sich vollzieht, an diesem mitwirken. Die „Tragödie der Architektur" (Fechter) ist nun einmal im Gange. Sie hebt auch nicht die Tatsache auf, daß eine überraschende Fülle genialer Werke erst innerhalb ihrer, sogar erst *durch* sie, möglich wurde.

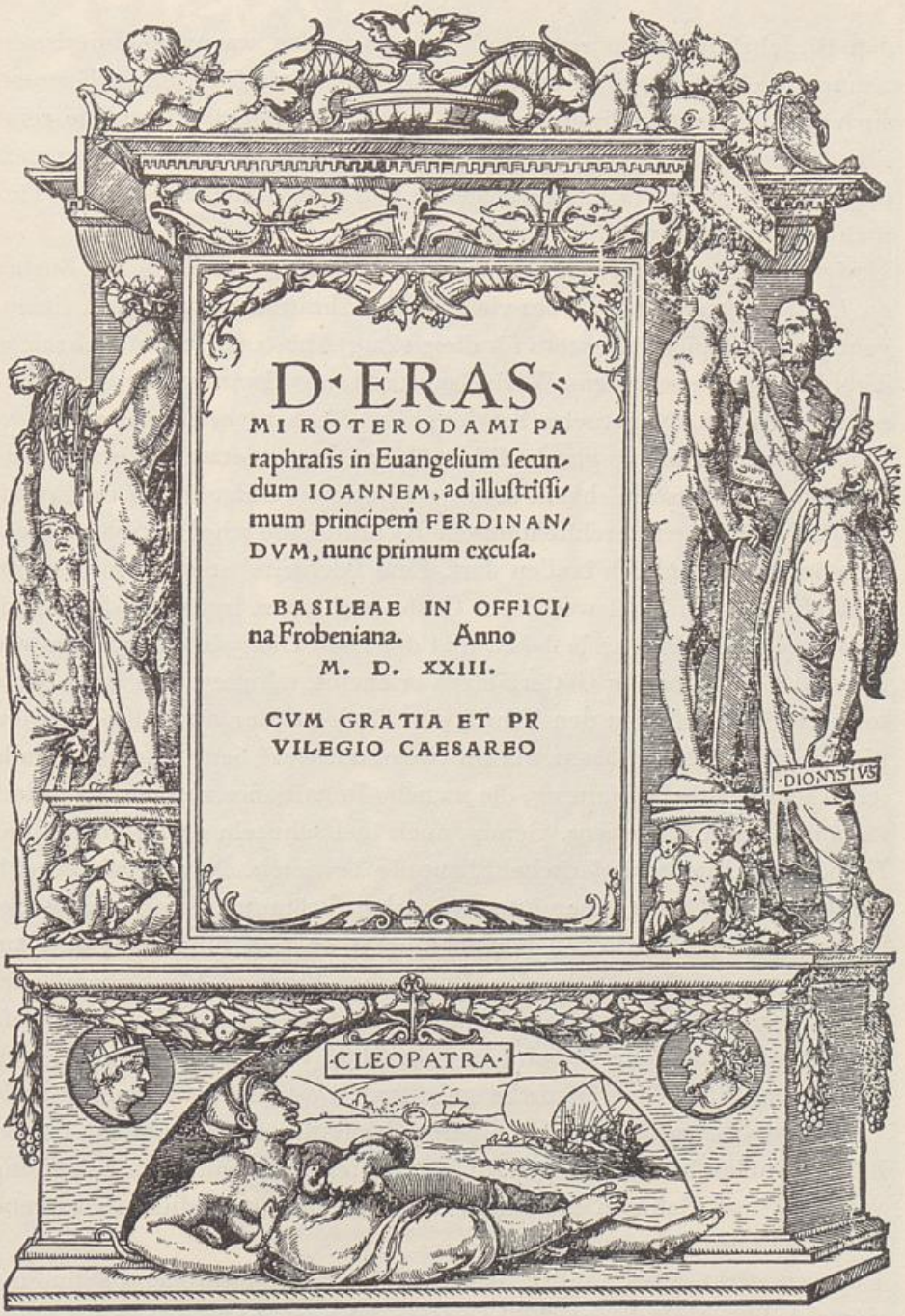
HOLBEIN UND DIE SCHMUCKFORM

Übrigens steht es bei Holbein überhaupt zuweilen so, wo er an der Geschichte der reinen Zierform beteiligt ist – aber auch nur da. Diese Beteiligung war weit umfangreicher, als die meisten ahnen: gegen 1200 Vorlagen allein für den Buchschmuck, darunter herrliche Alphabete der verschiedensten Art, reich an prachtvollen Kindergestalten, „welschen Kindlein", Putten; weiter: Signete und Titel, Holzschnitte und Metallschnitte

(darunter Evangelistensymbole von phantastischer Pracht), zahlreiche Entwürfe für Gold- und Waffenschmiede, zu Pokalen, Bechern, Degengriffen, Medaillons, Prunkuhren, Spiegelrahmen, Tafelaufsätzen, Dolchscheiden. Uns genüge, unter diesen letzteren dem Basler Entwurfe mit dem Totentanze (Tafel 10) ein rund fünf Jahre späteres Blatt gegenüberzustellen (Tafel 30). Ist da nicht auch ein Verlust der Ursächlichkeit festzustellen, eine Vorahnung vom 19. Jahrhundert, ein – Manierismus? So betont wir für das Genie Holbein als Ganzes diese (und am liebsten jede) Stilbezeichnung ablehnen wollen, in diesem Punkte erscheint er uns als „Zeitgenosse". Mit der alten Seelenwelt, die in dem früheren Basler Entwurf noch lebt, ist viel mehr als diese selber aufgegeben, nämlich die echte Ursächlichkeit. Ein gerahmter Gestaltenzug ist höchst sinnvoll für die langgezogene Form der Dolchscheide. Der eine Basler Entwurf hat ihn noch, der andere hat ihn nicht mehr. Er hat einen Auf-*Bau!* Man könnte sagen, dieser habe nur einen anderen, doch keinen geringeren Sinn. Gewiß hat er einen Sinn, aber eben dieser Sinn bedeutet Aufhebung des Eigentlichen. Ein Aufbau ist etwas anderes als ein Fries. Eine Dolchscheide ist etwas anderes als eine Fassade: sie hat keine Geschosse. Hier ist aber – köstlich schön und mit bestrickender Phantasie – doch so etwas wie der Heidelberger Ottheinrichsbau vorgeahnt. Mindestens das untere Geschoß könnte man sich fast an diesen versetzt denken. Es ist freilich ein Unterschied innerhalb dieser Geschosse; sie wandeln sich leise von einer Bau- zu einer Bildform. Darin ist, wie überhaupt im weiteren 16. Jahrhundert, eine leichte Vorahnung des Watteau-Ornamentes zu spüren. Holbein hat die Dolchscheide nicht mehr waagrecht, sondern aufrecht gesehen. Dagegen dürfte noch nichts gesagt werden. Man dürfte sogar betonen, daß ein Dolch ja gehängt werde, also eher oben und unten als rechts und links zu zeigen habe. Richtig! Aber Hängen ist nicht Steigen. Erst dieses, daß die Aufwärtsrichtung gewählt und diese zur Geschoßbildung versteift ist, erst dies ist wirklich Verführung. Ein gesundes Gefühl ist zusammengebrochen, die Ursächlichkeit der Bauform als solcher ist selber zu einem scheinhaften Selbstzweck entartet. Es ist kein Zufall, daß wir von der Fassadenmalerei auf dieses Beispiel geführt werden; Holbein selber dürfte auf dem gleichen Wege dahin gekommen sein.

Aber das muß gesehen werden. Es gilt, zwischen künstlerischem und geschichtlichem Werte zu unterscheiden. Ein Werk kann die höchste Kunst

beweisen und doch an geschichtlich bedenklicher Stelle stehen. Auch die Basler Dolchscheide ist so fein gedacht, so voller Reize einer echten Phantasie, daß sie Holbeins völlig würdig bleibt. Da haben wir nichts zu kritteln. Dies hebt dennoch die Frage nicht auf, wohin solche Formen geschichtlich führen mußten: zu Wellenberg oder zu Wellental? Nun, sie führten zu einer geschichtlichen Senke, zu jener Welt des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts in Deutschland, für die das Verabredungswort „Manierismus" weit treffender ist als das übliche „deutsche Renaissance", für welches sich, genau besehen, überhaupt kein echter Grund finden läßt, da es nur aus der gedankenlosen Gleichsetzung von italienischem Einfluß und Renaissance zu erklären ist. Dabei ist der italienische Einfluß nicht einmal bestimmend, sondern das, was die Deutschen daraus gemacht haben. Das aber ist: die Zersplitterung des Monumentalen in das Kleine, das Durcheinanderwerfen der Werkstoffe, die Vermischung aller Maßstäbe, die Verwechslung von Bauform und Zierform, von Gestalt und Ornament, von Architektur und Malerei – ja, von Architektur und *Schreinerei!* Auch vor den Waffenformen dieser „deutschen Renaissance" kann man sich manches Mal peinlich an das 19. Jahrhundert vorgemahnt fühlen. Soweit geht es zwar noch nie, wie es im späten 19. Jahrhundert gekommen ist, wo man schließlich ein Thermometer (das still zu hängen hat) als Streitaxt (die geschwungen wird) formen und den Stiel obendrein aus einer richtigen Hasenpfote bilden konnte. Aber Verschraubtes und Verlogenes gab es schon damals genug. Bei Holbein selber gibt es das gewiß noch nicht, aber der Stein war schon im Rollen. Die Verwischung der Grenzen ist das Entscheidende, der Grenzen besonders zwischen Schmuckform und Baukunst. Es ist auch kein Zufall, daß erst im Laufe des 16. Jahrhunderts das Ornament sich selbständig macht, daß von nun an eigene Ornamentbücher entstehen, oft zur Anwendung bestimmt, allmählich aber geradezu zum Selbstzweck entartend. Sie konnten sich sogar zu Architekturbüchern verwandeln, in denen aber außer den geliebten vitruvianischen Säulenordnungen von echter Architektonik kaum noch etwas zu spüren war. Auch Dietterlin, ein höchst begabter Maler und Zeichner, ist mit seiner „Architectura" von 1598 schon bei Holbein vorgeahnt. Ornament war bisher ein Mittel – nun wurde es Eigenzweck. Wenn aber alles „selbständig" wird, so gibt es keine Herrschaft mehr und also keine Ordnung. Auch dies ist vorgeahntes 19. Jahrhundert. Wo wir dieses im vorschreiten-

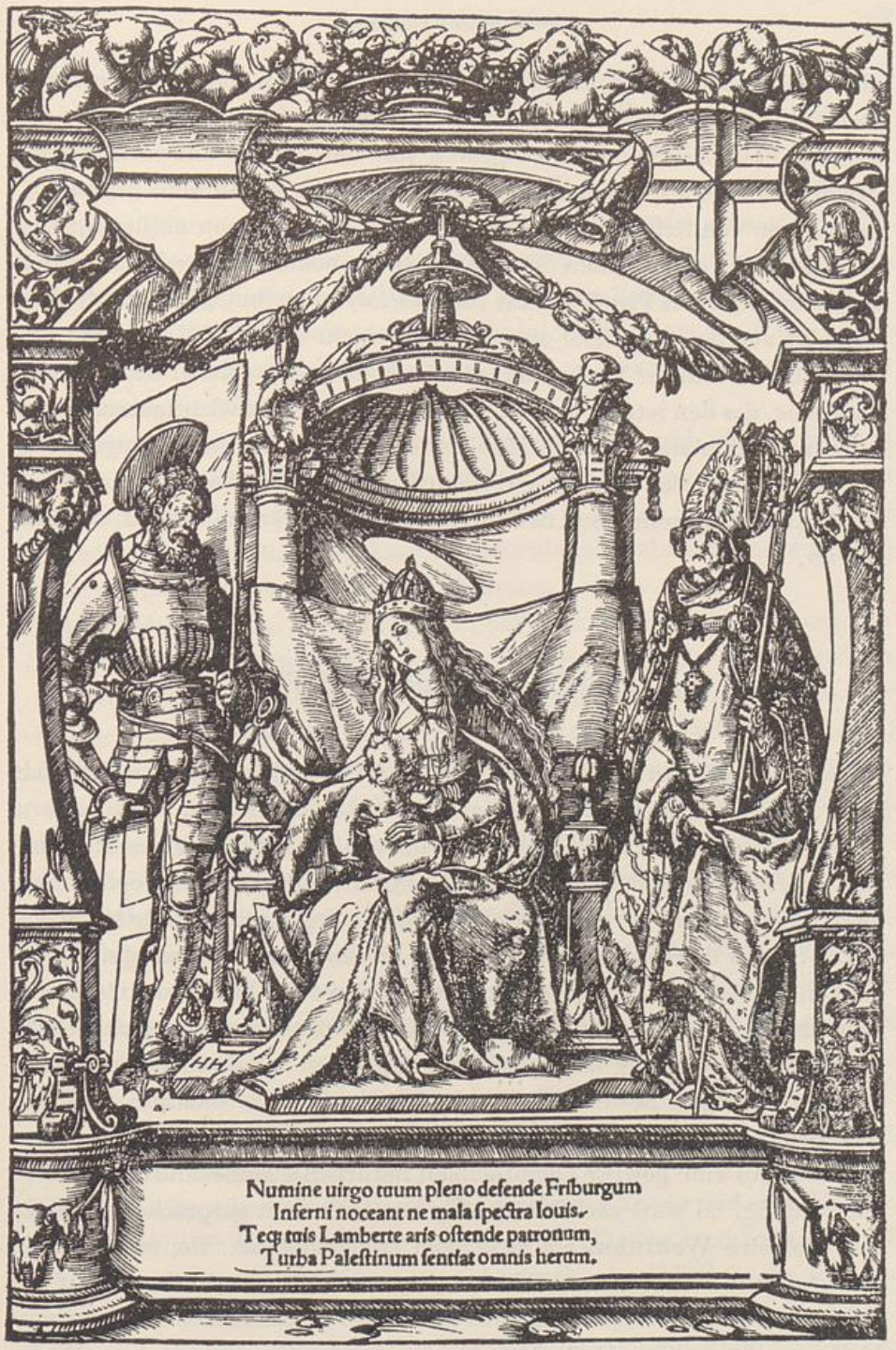


Titelblatt mit dem Selbstmord der Kleopatra

den 16. Jahrhundert spüren, da eben herrscht das, was wir Manierismus nennen. Nebenbei gesagt: auch die Durchlässigkeit für fremde Formen, auch die Internationalisierung der Kunst ist manieristisch und sie zeigt sich ebenso in Italien, im Eindringen deutscher Formen, wenn dieses auch der Breite nach gewiß nicht mit dem Eindringen italienisch-antiker Formen im Norden zu vergleichen ist.

Übrigens zeigten sich solche Eigenschaften auch in der Form des Buches an. Der Kleopatra-Titel, als der vielleicht berühmteste Entwurf von vielen, genügt als Beispiel wenigstens für diesen Zug (Abb. S. 65). Schon daß solche Titel für ganz verschiedene Werke benutzt werden konnten, ist doch etwas anderes als die spätgotische Sorglosigkeit, die für verschiedene *Gegenstände*, etwa Städte, das gleiche Bild wählen konnte. Jetzt ist es erschüttertes Gefühl für Ursächlichkeit, damit erschüttertes Stilgefühl. Der Kleopatra-Titel vertritt eine architektonische Richtung, die schon als solche buchkünstlerisch bedenklich heißen darf. Eine Buchseite ist nun einmal kein Epitaph, und ein Titel weder ein Grab- noch sonst irgendein Denkmal. Gewiß *spielt* die Phantasie dabei, und der Dieb Dionysius, der rechts wie links als Goldräuber an Götterbildern erscheint, schmiegt sich beide Male so geschickt wie frei in den Umriß ein. Doch ist hier bis in Einzelheiten hinein das gleiche wirksam wie im Gesamtentwurf, jene in diesem Falle schon manieristische Haltung, die manche Renaissance nennen. Es bedarf keines näheren Eingehens. Genug, auch in Buchtiteln und Signeten hat Holbein reichste schöpferische Phantasie bewiesen. Nur begab er sich damit in den Dienst einer internationalen Strömung. Die Aufgabe des humanistisch-philologischen Buchschmuckes an sich führte zugleich am deutlichsten aus dem Kreise der altdeutschen Formen. Nicht überall und nicht gleichmäßig: der Titelholzschnitt von 1515 für die Erasmus-Briefe an Dorpius ist rein italienisch (das Schriftbild wird, leicht angerollt, von Putten vor einer Muschelnische gehalten). Dagegen geht jener für die Freiburger Stadtrechte (Abb. S. 67) trotz der Italismen des Rahmens unverkennbar auf altdeutsche Plastik zurück. Mustergültig rein ist die Scheidung von Text und Rahmen bei einem Titel für Oekolampadius, verwirrend eher die Cebestafel von 1523.

Dagegen wirkt es erstaunlich, wie Holbeins kunstgewerbliche Erfindung dort alsbald instinktsicherer blüht, wo sie sich auf Lieblingsübungen seines Volkes von älterer Herkunft beziehen darf. Goldschmiede und Waffen-



Titelblatt „Freiburger Stadtrechte“

schmiede bildeten seit vielen Jahrhunderten einen sicheren Vortrupp deutscher Kunst. Was Holbein ihnen zudachte, ist ohne weiteres prächtig geraten. Fast das Geistreichste gelang mit den Basler Entwürfen eines Degengriffes, eines Tafelaufsatzes und eines Spiegelrahmens (Tafel 32). Sie sprühen von Erfindung und sind auch im Vortrage von glühender Lebendigkeit. Sie entstammen der englischen Spätzeit, ebenso wie die schöne Vorzeichnung eines Prunkbechers für Jane Seymour (in Oxford) (Tafel 31). Diese ist auf das genaueste ausgearbeitet, nicht ein Einfall, sondern ein Werkriß von feinster Sauberkeit. Hier erkennen wir wieder deutlich das Klassische, das den letzten großen Altdeutschen in allen wichtigeren Schöpfungen ohnehin stets von den Manieristen absetzen mußte; es liegt in der Ausgewogenheit des spannungsreichen Umrisses. Der Entwurf einer Uhr im Britischen Museum, aus den letzten Lebensjahren stammend, schließt sich an.

ZU HOLBEINS BILDNISSEN

Ein ungeheuerlicher Reichtum an Formen ist uns schon bisher, wenn auch noch so flüchtig, erschienen: der große Freskokünstler von Wandbildern in Innenräumen und an Fassaden, der überreiche Illustrator, der Erfinder von Totentänzen und Bibelbildern, der Altarkünstler, der Schöpfer zahlloser Scheibenrisse, der Buchkünstler, der Kunstgewerbler und Ornamentist. Jetzt erst denken wir etwas genauer an das, woran die meisten zuerst denken werden: an den einzigartigen Bildnismaler. Mit Absicht! Unsere Betrachtung hatte sich von Anfang an das Recht erbeten, Breite und Dichtigkeit der Darstellung nicht nach den sachlichen Inhalten, sondern nach unseren heutigen Bewertungen abzumessen. Das Unbekannte oder anscheinend zu schwach Erkannte hat hier mehr Raum als das Anerkanntere. Der (nur für eine gewisse Öffentlichkeit natürlich) „unbekannte Holbein" war wichtig. So wird verhältnismäßig kurz von dem gesprochen werden, was Holbeins Weltruhm am sichersten begründet hat. Bei seinen Bildnissen gibt es wohl keinen Widerspruch, was den unsterblichen Wert angeht. Solange ein Funken Vernunft in unserer Selbstbetrachtung wirksam bleibt, werden wir vor Holbeins Bildnissen in Verehrung verharren. Wenn

man einem klugen Marsbewohner Europa zeigen wollte, so hätten Holbeins Bildnisse ähnliches Gewicht wie die Fugen Bachs. Nur um die Art handelt es sich noch. Zwei Fragen erheben wir. Einmal: müßte uns Holbein auch dann als Genie ersten Grades deutlich sein, wenn wir nicht ein einziges Bildnis von ihm besäßen? Weiterhin: versteht man seine Bildnisse besser, wenn man seine anderen Arbeiten kennt? Eigentlich braucht man beide Fragen nur zu stellen, um sie schon beantwortet zu wissen: mit Ja. Bejaht man die erste, so erscheint Holbein als der letzte große Altdeutsche. Bejahen wir auch die zweite, so gewinnt sogar noch der europäische Bildnismaler.

Menschenkenntnis geradezu moderner Art, zum Teil noch in altdeutschem Gewande, und Phantasie altdeutscher Art, zum Teil schon geradezu mit modernen Gehalten, beide leben gemeinsam in diesen Bildnissen, und sie wirken auch da in jener Formkraft, die wir überall wahrnahmen, einer mit Selbstverständlichkeit überlegenen Ordnung.

In den Bildnissen sind Wandlungen in mehr als einer Hinsicht erkennbar. Die spätesten Zeichnungen englischer Adeliger hätte der junge Holbein noch nicht leisten können, aber sie waren doch nur jenem möglich, der einst der junge Holbein gewesen. Bis in den ersten englischen Aufenthalt hinein strahlt eine Eigenheit aus, die wir getrost als augsburgisch bezeichnen können. Sie ist noch 1527 in den Bildnissen des Sir Henry Guildford und seiner Frau (Tafel 37) vorhanden, scheint aber dann zu verschwinden. Es ist die Neigung, die Gestalt durch architektonische oder pflanzliche Beigaben oder durch beides sowohl zu rahmen als zu verbreitern. Eine Folge ist die Vorliebe für etwas breiteres Format; diese wiederum ist bezeichnend für eine allgemeine deutsche Wandlung nach 1500. Später herrscht die Neigung vor, den Menschen so gut wie allein gegen neutralen Hintergrund sprechen zu lassen. Das Verschwinden des architektonischen und pflanzlichen-dekorativen Beiwerkes geht zusammen mit einer Versteilung des Formates. Diese wiederum entspricht der allgemein europäischen Richtung.

Die erste Gruppe kennzeichnen der Bürgermeister Meyer und seine Frau in Basel (1516), der Hertenstein in New York (1517), der Amerbach in Basel (1519), der Xilotectus in Nürnberg (1520). Der Anschluß an die altaugsburgische Überlieferung ist so deutlich wie verständlich (Tafel 34, 35, 55, 9). Die zweite Gruppe gipfelt etwa in der Londoner Christine von Dänemark

(1538) und dem ziemlich gleichzeitigen Thomas Howard, Herzog von Norfolk, zu Windsor (Tafel 49, 45). Im ganzen ist hier eine deutliche Wendung aus der breiteren deutschen Kunst um 1500 zur schlankeren des europäischen Manierismus. Doch wissen wir und sagen uns gleich noch einmal, lieber zu oft als zu selten: Holbein selber ist *kein* Manierist!

Eine andere Wandlung, deren grundsätzlichen (aber nicht rein zeitlichen) Gleichlauf man schnell einsieht, führt von der Betonung des umgebenden Innenraumes zu dessen Ausschaltung. Die letztere wird man leicht als nunmehr selbstverständlich erkennen; sie entspricht der Versteilung des Formates und ist zuletzt auch nichts anderes als die Neutralisierung des Grundes, die Vereinzelung der Gestalt, die Abstoßung des Räumlichen. Bei dieser Wandlung wurde aber auch ein anderes Räumliches abgestoßen, eine zweite Art der Rahmung und Erweiterung der Gestalt. Es war wesentlich seit rund 1526/27 nicht mehr die dekorative Rahmung, die den Dargestellten durch Säulen, Pfeiler, Reliefs, Pflanzenranken in eine allgemeine höhere Sphäre hob, unbekümmert um seinen eigenen Lebensraum; es war vielmehr gerade dieser selbst, der jene allgemeine Rahmung ersetzte. Wir treffen ihn schon in dem Familienbilde des Morus (1526), weiter beim Londoner Warham (1527), beim Nikolaus Kratzer (Paris 1528), sehr ausgesprochen ferner in den frühen 1530er Jahren, so beim Berliner Gisze (1532) und bei den Londoner Gesandten (1533) (Tafel 33, 44, 36, 60 u. 50). Man könnte auch die „Schöne Offenburgerin als Venus" und die gleiche als „Lais von Corinth" (beide Basel, 1526) dazurechnen. Der Morette (1534/35) gibt bereits den Übergang zur Neutralisierung, aber doch erst den Übergang. Der Hintergrund lebt als faltiger Vorhang, als „Dorsale" (Tafel 51).

Man kann so etwas wie drei Perioden festlegen, eine erste noch augsburgische der dekorativen Rahmung, eine zweite der Darstellung des Lebensraumes, eine dritte mit dem Verzicht auf beide Formen, mit der sprechenden Vereinsamung der Gestalt.

Geschichte ist, wie wir wissen, kein Gänsemarsch. Die Kräfte überkreuzen sich auch hier. Das ergreifende Basler Familienbild (Tafel 68) ist älter als der Gisze oder die Londoner Gesandten und verzichtet dennoch auf die Umrahmung (wahrscheinlich schon ursprünglich). Es lebte wohl von Anfang an aus den Gestalten allein; hier lag kein Auftrag vor. Doch gibt es noch andere Unregelmäßigkeiten des Ablaufes. Die Richtung ändern sie nicht.

Es ist offenbar so gewesen: wenn der junge Holbein den Auftrag für ein Bildnis empfing, so genügte ihm die Menschengestalt allein noch nicht ganz als Inhalt seiner Form, so prachtvoll er sie ergriff. Sie brauchte eine Erweiterung, eine Rahmung, wie sie die schwäbische Kunst auch für ganz andere, auch für christliche Darstellungen liebte. (Daß dabei die nordischen Formen südlich beeinflußten wichen, bedeutete nichts Grundsätzliches.) Später trat an Stelle des Dekorativ-Allgemeinen das Persönliche des Heimat-Raumes. Darin liegt ein Noch und ein Schon: noch ein Bedürfnis nach Personenerweiterung, schon deren unmittelbare Beziehung zum dargestellten Ich. Zuletzt macht sich dieses ganz selbständig. Jakob Meyer zum Hasen und seine Frau (Tafel 34, 35) wohnten ja gewiß nicht unter italienischen Bogentoren, und weder Benedikt Hertenstein noch Xilotectus waren von steinernen Wänden mit oberitalienischen Reliefszenen umgeben und doch mußten sie durch Formen solcher Art gesteigert, erweitert und gerahmt werden. Der Astronom Kratzer (Tafel 36) dagegen lebte wirklich unter jenen Instrumenten, die Holbein um ihn ordnete, und erst recht lebte der Londoner Kaufmann Gisze da, wo der Künstler ihn auch darstellte, in seinem Stahlhof-Kontor (Tafel 60). Vielleicht war das Heim des Thomas Morus, das Holbein bei dem großen Familienbilde zu Grund und Rahmen der zehn Gestalten wählte, ein bestimmender Eindruck für diese Wandlung.

Wir könnten schon ohne die geringste Kenntnis von Holbeins Lebensumständen, lediglich aus der Zeitfolge seiner Bildnisse, einiges erschließen: die allmähliche Entfernung vom Altdeutschen, zugleich die Entfernung aus dem Gebiete des freieren Phantasierens. Sie bedeutet so wenig einen Verlust des deutschen Wesens wie eine Verminderung der Phantasie, wohl aber beider Verwandlung.

Lehrreich ist die Frage nach der jeweiligen Dichtigkeit der Bildnisleistungen. Sie wechselt sehr. Es zeigt sich am Anfang eine nur kleine Gruppe. Von 1516 bis 1520, in fünf Jahren, entstanden – soweit wir wenigstens wissen – nur fünf Bildnisse, von denen zwei auf *einen* Auftrag gingen. Es folgte eine mehrjährige Pause, dann um und nach 1523 die kleine Gruppe der Erasmusbilder, dann wieder eine Pause von rund drei Jahren. Was schuf Holbein damals? Es war die Zeit, in der das Altdeutsch-Christliche überwog. Wäre Holbein um 1526 gestorben, so wäre seine Bildniskunst ein zahlenmäßig recht geringer Teil seiner Leistungen gewesen. Als

Genie ersten Ranges stände er dennoch da, der Meister der Darmstädter Madonna, der älteren Rathausfresken und der Totentänze: ein großer Altarmeister, ein großer Freskomaler, ein einzigartig phantasiereicher Illustrator.

Ab 1526 aber, zur Zeit, da bei den Bildnissen die dekorative Rahmung der Darstellung des privaten Lebensraumes weicht, gerade von da an nimmt die Erzeugung der Bildnisse gleichmäßigere Dichtigkeit an. Es ist die Zeit des ersten englischen Aufenthaltes. Ein privates Schicksal? Gewiß nicht nur: das private Schicksal hängt am allgemeinen. Es ist die Zeit, da der deutsche Altar um seinen letzten Bestand zu ringen hat, in der ringsherum der Boden für alle altdeutsche Kunst abgegraben wird, die Zeit des Bildersturmes in jeder Form, der roh-gewaltsamen wie der still-geistigen. Sie hat ohne Zweifel die Auswanderung nahegelegt. Wer daheim blieb und wen nicht die auch in Deutschland beginnende Fürstenkunst an sich zog, der hatte es denkbar schwer. Deutschland selber hat sich um Holbein gebracht. Er gerade, der letzte Große, gehört zu dem riesenhaften Preise, den es für seinen ehrlich heißen Kampf um die Anliegen der Seele zahlen mußte. Immerhin gewann ihn Europa und das ewige Deutschland konnte ihn ohnehin niemals verlieren.

Buchschmuck und kunstgewerbliche Arbeit, das blieb. Es blieben die Wandgemälde und die Festdekorationen, es blieb auch hie und da wohl ein gelegentlicher Auftrag religiösen Inhaltes. Aber es war begreiflich, daß ein so einzigartig sicheres Auge immer stärker von Bildnisaufträgen beansprucht wurde. Diese Entwicklung mündete bei dem Hofmaler John Holbein. Der junge, der noch wesentlich altdeutsche Künstler hatte, wie bei einem späteren flüchtigen Besuche die Basler neidisch vermerkten, noch „den Wein am Zapfen holen müssen“: jetzt ging er in „Samt und Seide“; er war reich geworden. Er war dennoch kein anderer. Es zeigte sich nur, was neue Bedingungen an Möglichkeiten auftun. Es zeigte sich ebenso, daß den neuen Bedingungen nur genügt werden konnte, weil schon die alten in neuer Weise erfüllt waren. Seit 1527 sind fast aus jedem Jahre mehrere Bildnisse erhalten, auffallend viele von 1532/33, aus den Anfangsjahren der zweiten englischen Zeit. Zu den gemalten Bildnissen treten zuletzt in immer höherem Maße die gezeichneten. Die rund 80 Blätter in Windsor, in der bei den Franzosen beliebten Art der mehrfarbigen Kreidemanier geschaffen, bilden allein einen Schatz einziger Art. Auch sie würden für sich

schon ein Genie ersten Ranges ausweisen – aber das soll uns nochmals warnen. Hätten wir nur sie, so wäre unser Bild von Holbein sogar *noch* irriger, als wenn wir nur das besäßen, was er an Werken freier und schmückender Phantasie hinterlassen hat. Wir wissen, daß der späte Holbein einen riesigen Totentanz an die Wände von Whitehall gemalt hat. Wie er auf seiner letzten Höhe aussah, das wissen wir also überhaupt nicht, da wir Werke wie jenen Totentanz sowie große Gruppenbilder, von denen wir hören, nicht kennen. Einigen Ersatz bietet etwa die gezeichnete Landsknechtschlacht, als mögliches Fresko gesehen (Tafel 23). Sie gehört dem letzten Lebensjahrzehnt an. Sie kann uns, ebenso wie das Londoner Bergwerk, warnen: es ist auf keinen Fall so, daß der Porträtist den Mann der frei gestaltenden Phantasie völlig verschlungen hätte. Ziehen wir vor, den phantasievollen Gestalter auch in der äußeren Sparsamkeit seiner späteren Bildnisse zu erblicken.

Gemeinsam ist allen, den frühen wie den späten, die verblüffende Sicherheit des Treffens, die Menschenkenntnis, die Phantasie, der Sinn für die höchste Ordnung der Form. Indem wir nicht vergessen, daß Holbein niemals, auch in der Spätzeit nicht, ein ausschließlicher Bildniskünstler gewesen ist, sehen wir uns seine Bildnisse erst richtig an. Man liebt es, die „Kühle", die „reine Sachlichkeit" seiner Auffassung zu betonen. Man darf es nur dann, wenn man sie nicht mit Abhängigkeit vom Gegebenen verwechselt, wenn man weiß, daß diese nur ganz scheinbare Kühle von der Beherrschtheit eines Temperamentes ausgeht, daß sie gar nicht Abhängigkeit ist, sondern Herrschaft. Der Vergleich mit Leibl, der zuweilen gemacht wird, führt sehr in die Irre. Sicher – Leibl war ein bedeutender Maler, auch er war nicht nur ein Knecht des Wirklichen, er war kein Naturalist, sondern ein sehr geistiger Umsetzer der Natur. Aber ihm fehlte doch zweifellos genau das, was Holbein in reichem Maße bewiesen hat: die dichterische Phantasie hinter dem sichtenden Auge. Leibl konnte vor Holbeins Vollkommenheit verzweifeln, das ist bekannt. Es ehrt ihn, aber es setzt ihn auch von dem Größeren ab, der selbst in seiner Spätzeit nicht nur Bildniskünstler war und der auch zu seinen wundervollen Begleitlandschaften keinen „Sperl" gebrauchte. Schon seine Arbeitsweise war vollkommen anders. Nicht langsam und mit andächtiger Treue wie der Leibl des Kirchenbildes, sondern blitzschnell muß Holbein in das Gegenüber gedrungen sein. Wie hätte er sonst das vollendete Bildnis der Christine von Dänemark

auf Grund einer nur dreistündigen Sitzung schaffen können? Das war eher Panthersprung als Ameisenfleiß. Gerade die innere Fertigkeit seiner Bildniszeichnungen beweist das immer wieder. Der größte Fleiß trat bei der Ausführung hinzu, nur selten etwas abwandelnd; die eigentliche Ergreifung des Gegenstandes war nicht andächtig, sondern herrisch. Sie geschah aus genau demselben Blicke, der auch ohne ein einzelnes Vorbild der Wirklichkeit erhabene Vornehmheit, giftige Niedertracht, dümmliche Hingabe, mörderische Tücke, Hunderte der verschiedensten menschlichen Haltungen jedesmal so überzeugend erfinden konnte, daß sie wie in Bildnissen festgebannt verhielten. Beispiele geben die Scheibenrisse der Passion, das Lob der Narrheit, die Totentänze. Die Sicherheit seiner Bildnisse haben eben schon die *inneren* Bilder seiner Phantasie, die selber schon mit „Wirklichkeit" gesättigt sind. Nur darum verlieh er diese in so bestrickender Weise auch der Wiedergabe lebender Einzelmenschen. Schließlich: nicht zwei von seinen Bildnissen zeigen die gleiche Grundform. Für jedes Gegenüber fand er mühelos eine andere, jedesmal eine neue Form. Auch dies ist Phantasie! Es ist die gleiche, die wir als vom Kerne her altdeutsch erkannten und die sich an den rechten Gegenständen um keinen Deut geringer zeigte, verglichen mit der Phantasie Grünewalds, Dürers oder Altdorfers.

Nur ein phantasievoller Psychologe konnte das Menschliche, nur ein Erfinder freier Entwürfe das Räumliche dieser Bildnisse schaffen. Vor allem wäre kein „reiner Porträtist" imstande gewesen, auch nur das Eine zu leisten, das Holbein schon weit über sein Zeitalter erhebt: das Familienbild des Thomas Morus (Tafel 33). In ihm war rund um 1526 bereits das erreicht, woran sich die klassischen Meister des Gruppenbildnisses im Norden, die Niederländer des späteren 16. und 17. Jahrhunderts, erst langsam herankämpfen mußten: die echte Gruppe nämlich, die Überwindung der Reihe. Sie wurde Holbein genau dadurch möglich, daß er *kein* einseitiger Bildnismaler war. Ein solcher nämlich sieht nur Einzelmenschen und wenn er dann deren eine größere Anzahl geben muß, so ist das für ihn die fast erschreckende Notwendigkeit, die vertraute Aufgabe gleichsam zählend zu vervielfältigen: er verfällt der Summe; er zählt, indem er reiht, er reiht, *weil* er zählt. Die Erlösung der Reihe durch die Gruppe dagegen kommt aus dem Bereiche der freien Komposition. Neben Frans Hals und über ihn hinaus hat Rembrandt auf diesem Felde die größten Siege

errungen, und dies darum, weil er auch noch viel mehr als einer der größten Bildnismaler gewesen ist. Im Falle des Morus'schen Familienbildes kam die Erlösung aus dem Genie eines Altarkünstlers und erzählenden Graphikers, der Landschaft und Innenräume als Bühne einer wahrhaft dramatischen Phantasie beherrschte.

Das Basler Blatt, das uns das verlorene große Bild ersetzen muß, ist (wie H. A. Schmid betont hat) kein „Entwurf"! Zwar könnte man ohnehin hier nicht die fast barock schäumende geniale Sprühkraft ganz freier Würfe erwarten, wie sie besonders in den Basler Blättern für Degengriff oder Tafelaufsatz erhalten sind. Schmid nennt es eine „Selbstkopie", eine „saubere Abschrift", in der die Charakterisierung schon sehr weit gediehen war. Es ist also eine echte Werkzeichnung und verträgt darum sogar eine ganze Reihe schriftlicher Vermerke, die nicht Formen, sondern Inhalte besagen. Erstaunlich, daß selbst diese kleinere Form den Verschiedenheiten der Personen so weitgehend gerecht wird. Schon aus ihr lernen wir die Menschen kennen. Über ihre Ordnung als Bildteile hinaus bleiben dies schon einprägsame Bildnisse. Die Ordnung selber aber ist nicht nur aus der äußeren Erscheinung der Gestalten, sondern auch aus ihrem Wesen, ja aus ihren Lebensstufen gewonnen. Das sind Akkorde aus Menschen! Es ist wie bei den seltenen echten Stillebenmalern, die sich auch nicht nur mit dem rein Sichtbaren begnügen, die vielmehr über dieses hinaus die Charaktere der Stoffe, ihren Duft, ihre Tastbarkeit, selbst die verschiedenen Grade der spezifischen Wärme zu Akkorden fügen, die nicht nur im Auge, sondern im Ganzen unserer Sinne klingen; Metall neben Fell, Glattes neben Zottigem, Kaltes neben Warmem, Eigenwerte der physikalischen Welt, verwendet *wie* Farben und *neben* den Farben. Ebenso klingt es nicht nur im Auge, es klingt in Geist und Seele, wenn neben der gebrechlichen Zartheit des jungen Morus die patzige Derbheit des Hausnarren erscheint oder im Hintergrunde zwischen Mann und Greis (Thomas Morus und Vater) die fein erblühende Mädchenhaftigkeit einer Fünfzehnjährigen. Das sind Akkorde aus Lebenszuständen, Lebensstufen, Charakteren, Temperamenten. Gewiß konnte nur ein echter Menschenkenner und Menschengenießer diese Wesenhaftigkeiten so stark empfinden, aber erst ein echter Komponist der sichtbaren Form konnte geschaute und durchschaute Charaktere mit solcher Wirkung zu Zwei- oder Dreiklängen und zu mehr als diesen ordnen. Diese Akkorde aus Menschen sind ja nicht

– so wenig wie die Töne, aus denen sie sich zusammensetzen – ein einfaches Nebeneinander, sondern sie verbinden sich und werden zur Melodie.

Das erste große Gruppenbildnis der gesamten abendländischen Kunst, das wir hier vor uns haben, entstand wohl unter Eindrücken englischen Lebens, es entstand aber auch ganz am Anfange der ersten englischen Zeit. Dies heißt aber: es entstand unmittelbar nach dem Ende der rein altdeutschen, der ersten oberdeutschen Zeit des Meisters. Dies wiederum heißt: es ist noch völlig aus den Kräften des augsburgisch-baslerischen Holbein gewonnen, und dieser war überwiegend noch nicht Bildnismaler im Hauptamte. Schon einmal sagten wir uns: wäre er 1526 gestorben, so würde er wohl schon als altdeutsches Genie, aber nicht vorwiegend als „Porträtist" gelten. Bei ihm stand damals die Zahl der Bildnisse zu der weit überwiegenden der phantasievollen Erfindungen in jenem bescheidenen Verhältnis, das bei den meisten altdeutschen Malern üblich war. Dürer hatte im gleichen geschichtlichen Zeitpunkte um 1526 weit mehr, im gleichen Lebensalter nicht weniger Bildnisse geschaffen als Holbein, aber niemand würde – und dies mit Recht – auf Grund dieser höchst wertvollen Leistungen Dürer einen (überwiegenden) „Porträtisten" nennen. Auch der Holbein von 1526 war es nicht, trotz so mancher vorzüglicher Leistungen. Gerade weil er kein bloßer Porträtist, weil er noch ein reicher Vertreter des Altdeutschen war, eben darum konnte er in die Geschichte des Bildnisses mit so überraschendem Erfolge eingreifen.

Dies wird nicht betont, um die Einzigartigkeit seiner Bildnisse herabzusetzen. Es wird gesagt, um sie besser zu verstehen. Am Beginne einer neuen Epoche, die später einmal beim ausdrucksvoll vereinsamten Menschenbilde münden sollte, steht eine vielfigurige Komposition. Schon die Darmstädter Madonna war zu großen Teilen eine Komposition aus Bildnissen, somit die unmittelbare Vorstufe der Morus-Familie, bei – bezeichnenderweise – völlig anderem Aussehen (Tafel 20). Hier liegt eine Knotungsstelle in Holbeins Leben und Wesen. Vergessen wir sie nicht. Auch wenn das Zahlenverhältnis zwischen Bildnissen und freien Schöpfungen sich in der Spätzeit sogar in das Gegenteil verkehrt haben sollte: die Herkunft der Bildnisse aus einem weit größeren Schöpfungsbereiche muß uns gegenwärtig bleiben. Die neuen Aufträge bilden den Ersatz jener alten, die mit dem Verlassen des verödenden deutschen Bodens dem phantasiereichen Meister entzogen waren. Was er früher in überraschender Weise doch

mehr gelegentlich leisten konnte, das *mußte* er jetzt, und jetzt oft hauptsächlich, leisten.

Es ist vom Schicksal her sinnvoll, daß auch der Menschenkreis, in dessen Seelen der große Kenner nun zu blicken hatte, sich wandelte und nicht ganz plötzlich. Auch in der Umgebung mischte sich Altvertrautes mit Neuem. Noch am Anfange des zweiten englischen Aufenthaltes waren recht viele Deutsche zu malen, schon am Anfange des ersten nicht wenige Engländer, darunter der Warham (Tafel 44) und die Guildfords (Tafel 37). Bei diesen letzteren bediente sich Holbein, wenn auch in sehr neuer Form, doch noch ganz der altdeutschen Mittel, wie er sie in Basel, zugleich durch Oberitalien angeregt, beherrscht hatte: Pflanzenranken wie beim Amerbach (Tafel 55), Bauformen wie bei den Meyers (Tafel 34, 35), natürlich nicht in Wiederholung, sondern in Neugestaltung. Und merkwürdig: bei Mary Guildford wirkt sogar der Typus schwäbisch. Wüßte man den Namen nicht, es käme wohl kaum jemand auf eine Engländerin. Lag das nur im Modell oder auch im Maler? Gehörte die Frau selber noch zu jener englischen Schicht, die damals selbst mit dem Oberdeutschen eine gewisse Verwandtschaft zeigte, oder war es das Schwäbische in Holbein, das wie im Beiwerk so auch in der Hauptgestalt sich durchsetzte? Die letztere Möglichkeit könnte bestechend sein. Aber ein Blick auf die gleichzeitige Zeichnung der Cecily Heron (Tafel 38) verbietet sie. Denn diese Frau atmet schon ganz den eigentümlichen Duft kühlen englischen Wesens aus, sie wirkt reinrassig englisch. Der englischste aller späteren Bildnismaler, Gainsborough, hätte sie wohl nicht ganz so tief erfaßt, aber ein sehr gelegenes Modell wäre sie ihm bestimmt gewesen. – Der noch altdeutsche Holbein mag das, was auch an englischen Menschen noch heimatlich vertraut wirkte, aus innerer Nähe gerne aufgenommen haben; dann trafen einander das Wesen des Malers und das Wesen des Modells. Später haben sichtlich die fremder wirkenden Menschen auf den Meister um so stärker gewirkt.

Fügen wir gleich ein großartiges Beispiel hinzu. Soviel das berückende Blatt der Cecily Heron schon vom Erfassen des Fremden beweist – so unverwechselbar englisch und zugleich so abgründig fremd ist das Englische und das Fremde in ihm doch noch nicht gewesen wie in dem späteren Blatte der sehr jungen Lady Parker (Tafel 41), das in der gleichen Technik von schwarzer und farbiger Kreide ausgeführt ist und ebenfalls zu dem einzigartigen Schatze in Windsor gehört. Dieses junge Geschöpf muß den

Meister der Totentänze ungewöhnlich tief beeindruckt haben. So sieht das Leben nur, wer immer an den Tod denkt. Aber Holbein brauchte keine Totentänze mehr, um sein Geheimnis auszusprechen. Die tiefste Bewegtheit senkte er in ein stilles Antlitz, das mit der Ruhe einer Fassade vor uns verhält. Leben und Tod, zur Einheit rätselhaft verschmolzen, träumen uns entgegen. „Ophelia" hat man sagen können. Es ist sehr vieles hier eingeborgen, aber die längste Beschreibung würde uns, je länger desto sicherer, von dem Kerne dieses seltsamen Wesens nur entfernen; er ist der Sprache unzugänglich. Das märchenhafte Blatt ist voller fruchtbarer Widersprüchlichkeit wie die Natur selbst – oder wie Goethe selbst, der an der Natur eben diese Eigenschaft in seiner schönsten Prosa besungen hat. Es ist ganz malerisch und ganz architektonisch. Dieses Wesen ist noch ein Kind und doch schon eine Ehefrau. Es blickt so zwingend wie Menschen selten zu blicken verstehen, aber es scheint doch niemanden zu sehen, geschweige denn uns selber anzuschauen. Es ist noch menschlich unerfahren und trägt doch die unsichtbare Erfahrungslast vieler Generationen. Es ist persönlich unschuldig und hat doch wohl manche verjährte Ahnenschuld im Blute. Es ist ahnungslos und wissend zugleich. Es könnte lächeln, es zeigt sogar einen leisesten Ansatz dazu, aber es lächelt durchaus nicht. Es scheint der Freude fähig, aber das liegt unter dem Schleier einer Schwermut, wie sie nur der echten Jugend eigen ist. Es ist jung und ist uralt. Es ist sehr animalisch und atmet dennoch fast die Unbewußtheit des Pflanzlichen. Es ist sehr menschlich und hat doch etwas vom Ernste der Tierheit; es hat sogar etwas von tierischen Grundformen. Der ungewöhnlich weite Abstand der Augen voneinander, der ganze Umriß, unter den feingeblähten Nüstern und dem schweigsam-beredten Munde schnell zusammenschießend – beides erinnert an Katzenköpfe. Aber eben diese Naturform ist zugleich eine Kunstform, sie gemahnt an gewisse Madonnen der Kunst um 1400, die von einer sehr erfahrenen Welt aus mit dem Traumkranze der Unerfahrenheit geschmückt waren, an burgundische des Sluterkreises ebenso wie an manche „Schönen" der deutschen Plastik. Vielleicht leuchtet hier keltische Rasse auf; sie erscheint im Gewande einer Etikette, wie der Hof Heinrichs VIII. sie verlangte. Vielleicht ist sogar diese Etikette selber wieder burgundischen Ursprungs und also von Herkunft „Kultur um 1400". (Das ganze spanische Zermoniell, wie es die Habsburger noch bis in unsere Zeit hinein gepflegt haben, soll dem burgundischen entstam-

men.) Ein mehr als nur menschliches, ein allgemein-animalisches und selbst noch pflanzliches Gesamt-Leben spricht – damit etwas Zeitloses. Dennoch ist auch das aufsteigende „spanische Zeitalter" wie in einem unwillkürlichen Selbstbildnis versinnlicht. Ein dem Deutschen fremdartiges Wesen ist einem großen Deutschen künstlerisch eben darum so vertraut geworden, weil es ihm menschlich fremd war. Etwas sehr Junges und sehr Weibliches ist von einem sehr gereiften und sehr männlichen Menschen erfaßt. Es ist eine der größten Visionen, die Holbein aus der Tiefe seiner Phantasie gelungen sind, und doch hatte das wirkliche Leben sie geschenkt. Die Einmaligkeit dieses Werkes ist um so bemerkenswerter, als gerade hier noch am ehesten von einem holbeinischen *Typus* für die Zeichnungen nach englischen Frauen geredet werden kann. Auch die Mary Souch (Tafel 39) ist in ähnlicher Haltung gegeben, auch sie ist unvergeßlich. Aber sie wirkt nicht in gleichem Maße ewig und über dem Vergänglichen, ihre Anmut wirkt vertrauter. Ein dunkelhaariges junges Weib, ebenfalls unter den Windsor-Zeichnungen, ebenfalls von vorne gesehen, wirkt als Mensch seltener, erlesener. Lady Parker aber ist ein unschuldiger Dämon, eine Sphinx – sie ist schon kein Einzelwesen mehr.

Mit der Bärbele des Nikolaus Gerhart und der Mona Lisa Lionardos zusammen gehört das traumhaft schöne Blatt zu den wundervollsten Erfassungen abendländischer Weiblichkeit. Man tut Dürer kein Unrecht, wenn man feststellt, daß diese klingende Psychologie ganz außerhalb seiner Möglichkeiten lag. Das ist wieder nicht nur Unterschied des schöpferischen Menschen, sondern mehr noch Wandel der Geschichte. Er spricht auch aus der Reihe der Bildnisse im Großen: sie entfernen sich aus dem Allgemeinen in das Einmalig-Besondere. Dies aber, daß das Einmalig-Besondere gerade nun erst recht einen Ausdruck von Allgemeingültigkeit, das Zeitbedingte den des Ewigkeitlichen erreicht hat, dies erst beleuchtet voll die Stellung Holbeins im Ganzen des Abendlandes. Das Altdeutsche ist von außen schon nicht mehr sichtbar, aber es war einmal in ihm und es bleibt sein unverweslicher Ursprung. Das Europäische, das nun gewonnen ist, hat sich fast an keiner späteren Stelle mehr in dieser Eindringlichkeit im Bildnis wiederholt. Warum? Es klingt wie eintönige Wiederholung, wenn wir uns sagen: weil das Bildnis später allgemeinhin ein Sonderfach geworden ist, und weil der „Spezialist" des Bildnisses die Breite des Gesamt-Weltgefühles nicht zu besitzen pflegt, die in Holbein da war. Der späte

Spezialist insbesondere des 18. und 19. Jahrhunderts stellt Einzelmenschen dar, oft ausgezeichnet. Aber man mußte gerade *kein* „Fachmann" sein, man mußte das Geheimnis des *Ganzen*, die *Welt* im Menschen in sich spüren, um Einzelmenschen so zu sehen wie Holbein die Lady Parker. Es ist später nur in wenigen Ausnahmen noch Ähnliches möglich geworden. Dann waren immer Künstler des Weltganzen tätig, wie Velasquez oder Rembrandt. Je später ein großer Meister erschien, desto mehr persönliche Kraft hatte er aufzuwenden, um – der Stütze allgemeiner Glaubens- und Formensicherheit beraubt – aus dem eigenen Inneren zu ersetzen, was dem Allgemeinen schon fehlte. Dann erschien eine neue und seltene Form des Erlesenen: das Urtümliche in spätzeitlicher Strahlenbrechung. Holbein ist eine frühe Erscheinung unter diesen Ausnahmen, und er hatte es darum noch leichter, weil er eine späte unter den Altdeutschen war.

Eine Art männlichen Gegenstückes zu Lady Parker, mit gleich zwingender Frontalität arbeitend, ist die leicht farbige Zeichnung des jungen Earl of Surrey (Tafel 40), Sohnes des Herzogs von Norfolk. Auch dieses Gesicht kommt in Deutschland nicht vor. Es ist wie ein Visier geschlossen, mit seinen seltsamen Augen und dem messerscharfen Munde, der mehr zu hochmütigem Schweigen als zum Reden bestimmt scheint, das Gesicht eines typisch englischen Jünglings von altem Adel. Es ist zugleich aber auch das Gesicht eines Dichters formvoller Sonette, eines Humanisten und Petrarca-Kenners und es wirkt, schon sehr spätzeitlich, fast wie aus der Welt Oscar Wildes. Das tragische Ende des verwöhnten und stolzen Jünglings konnte Holbein nicht wissen, als er diesen Kopf schuf. Aber hier, wo alles männlich bestimmter ist als bei Lady Parker, leuchtet dem späteren Wissenden auch der frühe Tod ein, dem der junge Mensch entgegenschweigt: er endete auf dem Schafott.

So sicher wie im Surrey den jungen, so sicher hat Holbein im Earl of Southampton (Tafel 42) den alten englischen Adeligen gegeben. Hier verzichtete er auf die Vorderansicht, in die er jedesmal einen rätselhaft bannenden Ausdruck zu legen wußte. Hier brauchte er Bewegung und die entschlossene Tatbereitschaft des Admirals. Sie und die kalte Würde eines Mannes, der gewiß über Leichen gehen konnte, ist voll enthüllt. Nicht anders im Thomas Howard, Herzog von Norfolk (1538/39) (Tafel 45). Dies ist nun ein Gemälde (in Windsor), und hier sehen wir Holbein auf Wegen,

die zum Teile wenigstens auch die Manieristen gehen konnten. Er rückt den Kopf hoch in das obere Bildviertel hinauf und erreicht damit etwas Ähnliches wie in anderen Fällen mit der reinen Vorderansicht, der er sich hier nur von weitem nähert. Er tut, was auch die Manieristen gerne tun. Er tut es aber nicht nach einem allgemein gültigen Schema, einer vorgefaßten Formenmeinung, sondern aus einer einmaligen Gegebenheit heraus. Dies war der Oheim der Königin Katharina Howard, ein hoher Würdenträger des Staates. Die beiden Stäbe, Abzeichen seiner Stellung – nicht senkrecht, sondern leicht geschrägt, aber einander fast genau gleichlaufend – engen eine schmale Bahn ein, auf der wir über die breite Kette hin zu dem Antlitz hinaufgezwungen werden. Schmal und gleichsam vereist empfängt es uns, wie unter unsichtbarem Glasschutze von der Umwelt abgeschlossen.

Ein Dutzend Jahre früher war der Erzbischof von Canterbury, William Warham, gemalt worden (Tafel 44). Das war noch die Zeit, in der Holbein sich soeben erst vom altschwäbischen Beiwerke hinweg zum Lebensraume der Dargestellten wendete; in dem späteren Bildnisse des Herzogs von Norfolk war auch auf diesen schon verzichtet. Der stilgeschichtliche Unterschied ist deutlich. Ebenso deutlich ist, daß Holbein nicht an Intensität, nur an Weite des Blickes zuzunehmen brauchte. Der Warham ist ein sehr einmaliger Mensch, dennoch ein Sinnbild – Sinnbild der High-Church, katholisch prunkend und protestantisch trocken in einem, zugleich also ein einmaliges Ich und doch auch Bildnis eines ganzen Standes und Amtes. Die würdevolle Schrägsenkung aller Formen von rechts oben nach links unten, eine wahre „Herablassung", mündend in den ungemein ausdrucksvollen Händen, ist wiederum etwas, was ein reiner „Porträtist" kaum gefunden hätte: Eine große Komposition von seltsam strömender Macht. In der großartigen Vorzeichnung, die als geschlossenes Kunstwerk wirkt, hat schon der Kopf mit dem Kragenpelz – *ohne* die Hände – den Ausdruck seltsamen Herabrieselns der Formen. Auch den König selber hat der Meister mehr als einmal gemalt, allein und repräsentativ in großer Umgebung (Tafel 46). Die Überlieferung ist unvollständig, aber eines kann man sehen: auch diesen Menschen hat der große Kenner aufs tiefste durchschaut und ihn hat er bestimmt nicht geliebt. Um so ergreifender ist Holbeins Blick in das Gesicht des kleinen Prinzen Edward, zumal in der Windsor-Zeichnung, in der mehr das Kind als der Prinz gesehen ist (Tafel 47). Der Über-

gang zur Hofkunst – eines Genies! – leuchtet ein bei dem Vergleich mit dem großen Blatte in Basel.

Das englische Menschentum hat sehr verschiedene Ansichten, und jedesmal sprangen neue Möglichkeiten in Holbein auf: vor dem ruhig noblen Sir Thomas Elliot, vor dem fast barock „hochfahrenden" John Poyntz oder dem in stillstem Profil goldschmiedhaft durchziselierten Quocote, jedesmal ein neuer Klang.

Unter den zahlreichen Darstellungen englischer Frauen wollen wir noch das Blatt der Anna Boleyn herausheben (Tafel 43). Die Stellung des Kopfes entspricht ziemlich genau jener des Earl of Southampton (Tafel 42), der auch in der gleichen Manier ausgeführt ist. Wir starren nicht wie angesogen auf eine frontale Erscheinung, die wie von Ewigkeit her, für die Ewigkeit hingebannt scheint. Wir sollen das beweglich schwingende Leben empfinden, und das gelingt bei der schönen Frau ausgezeichnet. Sie sieht gar nicht englisch aus, eher fränkisch in einem sehr weiten Sinne. Sie hatte aber französisches Blut, und sie hat sich vor ihrer Hinrichtung ähnlich benommen wie der französische Adel in der großen Revolution, mit neu gewonnener Haltung und alteigenem Witz: „Anne sans tête" nannte sie sich in ihrer Gefängniszeit.

Mit ihrer Betrachtung treten wir schon etwas aus dem typisch englischen Kreise heraus. Er wurde nur durch wenige Beispiele vertreten. Zwei ausländische Frauen, um die Heinrich VIII. warb, hat Holbein in Meisterwerken festgehalten, deren jedes einzelne schon – wieder einmal – genügen könnte, seinen Weltruhm zu begründen. Für Anna von Cleve (Louvre) wählte er eine Form, deren bannende Kraft wir kennen, die reine Vorderansicht (Tafel 48). Er verband sie mit der entschiedenen Hochrückung des Kopfes. Der Erfolg ist überwältigend. Die brave, nicht sehr reizvolle Prinzessin, die nur aus politischen Gründen, als protestantische Deutsche von einem kaiserfeindlichen Hofe in Betracht kam, die auch nur ein halbes Jahr Königin blieb, sie ist durch die ruhige Ergebenheit ihres Ausdruckes, zugleich durch den wahrhaft fürstlichen Aufbau der Komposition, durch deren vollendete Geschlossenheit, zu einem Ausdruck der Würde erhoben, den sie wohl verdient haben wird. Sie galt als unschön. Holbein hat sie keineswegs „auf schön" gemalt, er hat aber das Gegebene in einer so ruhigen Gediegenheit gestaltet, daß die Frage nach dem weiblichen Reize sich als unpassend verbietet. Eine Prinzessin!

Ein wundervolles Gegenstück, ein Gegensatz zugleich, ist das ganzfigurige Bildnis der Christine von Dänemark (Tafel 49), ein Jahr vorher, 1538, entstanden, auf einer jener Auftragsreisen, die den Hofmaler an die verschiedensten Stellen Europas hetzten, um der Brautschau des Königs zu dienen – wie für Anna von Cleve nach Düren oder in anderen Fällen nach Lothringen oder nach Le Havre, so dieses Mal nach Brüssel. Dort lebte die sechzehnjährige Witwe des Mailänder Herzogs, die Nichte Karls V., bei ihrer spanisch-habsburgischen Verwandten. Drei Stunden nur standen Holbein zur Verfügung. Ein Wunderwerk hat er geleistet. „Ganz vollkommen" sei die Zeichnung, so schrieb der englische Gesandte nach London. Eine wahrhaft ungeheuerliche Kraft ermöglichte dem Meister, nach so kurzer Sitzung aus der Zeichnung das einzigartige Gemälde zu gestalten, das heute ein wesentlicher Schatz der englischen National-Galerie ist. Es hängt (oder hing) dort im gleichen Raume mit dem Arnolfini-Bilde des Jan van Eyck, und zwischen beiden Meisterwerken konnte man eine unterirdische Verbindung spüren, die nicht nur aus der auch schon ins Europäische ausgreifenden Hofkunst des älteren Malers kommt, sondern aus einer tieferen Verwandtschaft beider festländischen Großen. Beide gewannen eine eigentümliche Feierlichkeit. Jan van Eyck eine starre und sehr strenge, die neben Holbeins Werk altertümlich anspricht, der spätere Deutsche eine schon moderne, eine fast unmerkliche, die es erlaubte, den Liebreiz einer sehr beweglichen Frauenseele einzufangen. Daß Holbein die ganze Gestalt festhielt, ist eine Ausnahme auch unter den Bildnissen der von Heinrich VIII. gesuchten Bräute. Er brauchte sie dieses eine Mal, wie er bei jedem Male ein Alleinentsprechendes brauchte und fand. Bei Anna von Cleve wird der wahrscheinlich schwerfällige Unterkörper nicht viel gesagt haben; dafür trug sie ein Prunkgewand. Die Witwe des letzten Sforza trat im italienischen Trauerkleide auf, nicht eigentlich höfisch, aber sehr vornehm in der Anmut und zugleich – bei unsichtbaren Füßen – als ganze Gestalt. Man empfängt vor dem Original zunächst den Eindruck einer hohen Zuständlichkeit wie bei Jan van Eyck. Je länger man schaut, desto eindringlicher wird aber das Schweben im Zuständlichen, schon im leichten Wehen des doch schweren Kleides, vor allem in den unbeschreiblich schönen Händen verwirklicht und in dem reizend klugen Gesichte. Lady Parker, Anna von Cleve, Christine von Dänemark – drei Frauengesichter in reiner Vorderansicht, aber wie Verschiedenes sagen sie aus: sphinxhaftes Geheimnis,

treuherzige Schwere und nervige Anmut! Vielleicht darf man sagen: was in der Spätzeit der staufischen Plastik die Uta von Naumburg ist, das ist in der Spätzeit der altdeutschen Malerei die Christine von Dänemark geworden. In beiden Fällen empfinden wir ein Ich und einen Stand dargestellt, mit einem wichtigen Unterschiede natürlich. Das Ich der staufischen Ritterfrau ist eigentlich nur ein Schein, kein Bildnis einer Lebenden; es entsteht in Wahrheit aus dem zugespitzten Stande. Bei Christine von Dänemark, dem echten Bildnis einer Lebenden, entfaltet sich umgekehrt gleichsam der Stand aus dem unnachahmlichen Feingefühl heraus, mit dem der Künstler ihn an dem Ich empfunden hat. Diese beiden Wesen sind Geschöpfe deutscher Kunst und in keiner anderen denkbar. Sie sind ohne Geschwister zur eigenen Zeit und sind nur einander Geschwister über die Zeiten hinweg. Beide sind keine Naturwirklichkeit, beide sind geistige Zeichen starker künstlerischer Seelen, vom schöpferischen Manne hervorgerufene Bilder des anderen Geschlechtes, beide unvergeßlich, beide von unverwüstlicher Jugend, beide einander ebenbürtig im Ganzen wie im Einzelnen und namentlich in den Händen. Seit der Hand der Uta sind jene der Christine fast als einzige von gleichem Range entstanden, von gleich klassischem Ausgleich zwischen Bewegung und Ruhe, zwischen Fülle des Ganzen und Gelenkigkeit der Finger. Mit dem Stolze ewiger Jugend scheinen Uta und Christine einander anzublicken, über die Geschlechter hinweg. Als Kunstwerk sind sie Landsmänninnen, als Frauenbilder nicht. Daß immerhin Christine keine Engländerin war, zeigt doch wohl der erste Blick. Sie war Tochter des Dänenkönigs und mütterlicherseits eine Habsburgerin; vielleicht keine ganz reine Deutsche mehr, aber Holbein hat sie wieder zur Deutschen gemacht. Die seltsam kühle Atmosphäre des Inselvolkes ist hier ganz fern.

Sie fehlte selbst bei manchen geborenen Engländern. Sie fehlte natürlich von selbst bei den Franzosen und den Deutschen. Unter den Franzosen fällt die köstliche Profilzeichnung des Dichters Nicolas Bourbon auf (Tafel 53), besonders sobald man sie neben Holbeins Engländern sieht. Auch der Standesunterschied fällt auf; Nicolas Bourbon sieht höchst bürgerlich, fast kleinbürgerlich aus. Der Blick von ihm zu Surrey, von einem Dichter zum andern, läßt etwas von Holbeins unvergeßlicher Spannweite ahnen.

Franzose war auch der Sieur de Morette, den der Schwabe 1534 gemalt hat (Tafel 51). Das Bild ist eines der größten Besitztümer der Dresdener

Galerie. In der Architektonik gehört es zum Großartigsten, was Holbein überhaupt geschaffen hat. Die Mittelachse des Bildes ist jener des Menschen, seiner „linea alba", gleichgesetzt, sehr anders als bei Christine von Dänemark, bei der gerade das graziöse Ausweichen von der Bildachse einen wesentlichen Reiz, das Bewegte im Ruhenden, ermöglicht. Fast unerbittlich ist bei der Halbfigur des Morette die haltende Kraft der Mittelachse durchgeführt. Sie bestimmt auch das Dreieck in der Kette, das man über die Gestalt hinaus noch verfolgen kann. Ein wenig nähert sich, von weitem gesehen, Holbein hier der Kunst seiner ausländischen Altersgenossen, etwa des Bronzino. Er hat in dem gewiß sehr würdigen Manne, in der ausgesprochenen Haltung, die zugleich Gehaltenheit ist, den Ausdruck der Kaste durchgesetzt. Haltung hat auch die Farbe, Zurück-Haltung wie die Gestalt selber; sie lebt von dem metallenen Glanze nahe verwandter Farben, vor allem Grün, Braun, Schwärzlich und Weiß. Glanz, kalter Glanz wirkt auch im Stofflichen. Ganz geschlossen ist das Bild auch im Räumlichen. Die Welt ist gleichsam mit diesem Manne zu Ende, er setzt sich ihr wie eine völlige Ganzheit entgegen, er füllt sein Bild aus und wo er selber nicht hinkommt, da tritt auf der Stelle der Vorhang jedem weiteren Blicke entgegen. Dies hatte so noch kein deutscher Maler ausdrücken wollen. Das muß in dem Manne selber gelegen haben, es muß das Urteil des tiefen Menschenkenners sein, das gerade dieses Sinnbild der völligen farbigen und formalen Geschlossenheit für den Ausdruck eines Charakters fand. Auch dies ist ein Adeliger – die frühere Auslegung als Goldschmied beruht eauf einer Verwechslung und war niemals ganz überzeugend –, aber er wirkt, obwohl Franzose, ja als Franzose, uns näher vertraut. Er ist Festländer.

Einige Jahre vorher war das merkwürdige Doppelbildnis der Gesandten entstanden, ein Hauptstück jener zweiten Epoche, in der Holbein gerne Menschen durch ihren eigentümlichen Lebensraum darstellerisch erweiterte (Tafel 50). Trotz etwas größerer Tiefe ist auch hier der Raum mehr ein Relief; auch ihn schließt, nun sogar noch fester, ein Vorhang ab. Der Reichtum an stillebenhaften Zutaten ist der Zeit des Gisze-Bildnisses von 1532 angemessen. Die Farben leuchten stärker als bei Morette, Rot und Gelb klingen hinein. Für ein Diplomaten-Doppelbildnis hat das Ganze einen wohl niemals völlig zu entwirrenden Zug allgemeiner Rätselhaftigkeit, bis hin zu dem in verschobener Perspektive gesehenen Toten-

kopfe, an dem der erste Eindruck lange herumfragen kann, bis man endlich entdeckt, was dieser hechtgraue Zauberfisch, der den (italienischen) Steinboden durchschrägt, eigentlich ist. Nicht das perspektivische Kunststück, das in der manieristischen Zeit als solches nicht allein steht, sondern die Bedeutung, die man mit einigem Schrecken begreift, ist wichtig. Wieder ist es der Meister der Totentänze, der sein Wissen vom Leben hier hineingeheimnißt hat. Es ist immer bei ihm da, nur die Formen wechseln. Um Männer von repräsentativer Ruhe liegen und stehen wissenschaftliche und musikalische Instrumente und davor kreuzt dann durch das Bild der aus der Verzerrung herauszurätselnde Totenkopf – Mannestum, Wissenschaft, Musik und Tod! Vielleicht ist der eine der beiden Gesandten, Jean de Dinteville, in dem neu erworbenen schönen Querbilde des Kaiser-Friedrich-Museums dargestellt. Es soll der Spätzeit angehören und wäre dann eine der wenigen Ausnahmen von der Regel. Noch einmal nämlich ist der Mensch von den Geräten seines Lebens umgeben, wie bei dem Bilde der Gesandten, für deren Entstehungszeit diese Art allgemein bezeichnend ist. Noch einmal schließt auch ein Vorhang von leuchtendem Grün (den übrigens erst die Reinigung des Bildes hervorholte) die Erscheinung ab, wie beim Morette. – Sonderbar oder nicht: Tatsache ist, daß alle Bilder von Franzosen eine gewisse gemeinsame Atmosphäre besitzen. Auch der eine der beiden Falkner, deren Bildnisse der Haag bewahrt, der von 1542 nämlich, ist dem Engländertume so fremd, daß man lieber auf einen Franzosen schließen möchte (Tafel 52). Das ist ein seltsam mittelmeerisches Gesicht; es wirkt mit dem schweren Schleier über den „Pflaumenaugen" sogar fast orientalisch. Ein vergleichender Blick auf den zehn Jahre früher gemalten anderen Haager Falkner bedürfte nicht einmal des beigeschriebenen Namens, um einen typischen Engländer erkennen zu lassen (Tafel 54). Dieser Robert Cheseman trägt eines von jenen prachtvollen rassigen Gesichtern, deren Besitz einer gewissen englischen Schicht zugehört.

Immer trifft Holbein im Einmaligen auch das Allgemeine: das Wesen der Geschlechter (die ewige Eva in der Lady Parker), das Wesen der Lebensalter (Prinz Edward oder Erzbischof Warham), das Wesen der Stände (Herzog von Norfolk oder Nicolas Bourbon), immer vor allem das Wesen der Völker. Von seinem eigenen war noch kaum die Rede. An ihm hat sich der Meister zuerst erprobt, und noch in der zweiten englischen Zeit hat es ihn

umgeben. Schon als Jüngling hat er auch an den Deutschen das jedesmal Einmalige in jedesmal einmaliger Form herausgeholt. Der junge Künstler, der zum Lobe der Narrheit seine köstlichen Einfälle herausspritzte, gab etwa gleichzeitig die behagliche alemannische Breite des Ehepaares Meyer zum Hasen (Tafel 34,35). Als er am stärksten in den altdeutschen Aufgaben steckte – im gleichen Jahre 1519 –, das die gezeichnete Leipziger Madonna (Tafel 19) und den Berliner Christus auf dem Kreuze brachte (Tafel 11), setzte er den Bildnissen des Bürgermeisterpaares die gepflegte Zartheit des Amerbach entgegen (Tafel 55): der breiten Derbheit die baslerische Feinheit, allerdings in diesem Falle auch die Gebrechlichkeit eines Gebildeten der neuen Art, der mehr Empfänger und Genießer als Entsender und Schöpfer des Schönen ist. Schon hier – welche Spannweite, welche Unabhängigkeit von irgendwelcher Voreingenommenheit in Fragen der Bildform und dies, obwohl das Schwäbische damals in ihm noch allgemein so stark war! Eine Pause folgte. In der Zeit der Darmstädter Madonna (Tafel 20) aber, die ja zugleich das Gruppenbildnis einer deutschen Familie ist, entstand neben den Erasmus-Bildern eine großartige Basler Zeichnung in farbiger und schwarzer Kreide, die durch Übermalung mit Wasserfarben sich dem Eindruck eines Gemäldes nähert: der sehr männliche Unbekannte im roten Hute, den man lange „Selbstbildnis Holbeins" genannt hat (Tafel 56). Von solchem kann keine Rede sein. Den Mann aber hat Holbein für alle Zeiten im Sinnbilde seiner starken Form so gerettet, daß man glauben kann, ihn sprechen zu hören. Er wird Holbeins eigene Sprache geredet haben, ein alemannisches Deutsch. Prachtvoll vertrauenswürdig, ernst und stark blickt der breitschultrige Mann aus sich heraus, wohl deutlich kein Künstler, aber ein Bild des Deutschen der Reformationszeit, ein Mann von Kopf und Herz, verläßlich und „währschaft", Schwabe oder Schweizer – das macht hier nicht viel aus. Als Zeichnung nimmt das Blatt schon voraus, was in den Gemälden allgemein die Spätform genannt werden darf, das von allem Beiwerk befreite, ausdrucksvoll vereinsamte Ich. Durch die Übermalung mit Wasserfarben hat der Künstler selber gesagt, daß diese Zeichnung als Gemälde ausreichen würde (auch dem Maßstabe nach, der von manchen Gemälden, so dem Bildnis des Amerbach, nicht erreicht wird). Nach abermaliger mehrjähriger Pause folgte beim ersten englischen Aufenthalte das Bild des Hofastronomen Kratzer, dem man den Deutschen auf der Stelle ansieht. Vorangegangen war eine Zeichnung, die wiederum

– bei ähnlich großem Maßstabe, jedoch nicht durch Wasserfarben übermalt – ein großes Gemälde aufwiegt: das Basler Blatt eines schönen blauäugigen und blonden Mannes von edelster Prägung, mit großem Schlapphute, wundervoll vornehm und echt (Tafel 57). Man hat gefragt, ob dies Paracelsus sei. Es wäre schön, wenn wir den Namen mit Sicherheit aussprechen dürften. Die Deutung scheint leider nicht zuzutreffen. Aber auch ohne dies bildet das Blatt, gemeinsam mit dem fälschlich früher Selbstbildnis genannten, einen wahren Gesang auf den guten und tüchtigen Menschen der Dürer-, Luther- und Zwingli-Zeit.

Es entstand wohl 1526. Bald darauf befand sich Holbein zum ersten Male in England. Erst der zweite Aufenthalt von 1532 an brachte eine wirklich stattliche Anzahl von Bildnissen Deutscher. Nun war es aber doch schon eine andere Art von Landsleuten, den Niederländern so nahe wie die Schwaben den Schweizern. Es waren die Männer des Stahlhofes, damals noch für kurze Zeit in fast herrschender Stellung in London, die „Osterlinge", nach denen heute noch das Pfund Sterling heißt. Wir blicken in die letzte Zeit der hansischen Macht. Es ist jene, in der auch Stockholm noch ein Hauptsitz deutschen Handels war. Sie ging zu Ende. Holbein allein verdanken wir einen wirklichen Eindruck davon, wie jene starken Männer aussahen. Es sind Niederdeutsche aus Westfalen, Köln, Duisburg oder Danzig: der knochige Kölner Derich Born (Windsor 1533), dessen klarer Blick als ruhiger Willensstrom aus der oberen Bildmitte uns entgegenflutet (Tafel 58), der mächtige Niedersachse Cyriakus Kale (ebenfalls 1533), dessen Bildnis in Braunschweig gerade an der richtigen Stelle Deutschlands hängt, wuchtig und von breiter Kraft, in manchem – bei viel geringerem Aufwande äußeren Schmuckes – nach ähnlichen Gesetzen gestaltet wie der wenig spätere Morette; wiederum 1533, von ähnlicher Bildform – und fast noch großartiger – der stolze und sichtlich „ehrenfeste" Dirk Tybis aus Duisburg (in Wien), mit unerschütterlicher Ruhe wie ein Denkmal vor uns aufgerichtet (Tafel 59); die Wedighs und der Berk und, in Deutschland am meisten bekannt, der Danziger Gisze von 1532, den das Kaiser-Friedrich-Museum verwahrt (Tafel 60). Dieses letztere Bild bezeichnet (neben jenen der französischen Gesandten) den Höhepunkt der Beiwerk- und Stillebenmalerei und ist darin von unüberbietbarer Meisterschaft. Aber ist es nicht auch ein Urteil des Menschenkenners, daß der Umgebung so fast überreiche Aufmerksamkeit gezollt wurde? So klar der

tüchtige Mann erfaßt ist: andere haben den Menschenblick Holbeins weit tiefer gefesselt, die anderen Deutschen nicht weniger als vor allem die englischen Männer – nicht zu reden von den Frauen. „Der Stand stärker als der Mann" – wahrscheinlich ist dieser Eindruck, den wir vor dem Gisze empfangen dürfen, ein Urteil des Künstlers. Den größten Gegensatz stellt das herrliche Bildnis eines 28jährigen Herrn in Wien dar (Tafel 61). Es ist neun Jahre nach dem Gisze gemalt und es kann so aussehen, als ob die Entwicklung des Malers selber den Unterschied erzeugt habe. Lassen wir uns lieber warnen: die Bilder der Morusfamilie sind früher, prachtvollste Schöpfungen wie der Dirk Tybis oder der Morette nur wenig später als der Gisze entstanden. Natürlich war Holbein um 1541 auch noch innerlich gewachsen. Aber es muß in dem Dargestellten selbst eine geistige und seelische Macht gelegen haben. Diese Persönlichkeit – das Wort wird kein der sprachlichen Verantwortung Bewußter vor dem Gisze aussprechen – ist ein Bild des hochgezüchteten Europäers. Das Volk ist schwer festzustellen. Unter Niederdeutschen, Niederländern und Engländern würde man wohl zu suchen haben. Die Einmaligkeit ist so stark, daß man eben das Allgemeine durch sie vertreten fühlt – im Sinne Goethes wie Holbeins: den europäischen *Herrn*. Nur wer selbst ein Herr war, konnte den Einzelfall zum Sinnbild erheben.

Franzose?

Eine Gruppe für sich bilden die Darstellungen des Erasmus. Nachdem, wie wir wissen, der ganz junge Holbein im „Lob der Narrheit" den großen Humanisten noch sehr allgemein und nur von ferne angesehen hatte, war er ihm in den Jahren der Darmstädter Madonna persönlich nahegetreten. Es war die Begegnung zweier großer Köpfe des Jahrhunderts. Erasmus war wirklich ein Großer von geschichtlichem Range, ein entscheidender Bahnbrecher der abendländischen Wissenschaft, die notwendig auch sittliches Gesetz ist. Alle Späteren, die sich echter Wissenschaftlichkeit verschworen haben, dürfen mit Stolz auf ihn blicken, und dies werden auch jene, die in vielem sehr anderer Meinung sind (was eigentlich nicht erst gesagt zu werden braucht) und ebenso jene, die zu seiner Menschlichkeit keine Zuneigung gewinnen können (was die Regel sein wird). Er war kein Täter. Er griff dennoch ganz unwillkürlich in die Geschichte ein – durch seine Haltung. Wir wissen – der schöne Brief an Bucer vom 11. November 1527 genügt als hohes Beispiel –, daß seine Indifferenz gegenüber der reformatorischen Bewegung (die ihm geistig schon durch die Über-

setzung des Neuen Testamentes so vieles verdankte) nicht Feigheit war, sondern bestimmt durch einen unbrechbaren Willen zur wissenschaftlichen Ehrlichkeit, damit zur sittlichen Ehrlichkeit überhaupt, die er bei vielen Anhängern der Reformation vermißte. Er hatte, unehelich geboren, früh verwaist, von unehrlichen Vormündern geprellt, ins Klosterjoch gezwungen, eine ungewöhnlich schwere Jugend gehabt, bevor er zu einer der glorreichen Erscheinungen des damaligen Europa emporstieg. Die Selbstschilderung als „Florentius" in einem Londoner Briefe von 1516 kann man nicht ohne Ergriffenheit lesen. Er war sich völlig bewußt, in praktischen Dingen ungeschickt und leiblich überzart zu sein. Er nannte sich selber „ängstlich", er sprach mit ironischem Selbstmitleid nie von seinem Körper, nur von seinem „Körperchen". Der Degen seines ungewöhnlichen Witzes war so scharf wie biegsam, er florettierte in seinem zänkischen Zeitalter damit sicherlich weit über die Notwendigkeit hinaus (so in hämichen Bemerkungen über Holbein). Er war bissig wie ein wundes kleines Tierchen – und doch ein großer Mann, den die Geschichte des Abendlandes einfach nicht entbehren kann, den sie überall auf ihren Wegen findet und den sie um so mehr [anerkennen] muß, als er an gewissen Stellen unbedingt zu bekämpfen ist. Daß ihn die Aufklärungszeit für sich entdeckte, hatte seinen Grund. Der europäische *Forscher* jedenfalls wird in der Forschung selber – natürlich nur in dieser! – niemals anders denken dürfen als Erasmus, nämlich mit immer wachem Verdacht gegen jede Leichtfertigkeit und Zungenrednerei, mit immer wachem Zudrang zu den Quellen des Wissens.

Es war unerhört schwer, diesen Mann als sichtbare Erscheinung darzustellen, so ausdrucksvoll seine Züge waren. So hat ihn ein Freund gekennzeichnet: „In das Herz des Erasmus hineinzuschauen wird keinem vergönnt – und es ist doch voll sprechenden Inhalts." Dürer und Massys haben ihn, jeder zweimal, abgebildet. Dürer hat in seiner Pariser Zeichnung von 1520 (Tafel 62) seiner Art nach, die bei gleicher Genialität gegenüber Holbeins nur die altertümlichere war, mehr den äußeren Umriß in einem vorübergehenden Einzelausdruck gegeben. Umriß, Mund, Nase traf er natürlich scharf. Vor den Augen versagte er; er setzte sie in eine seltsam auseinanderirrende Bewegung. Schon Holbeins Erasmus-Gemälde in Longford Castle (1523) (Tafel 63), wohl der erste uns erhaltene sehr ernsthafte Versuch, ging weit darüber hinaus. Die Augen sind bei Dürer in einer

einzelnen Handlung; wie solche Handlung in einem anderen Augenblicke ausfallen könnte, ahnen wir nicht. Wir sehen nur, reichlich verblüfft, wie sie dieses eine Mal vor sich gegangen sein soll: mit einem merkwürdig flüchtigen Ausdruck von Listigkeit. Bei Holbein aber *ruhen* die Augen: sie sind in einem Zustande. Holbein legte keine Einzelbewegung fest; so ließ er alle offen. Aber zugleich bestimmte er – auf eine Weise, die Worte unserer Denksprache nicht beschreiben könnten – den *Gesamtcharakter*, aller, die von hier aus möglich sind: die Fülle der Möglichkeiten statt einer vorübergehenden Wirklichkeit und statt des Einzelnen das *Ganze!* Dabei entsteht allerdings auch jener Ausdruck von füchsischem Lauern, auf den schon verwiesen wurde. Man empfindet die kluge Gefährlichkeit des Mannes; man traut ihm keine Güte zu – das war Holbeins unbewußte Rache, es war ein *Urteil*. Es tritt aber zugleich, zweifellos weit stärker als bei Dürer, die überragende geistige Bedeutung hervor – das war Holbeins bewußte Huldigung und auch sie war ein Urteil. Auf das Gemälde in Longford Castle trifft Goethes (anfechtbares und angefochtenes) Urteil über Erasmus zu: „Er gehört zu denen, die froh sind, daß sie selbst gescheit sind und keinen Beruf finden, andere gescheit zu machen, was man ihnen auch nicht verdenken kann." Das Gemälde ist eines der wenigen unter einem runden Dutzend erhaltener Bildnisse, die von der heutigen Forschung als echte Zeugnisse von Holbeins Hand erkannt werden. Rein als Komposition verrät es im Räumlichen fast eine gewisse Unsicherheit. Es ist wohl die des Überganges. Wir sind noch ein paar Jahre vor der Zeit, da das allgemein-dekorative Beiwerk schwäbischer Art durch die Züge echten Heimatraumes ersetzt wurde. Wir ahnen schon, daß sie kommt, aber es ist, als stießen sich noch die Elemente aneinander, das Vertraute und Übliche (Pilaster links) und das Kommende (Vorhang und Stilleben rechts). Als Holbein vier Jahre später den Erzbischof von Canterbury, William Warham, den Freund des Erasmus, malte, hat er einen ähnlichen Einfall für die Haltung des Dargestellten gehabt; da war jene Übergangszeit schon überwunden (Tafel 44). Die Ähnlichkeit liegt in der großen Schräge und der Stellung der Hände. Aber der Sinn ist jetzt anders! Warham thront, Erasmus *steht*. „Schon seit mehr als zwanzig Jahren habe ich mich daran gewöhnt, stehend zu schreiben und fast gar nicht mehr zu sitzen", so schrieb Erasmus 1526 an einen englischen Freund. Den Händen unterlegte Holbein ein Buch, ein symbolisches, nicht von Erasmus

? tesend!

verfaßtes, mit der griechischen Aufschrift: „Die Lasten des Herakles". Das war eine [reizvolle] Huldigung. Die Erscheinung darüber aber würde auch ohne diesen humanistischen Sockel entsprechend wirken. – Erasmus selbst hat sicher die weiteren Bildnisse bestellt. Aber wir empfinden auch eine unbewußte Logik in der Geschichte der Kunst. So nämlich, als habe Holbein selber einer Ergänzung bedurft, kam es zu dem Bilde des Schreibenden, das in Basel und Paris erhalten ist. Das Pariser Stück ist das bessere (Tafel 67). Hier wirkt der große Gelehrte anders, denn erst hier wirkt er *nur* als der große Gelehrte. Schon die reine Seitenansicht hebt ihn aus der Bedingtheit. Es ist eine alte Erfahrung der künstlerischen Form: der rechte Winkel und die Parallele stützen den Willen zur Verewigung, vor allem die reine Bildparallele. Daß sie diese Wirkung hat, bezeugen zahllose Münzen. Der rechte Winkel zur Bildfläche, die reine Frontalität also, vermag vor allem ein starkes Ausstrahlen auf uns zu erreichen. Morette, Dirk Tybis, Cyriacus Kale, Lady Parker sind Beispiele aus Holbeins Kunst. Eine gewisse Enthebung vermögen auch sie zu erreichen: bei Lady Parker besonders sind Enthobenheit und Ausstrahlung in klassisches Gleichgewicht gebracht. Viel leichter sichert die reine Bildparallele, die reine Seitenansicht also, den Ausdruck der Verewigung. Wir können uns dann nicht angeschaut fühlen, wir sind nur Zuschauer. Die Kraft, die an uns vorbeiwirkt, gleitet in das Unendliche. Daraufhin ist nun der Vergleich mit einer 1519 geschaffenen Medaille des Quentin Massys (Tafel 64) ebenso nützlich wie für das Gemälde in Longford Castle der Vergleich mit der Pariser Dürer-Zeichnung. Auch hier siegt Holbein selbst [innerhalb] dessen, was nach Abzug der andersartigen Bedingungen des gemalten Bildes zum reinen Vergleiche übrigbleibt, also im Kopfe. Der Versuch, die listige Klugheit der Augen, die spöttische Lebhaftigkeit des Mundes, die Lebhaftigkeit überhaupt auszudrücken, hat bei Massys all jenes Eherne und zeitlos Wirkende aufgehoben, das alte Münzen aus dem Profil zu ziehen verstehen. Der Kopf auf der Medaille ist für seine Stellung schon innerlich zu lebhaft. Obendrein fehlt naturgemäß, was Holbeins [. . .] Grundmittel war: die Darstellung der Versenkung, der stillen Tätigkeit. Ihr Ausdruck ist Holbein in einem Grade gelungen, der dieses Meisterwerk weithin großartig vereinsamt (obwohl auch das Bild (Taf. 66), das Massys 1517 als Gegenstück zu einem des Antwerpener Stadtschreibers Peter Ägidius malte, schon den Schreiber gab). Dieser Ausdruck ermöglichte, das Ein-

malige zum Gültigen zu machen, er erlaubte das, was nur Erasmus hat, diesen ganz straffen und klaren Gesichtsbau der Seitenfront, mit größter Genauigkeit zu geben, ohne alles Kleine und Böse, als das große Sinnbild des geistigen Menschen überhaupt. Wenn man jetzt an Dürer denkt, so reicht er uns ein ganz anderes Werk zum Vergleiche, etwas weit größeres als seinen Erasmus: den Hieronymus, den einzigartigen Kupferstich von 1514, der den Lieblingshelden des Erasmus als strahlkräftige Mitte einer durchsonnten Arbeitsheimat gibt. Dürers Hieronymus und Holbeins Erasmus – zwei Äußerungen der deutschen Kunst aus einem Zeitalter, die beide in europäische, ja in menschheitliche Gültigkeit hinaufreichen – aus einem Zeitalter und doch Zeugnisse zweier sehr verschiedener Geschlechter! Keiner der beiden Großen hätte des anderen Werk schaffen können. Daß jeder das seine schuf, macht uns reich als Besitzende und nachdenklich als Betrachter; es beleuchtet die Geschichte. Der Ältere gab einem Werke der Phantasie den Ausdruck einer Erscheinung aus dem Leben, der Jüngere einer Erscheinung aus dem Leben den Ausdruck einer Phantasie. Beide schufen ein Sinnbild.

Daß Erasmus steht, nicht sitzt, wissen wir. Es fragt sich aber sehr, ob dies für den Eindruck entscheidend ist: dieser Eindruck begrenzt sich durch das, was man sieht, und das ist ja doch nur die „Büste". Auch da geht der Blick in das Geschichtliche und trifft sofort das Altschwäbische. Die erste große Darstellung des geistigen Menschen neuer bürgerlicher Art taucht am Ulmer Chorgestühl auf. Es wurde in jener Zeit geschaffen, als Erasmus auf die Welt kam. Schon trugen die bärtigen Männer der Gestühlswangen humanistische Namen wie Pythagoras oder Cicero. Sie waren aber wirklich die ersten neuartigen Darstellungen des tätigen deutschen Geistes, wie er in der Zeit Goethes zu kurzer Vorherrschaft kommen sollte. Eine unterirdische Ahnenreihe führt im Unbewußten des Geschehens von ihnen zu Holbeins Erasmus. Als Dürer 1526 in seinem berühmten Kupferstiche den Humanisten darstellte, hat er das Stehen sehr deutlich gemacht, den großen Gelehrten selber weniger. Dieser selbst hat es empfunden. (Wir kennen von ihm sonst aber höchst ehrenvolle Erwähnungen Dürers.)

Noch zweimal finden wir Erasmus-Bilder von erheblicher Bedeutung. Von ergreifender innerer Größe ist das nur 10 cm durchmessende Rundbildchen in Basel (Tafel 65), also eine von den Miniaturen, in denen der Künstler Großes klein zu geben, Kleines groß zu gestalten verstand (Werke in

Danzig, München, Berlin). Erasmus ist schwer gealtert. Wir wissen, wie er körperlich und seelisch zu leiden hatte. Die Triumphe seines Geistes waren einem bedrängten Leben abgequält. Wahrhaft ergreifend hat das Holbein gesehen und gesagt. Die Wangen – in dem Pariser Bilde nahezu noch schön wirkend – sind eingestürzt. Der Blick wittert heraus wie ein Licht aus zerborstenem Gemäuer, trübe und wach zugleich auf eine unheimlich sichere Art. Das Urteil in Longford Castle war *ein* Urteil gewesen, [aber] doch nicht das einzige. In dem späteren Basler Rundbildchen ist ebenfalls tiefste Menschenkenntnis, nun aber auch ein so mildes Urteil eingefangen, daß wir das doppelsinnige Wort „Urteil" hier lieber vermeiden. – Die Krönung bildet der prachtvolle Holzschnitt von 1535 (Seite 95), unter dem in einem lateinischen Vierzeiler die Namen beider Großer vereinigt stehen. Es ist ein Buchtitel von reicher Phantasie, mit Telamaiden und Hermenpilastern, die in der Ahnenreihe der Permoserschen und Schlüterschen stehen, mit Sitzfiguren, die von Michelangelo abstammen, mit Masken, die die Ornamente des Heidelberger Friedrichsbaues vorausnehmen, mit Fruchtgehängen, schwellend und fein zugleich. In all dieser zierlichen Pracht steht der greise Gelehrte, wie er in der Welt stets zu sehen war, in Barett und Mantel und Fuchspelz, die rechte Hand auf den Lieblingsgott Terminus gelegt, der linke Arm fühlbar schwer unter dem drückenden Ärmel leise und mühsam aufgehoben, klug, nachdenklich – und nun völlig *rein* im Ausdruck. Es ist eine ganze Geschichte, die Entwicklung von dem unbewußt höchst kritischen Bilde in Longford Castle bis zu diesem fast verklärenden Schlusse. Es ist für uns das in sichtbare Form gegossene Verhältnis zweier Großer eines neu werdenden Zeitalters: von fühlbarer Spannung durch Entgiftung bis zur Apotheose. Im Seelischen ist dieser Weg eines Jahrdutzends nicht weniger weit und fruchtbar als jener der dekorativen Form von dem rein italienischen Pilaster des frühen Gemäldes zu dem üppigeren Portale des späteren Holzschnittes. Die Vereinigung beider Geister – bis zur Vereinigung ihrer Namen in einem Rahmen, den der Künstler schuf – vollzieht sich auf dem Boden des humanistischen Buches und seiner neuen Schmuckform. „Erasmus im Gehäus" wird der Titelholzschnitt gern genannt (eine Erinnerung an des Erasmus Lieblingshelden klingt auf: „Hieronymus im Gehäus"). Man könnte aber auch sagen: Die Triumphpforte des Erasmus. Es ist schon hier vollzogen, was die eigentliche Geschichte im Großen

Erasmus im Gehäus

1535

vollzieht, wenn sie den Abfall aller kleinen Menschlichkeiten durch ihren reinigenden Abstand bewirkt, der nur das Entscheidende beläßt.
Lauter „fremde" Menschen sind uns in der Darstellung Holbeins erschienen. Er hat alle verewigt und sie uns nahegebracht; der größte unter ihnen – weit wichtiger als Heinrich VIII. – ist ohne jeden Zweifel Erasmus gewesen. Wir fragen nun nach Holbein selbst und seinem engsten Familienkreise. Die Antwort ist der Ausdehnung nach bescheiden, der inneren Kraft nach sehr bedeutend. Holbein war, wenigstens was das Verhältnis zum eigenen Ich angeht, der größte Gegensatz zu Rembrandt. Dürer war es nicht: wenn man Rembrandt den einzigen Maler nennen darf, der es zu einer Art geschlossener Selbstbiographie in sichtbar gestalteter Form gebracht hat, so darf man nie vergessen, daß der erste *Ansatz* zu einer solchen ganz zweifellos bei Dürer liegt. Die unbewußte Selbstdarstellung, die zuletzt jedes Kunstwerk ist, geht bei spätzeitlichen Menschen, die mit sich selber dauernd zu ringen haben, zur bewußten über. Bei Dürer hat sie die Jugendzeit, bei Rembrandt das gesamte Leben verfolgt; bei Rembrandt hat sie sich auf die nächste menschliche Umgebung, auf Familie und Geliebte, geradezu gestürzt, um sie in immer neuer Wandlung, so wie das eigene Bildnis, der Vergänglichkeit zu entreißen und aufzufangen.
Wir haben nur ein einziges Bild von Holbeins Familie (Tafel 68) und nur *ein* größeres Selbstbildnis (Tafel 70). Es wirkt sinnbildlich, daß beider Erhaltungszustand im Grunde viel schlechter ist als jener der Bildnisse Fremder – sinnbildlich für das Zurücktreten des Ichs in diesem großen Meister. Das Bild der Ehefrau mit den Kindern ist, in Öl auf Papier gemalt, vom alten Grunde abgetrennt und auf einen neuen gezogen. Das jetzige Ganze ist nicht voll [aussagegültig], es ist auch nicht ganz vollständig. Dennoch wirkt es ganz als die erschütternd große Leistung, die es war. Sie war auch in ihrer Zeit so neu und einmalig wie das Familienbild des Morus und noch auf lange hinaus, bis in das 17. Jahrhundert hinein, ohne Nachfolge. Das Bild entstand während des zweiten Basler Aufenthaltes, der 1528–1532 liegt. Das ist die Zeit, in der man – wenigstens bei einem Auftrage – eine erweiternde Umrahmung, sogar eine deutliche Umgebung erwarten sollte. Man entbehrt sie gewiß nicht, die heutige Wirkung ist dem heutigen Auge gerade recht. Frau, Sohn und Töchterchen sind mit dem Auge des weitgereisten Heimkehrers gesehen. Kein Auftrag hat das Werk hervorgerufen, nur ein eigener Entschluß des Malers, dessen Um-

stände wir nicht kennen. Die Form erinnert unwillkürlich an italienische Madonnen mit dem kleinen Johannes neben sich. Der Sohn Philipp hat etwas von dem gläubigen Aufblicken des kleinen Täufers, wie ihn namentlich Florenz gern dargestellt hat. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Eindrücke dieser Art sich eingeborgen haben, – aber wie sehr umgebogen, wie sehr verwandelt, wie unitalienisch zuletzt, wie – um es einmal doch zu sagen – : wie deutsch! Um jenseits der künstlerischen Form das Menschliche zu ahnen, muß man wissen, daß dies die *eigene* Familie ist. Wenn man es weiß, glaubt man es schon von selbst erkannt zu haben. Wenn man länger verweilt, vertieft sich stetig ein leiser tragischer Ausdruck. Wieder hilft vielleicht ein wenig die Geschichte, dieses Mal die Geschichte der Gesellschaft. Die Bürgerfrau von damals wurde nicht angedichtet wie die Dame der Ritterzeit und schon gar nicht wie jene der Goethezeit. Sie hatte ein hartes Los (man denke nur an Dürers Frau Agnes oder gar an seine alte Mutter), sie stand in dem urtümlichen Verhältnis der Untergeordnetheit. Sie war Arbeiterin und Mutter und beides meist sehr viel mehr als Geliebte. Häufig war sie mehrmals verheiratet, fast immer aus wirtschaftlichen, oft aus zunftlichen Gründen: sie wurde mit der Werkstatt geheiratet. Das war hier nicht der Fall. Holbeins Frau war die Witwe eines Lohgerbers, aber eine Witwe war sie auch, und seelisch war sie es vielleicht sehr früh. Die beiden Kinder hat später der Meister in seinem Londoner Testamente nicht erwähnt, während er zwei uneheliche bedachte.

Wir haben kein Recht, uns in Holbeins Leben zu drängen. Wir wissen nicht, was an dem Verhältnis zu Frau und Kindern, namentlich zur Frau, über das Allgemeine hinaus noch persönliche Farbe war. Wir sehen nur, daß er in einer Gruppe von damals beispielloser Innigkeit die drei Menschen, die doch zu ihm gehörten und für die er verantwortlich war, geschlossen – unter ungewöhnlich warmen Goldtone – zusammengefaßt, daß er dem kleinen Mädchen eine stillebenhafte Kindlichkeit, dem Knaben einen zugleich wachen und gläubigen Ausdruck verliehen hat, der Mutter aber eine schwermütige Nachdenklichkeit, ein Hinausträumen tränengewohnter Augen voll geringer Hoffnung, das nahezu erschütternd wirkt. Man braucht das nicht einmal als persönliche „Reue" aufzufassen – es ist möglich, aber wir wissen da nichts –, der *Künstler* jedenfalls hat das Schicksal in dieser Frau mit tiefstem Anteil gestaltet. Für uns wirkt es so, daß wir

das tiefste Mitgefühl gewinnen mit diesem einsamen und wehen Herzen, mit der Frau des immer fernen Wanderers – Wanderers auch auf geistigen Höhen, die ihr unerreichbar waren. Wir kennen zu dieser Enthüllung keinen zweiten Fall, namentlich nicht aus jener Zeit. Auch hier erscheint Holbein als der erste Moderne, der erste Psychologe der bildenden Kunst in einem neuen Sinne, der nicht nur Charaktere erfaßt ([hier stand] die deutsche Kunst schon lange), sondern Schicksale und Grundstimmungen. Die Frage gehört gewiß nicht zu den unmittelbaren der künstlerischen Form. Nach einer verbreiteten Ansicht hat sie innerhalb dieser sogar nichts zu suchen. Sie ist aber wesentlich; eine klare Antwort wäre aufschlußreich. Es gibt (oder gab?) eine Anschauung, die sagen würde: nur weil Holbein alles, was sein Auge traf, untrüglich mit sicherer Schärfe erfaßte und weil die Frau nun einmal so aussah, hat er unwillkürlich, „von selbst", ihr Schicksal mit gemalt. Das ist die *artistische* Anschauung, die sich für die allein künstlerische hält. Sie ist zuletzt unmenschlich und also auch unkünstlerisch. Was Holbein an Seele und Geist vorfand, das wurde ihm zur Form, denn es wurde ihm echter Inhalt. Dies machte seine Bilder so einzigartig, darum wird aus dem Bildnis der eigenen Familie etwas, das fast wie ein „Schuldbekenntnis" aussieht und vielleicht nichts anderes ist als der schwermütige Blick in die Wahrheit des menschlichen Lebens – der Blick des größten Meisters der Totentänze.

Es will uns aber scheinen, als habe Holbeins eigener Vater ein wärmeres Verhältnis zu seinen Kindern gehabt, zumindest es in wärmerer Form geäußert; schon 1504 auf der Taufe Pauli der Augsburger Paulusbasilika, wo er seine treue Hand über die beiden kleinen Söhne erhebt – auf Hans deutend, wohl rein aus einem künstlerischen Grunde, aber doch so, daß jedenfalls wir Heutigen von uns aus ein nachträgliches Sinnbild darein legen könnten –, dann in der herrlichen Berliner Silberstiftzeichnung von 1511 (Tafel 69). Wir sahen sie schon innerhalb des dritten Bandes. Wir empfanden darin den „jungen Stier" mit den schweren und klaren Augen, das werdende Genie. Nun haben wir Eigenes von dem Manne zu betrachten gesucht, der nach nur 45jährigem Leben, am 7. Oktober 1543, in der Londoner Pestzeit sein Testament gemacht hat. Er war kein Selbstbiograph. Er strahlte seine Seele in jedes Gegenüber nach dem Maße, wie es dies verdiente; das eigene Gegenüber vergaß er fast. Ob zu dem Familienbild ein Selbstbildnis als Gegenstück gehörte? Wir wissen es nicht. Wir haben –

außer einer kleinen Miniatur – nur das Selbstbildnis in Florenz (Tafel 70). Auch dieses hat das Schicksal – als wollte es Holbeins Lässigkeit dem eigenen Bilde gegenüber noch einmal selber nachziehen – nur in verstümmelter Form uns gelassen, auf erneuertem Papiergrunde, übermalt und angestückt. Es war keine endgültige, sondern eine Vor-Form; es verhält sich zu einem geplanten größeren mit der Staffelei wie so manche Zeichnungen von Köpfen, zu denen wir das ausgeführte Bild dann auch noch besitzen. Gerade bei ihm muß es uns fehlen. Die Vorform – künstlich auf den Schein des endgültig Gewollten gebracht – muß gerade hier die verlorene Endform ersetzen. Sie vermag es einigermaßen. Die erneuerte(!) lateinische Inschrift gibt das Alter von 45 Jahren an. Es ist also der ganz späte Holbein, der uns anblickt. Er hat fast alles, von dem hier auslesend und vorbeistreifend die Rede war, als riesenhafte Gesamtleistung hinter sich. Der Tod wird bald nach ihm greifen. Ein ernster und schwerer Mann schaut uns an, kein Selbstzweifler und Selbstzerleger, nur einer, der schwer getragen hat, ein Vollmensch, der sehr wenig von jenem weiblichen Einschlage besessen haben kann, der sonst zum Künstlertume zu gehören pflegt; ein ausgesprochen männlicher Mensch, nicht arm, sondern überreich an Gefühlen – wie er als Schöpfer bewies –, aber reicher noch an der seltenen Kraft des unabirrbaren Anschauens, einer Kraft, die auch in Todesgefahr denjenigen stark zu halten pflegt, der mit ihr begnadet ist. Wir ahnen sie aus dem Bildnis. Unerschütterliches, unerbittliches Schauen, Wille, Beherrschtheit, Festigkeit und Ordnung sprechen hier, und dieser Ausdruck wächst vor dem Bilde in dem kleinen Raum der Uffizien langsam zu bannender Kraft. Man darf nicht vergessen, daß man *weiß:* dies ist Holbein. Die Selbstprüfung ist schwer: wie weit sieht man aus der Form, daß gerade er es ist? Je ehrlicher die Selbstprüfung, um so bescheidener macht sie: wer darf, bei der ungeheuren Fülle der Natur, die nicht einmal zwei Baumblätter gänzlich gleich und doch alle wieder nach festen Gesetzen fügt, sich einreden, dieses Bild könne nur Holbein darstellen? Nun, daß dies über die Möglichkeit von uns Menschen hinausgeht, ist leicht einzusehen. Aber sieht man auch nur den Künstler? Kann man das Genie sehen? Kann man ein Genie überhaupt *sehen?* Charaktere sieht man deutlicher als die Schöpferkraft des Geistes und der Seele, und der Charakter spricht auch hier. Das andere ist meist Selbstbetrug. Und nun gar dieses Genie!

Selbstbildnis

Rembrandt kennen wir ganz anders. Er hat durch ein langes Leben hindurch ein Selbstbildnis geschaffen, das nicht *ein* Bild ist, sondern eine Geschichte aus mehr als hundert Bildern und Blättern. Das war einzig in seiner Art, aber es war möglich. Er war ein geistig entgegengesetzter Künstlertypus; er konnte jedes Gegenüber zum verkleideten Selbstbildnis verwandeln. Holbein umgekehrt sah sogar das eigene Bild wie ein fremdes Gegenüber. Mit besonderer Deutlichkeit gilt darum von ihm, was zuletzt von jedem bedeutenden Maler und [wohl] selbst von Rembrandt ([trotz] der eigenen Selbstdarstellung in sichtbarer Form) gelten muß: sein wahres Selbstbildnis ist sein *Werk*.

Wir haben es in breiterer Form verfolgt als in diesen Betrachtungen bisher üblich war. Wir blicken zurück. Wir dürfen uns gestehen, daß bei jedem weiteren Schritte das Bild Holbeins reicher geworden ist, reicher und immer überraschender. Daß es einfacher geworden sei, wird niemand sagen wollen. Auf Holbein trifft nämlich unter vielen anderen auch ein Wort zu, das Alexander Berrsche einmal von Brahms gesagt hat: er ist „in einer so abgründigen und echten Weise deutsch, daß er immer zugleich das Gegenteil von dem ist, was ‚Richtiges' über ihn gesagt werden kann". Er denkt echt graphisch und echt bildarchitektonisch. Er ist kein Landschafter und hat doch immer wieder Landschaften gefunden (wie Grünewald) und sogar manches Mal ein neues Tor aufgestoßen (wieder wie Grünewald). Er ist der größte Bildnismaler seiner Zeit und wäre doch schon sehr groß, wenn er nicht ein einziges Bildnis hinterlassen hätte. Er ist der erste große Hofmaler der deutschen Kunst und hat niemals bloße Hofkunst geschaffen. Seine Form scheint (namentlich im Bildnis) der reine Spiegel der „Wirklichkeit" und ist doch geladen mit persönlichster Anteilnahme. Er blickt das Wirkliche tatsächlich mit einer ganz neuen Ruhe an, aber er ist zugleich der Meister der Totentänze, der erzählende Dramatiker in Scheibenriß und Wandgemälde und Holzschnittfolge, ein Mann von urtümlicher Phantasie, die um keinen Deut geringer war als jene Grünewalds, Dürers oder Altdorfers – nur ganz anders. Der Mensch steht ihm immer im Mittelpunkt, aber er hat nur ganz selten die nackte Gestalt gesucht – im tiefsten Gegensatze zu Dürer. Der Gegensatz von „Akt" und „Porträt", den Spengler aufgestellt hat, läßt sich in diesem einen Falle wirklich auf Dürer und Holbein verteilen, und doch ist Holbein kein bloßer „Porträtist"; obwohl ihm, wie eben gesagt, der Mensch im Mittel-

punkte steht, schafft er in wirklicher Wonne auch Schmuck und Zierformen. Er ist eine ganz unliterarische Natur und doch hat er nur in dem neuen Umkreise der humanistischen Literatur seine Buchtitel und Signete schaffen können. Er ist ganz altdeutsch und ganz modern, er ist ganz deutsch und ganz europäisch. Er ist die Krönung der dürerzeitlichen Kunst und bedeutet doch schon die Brücke in neues Land.

Damit aber mündet die Betrachtung des großen Einzelnen wieder in die des großen Ganzen ein. Holbein war der Mann des Schicksals. So hat man auch Michelangelo genannt, aber der war es freilich in ganz anderem Sinne. Auf Michelangelo blickten fast alle, er bestimmte die Formen aller – auch da, wo sie ihm in Wahrheit garnicht zu folgen vermochten. Holbein war Schicksal unserer Kunst in zweierlei Form: einmal in der leisen stetigen Selbstverwandlung, die das Altdeutsche in ihm durchmachte – dann aber darin, daß gerade er keine rechte Nachfolge fand (etwa von H. Asper in Zürich abgesehen), jedenfalls nicht bei uns, sondern weit eher in Frankreich und England. In beidem zeichnet sich der gleiche entscheidende Vorgang ab: der Untergang der altdeutschen Kunst.

Verzeichnis der Abbildungen

Größenangaben: Höhe × Breite

Schmid = H. A. Schmid, Hans Holbein d. J., sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil, Basel 1945/48.
Ganz = Paul Ganz, Holbein. Gesamtausgabe der Gemälde, Basel 1950.
Parker = K. T. Parker, Gesamtausg. d. Zeichnungen in Windsor Castle, London 1947.

I. Textabbildungen (Holzschnitte) (nach Seitenzahl)

Hans Holbein d. J.

Aus dem Totentanzalphabet:

35 *Buchstaben B, T, H.*

36 *Buchstaben V, S, Y, Z, A.*
Wiedergabe nach dem Probedruckblatt in Basel, Kupferstichkabinett. Durchschn. Größe: 2,5 × 2,5 cm.
Text S. 31, 35 f.
Schmid (Abb. 76i [Textbd. I] u. 182a [Tflbd. S. 42]): 1524/26.

Aus dem Totentanz:

37 *Gebeyn aller Menschen*

39 *Der Münch*
Der Rychman
Die Nunne
Der Thumherr

41 *Der Keyser*
Der Künig
Der Fürspräch
Der Ackerman

43 *Der Landsknecht*
Der Altman
Dass Jungkint
Dass Altweyb
Folge von 58 Holzschnitten in Hochformat. 41 Bilder von H. Lützelburger geschnitten. Durchschn. Größe 6,5 × 5 cm.
1. Buchausgabe mit den 41 von Lützelburger geschnittenen Bildern 1538 bei Melchior und Gaspard Trechsel in Lyon. Wiedergabe nach dem Probedruckexemplar in Basel, Kupferstichkabinett.
Text S. 32, 37 ff.
Schmid (Abb. 174–182): 1523/25.

45 *Kreuztragung.*
17,1 × 27,7 cm.
Basel, Kupferstichkabinett.
Text S. 44.
Schmid: um 1522.

Aus den „Icones":

54 *Die Niederlage des Sanherib*

55 *Der Durchzug durch das Rote Meer*

56 *Die Verspottung Hiobs*

57 *Isaak segnet Jakob*
Folge von 91 Holzschnitten zum Alten Testament in Breitformat. Holzschneider unbekannt. Durchschn. Größe 6 × 8,7 cm.
1. Buchausgabe 1538 bei Melchior und Gaspard Trechsel in Lyon. Der 2. Ausgabe von 1539 war ein lateinisches Lobgedicht des Dichters Nicholas Bourbon (Tf. 53) auf Holbein beigefügt. Wiedergabe nach dem Probedruckexemplar in Basel, Kupferstichkabinett.
Text S. 42, 52 ff.
Schmid (Abb. 184–194): 1529/30.

65 *Selbstmord der Kleopatra.*
Titelblatt. 28,5 × 15 cm.
Text S. 66.
Schmid: 1522/23.

67 *Freiburger Stadtrechte.*
Titelblatt. 26,9 × 17,9 cm.
Text S. 66.
Schmid: 1519.

95 *Erasmus im Gehäus.*
28,5 × 15,2 cm.
Text S. 94.
Schmid (Abb. Textbd. II S. 402): 1535.

II. Tafeln

Hans Holbein d. J.

1 *Anbetung der Könige mit weiblicher Stifterreihe.*
Ausschnitt aus dem rechten Flügel des Oberried-Altares. Tempera auf Föhrenholz. 230 × 109 cm (ganze Tafel).
Freiburg/Br., Münster, Universit.-Kapelle.
Text S. 27 f., 51.
Schmid (Abb. 21/22): 1519/21; Ganz (Tf. 36): 1520/21.

2 *Der Leichnam Christi im Grabe.*
1521. Tempera auf Lindenholz. 30,5 × 200 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 26 f., 42, 46.
Schmid Abb. 28; Ganz Tf. 31/34.

3 *Ders.* (Ausschnitt).

4 *Kreuztragung.*
Aus einer Folge von Scheibenrissen mit Passionsdarstellungen. Getuschte Federzeichnung. 43,5 × 31 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 28 f., 47.
Schmid (Abb. 33): 1530/32.

5 *Handwaschung des Pilatus.*
Aus derselben Folge. Getuschte Federzeichnung. 42,8 × 30,6 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 47 f.
Schmid: 1529/30.

6 *Verspottung Christi.*
Aus derselben Folge. Getuschte Federzeichnung. 43,2 × 30,6 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 29.
Schmid (Abb. 31): 1528/30.

Matthias Grünewald

7 *Verspottung Christi.*
Öl auf Fichtenholz. 109 × 73 cm.
München, Alte Pinakothek.
Text S. 29.

Hans Holbein d. J.

8 *Sitzender Mönch, die Handleier drehend (Nikolaus de Lyra).*
Aus: Erasmi Roterodami stultitiae laus. Basel 1515; fol. T. 3. v. (aus dem Besitz des Oswald Myconius).
Federzeichnung. 6,7 × 4 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 28.

9 *Johannes Xilotectus.*
1520. Tempera auf Holz. 57 × 43,3 cm.
Nürnberg, Germ. Nationalmuseum.
Text S. 31, 69.

10 *Entwurf zu einer Dolchscheide mit Totentanz.*
Getuschte Federzeichnung auf dunklem Grund. 5,5 × 28,8 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 31, 33 f., 63.
Schmid (Abb. Textbd. 138): um 1540.

11 *Christus in der Rast.*
1519. Zeichnung mit Feder und Pinsel auf dunklem, bräunlich getöntem Papier. 16 × 20,5 cm.
Berlin, Kupferstichkabinett.
Text S. 44.
Schmid Abb. 14.

12 *Christus als Schmerzensmann.*
Linke Hälfte eines Diptychons. Tempera (braun in braun) auf Lindenholz. 29 × 19,5 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 44.
Schmid (Abb. 13): um 1521;
Ganz (Tf. 13): 1519/20.

13 *Maria als Schmerzensmutter.*
Gegenstück zu 12.
Ganz Tf. 14.

14 *Kreuztragung.*
Eine der 8 Szenen des Passionsaltares. Tempera auf Lindenholz. Jede Szene 68/76 × 33 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 46 f.
Schmid (Abb. 32): 1524/25; Ganz (Tf. 16, 22): um 1520.

15 *Geißelung.*
Ebendort.
Ganz Tf. 16, 20.

16 *Die heilige Sippe.*
Getuschte, weiß gehöhte Federzeichnung auf rötlich getöntem Papier. 42,8 × 30,8 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 44 ff., 49.
Schmid (Abb. 12): 1518/19.

17 *Anbetung der Hirten.*
Linker Flügel des Oberried-Altares. Tempera auf Föhrenholz. 230 × 109 cm.
Freiburg/Br., Münster, Universit.-Kapelle.
Text S. 51 f.
Schmid (Abb. 20): 1519/21;
Ganz (Tf. 35): 1520/21.

18 *Madonna im Strahlenkranz.*
Scheibenriß. Getuschte Federzeichnung. 37,4 × 30,6 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 49.
Schmid (Abb. 36): um 1523/24.

19 *Madonna mit spielendem Kind.*
1519. Getuschte, weiß gehöhte Federzeichnung auf dunkelgrau getöntem Papier. 14,3 × 18,5 cm.
Leipzig, Museum der bildenden Künste.
Text S. 44.

20 *Madonna des Bürgermeisters Meyer, sog. „Darmstädter Madonna".*
Tempera auf Lindenholz. 144 × 101 cm.
Darmstadt, Schloßmuseum.
Text S. 49, 50 f., 76, 87.
Schmid (Abb. 37/38): 1526;
Ganz (Tf. 35): 1528/30.

Bartholomäus Sarburgh

21 *Kopie der Darmstädter Madonna.*
Öl. 159,5 × 103 cm.
Dresden, Staatl. Sammlungen Schloß Pillnitz.
Text S. 50.

Hans Holbein d. J.

22 *Noli me tangere.*
Tempera auf Eichenholz. 76,7 × 95,2 cm.
Hampton Court Palace.
Text S. 48.
Schmid (Abb. 77): um 1532; Ganz (Tf. 50): während des 2. engl. Aufenthaltes entstandene Wiederholung einer Komposition v. 1524/26.

23 *Entwurf zu einer Schweizerschlacht.*
Getuschte Federzeichnung auf weißem Papier. 28,4 × 43,1 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 54, 73.
Schmid (Abb. 58): um 1530/32.

24 *Rekonstruktion der Fresken im Basler Ratssaal* (H. A. Schmid).
Text S. 56 ff.
Schmid (Abb. 59/60 u. Textbd. II Abb. 93 u. 129): 1521/22 u. 1530; Ganz (Tf. 204–213 u. Abb. 45–52): 1521/30.

25 *Begegnung des Propheten Samuel mit Saul.*
Originalentwurf für den Basler Ratssaal.
Aquarellierte Federzeichnung. 20,5 × 38,5 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 57 f.
Schmid (Abb. 59): 1530; Ganz Abb. 51.

26 *Demütigung des Kaisers Valerian.*
Originalentwurf für den Basler Ratssaal.
Aquarellierte Federzeichnung 28,4 × 26,7 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 56.
Schmid (Abb. 16): 1521/22; Ganz Abb. 46.

27 *Köpfe der Samniter.*
Fragment der Basler Ratssaalfresken.
Fresko. 49,8 × 49,5 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 59.
Schmid (Abb. 17): 1521/22; Ganz (Tf. 206): 1522.

28 *Rekonstruktion des Hertensteinhauses in Luzern* (H. A. Schmid).
Text S. 59.
Schmid (Abb. 11): 1518; Ganz (Tf. 198, Abb. 37/40): 1517.

29 *Rekonstruktion der Fassadenmalerei am „Haus zum Tanz" in Basel.*
Text S. 59 f.
Schmid (Abb. 62): 1531/32; Ganz (Abb. 41–43): 1520/22.

30 *Entwurf einer Dolchscheide mit mythologischen Szenen.*
Federzeichnung. 26,8 × 6,3 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 63 f.
Schmid (Abb. 72): um 1532.

31 *Entwurf zu einem Prunkbecher für Jane Seymour.*
Aquarell. Federzeichnung. 37,5 × 15,5 cm.
Oxford, Bodleian Library.
Text S. 68.
Schmid (Abb. Textb. II S. 417): 1536/37.

32 *Entwurf für einen Spiegelrahmen mit Kandelabersäulchen.*
Federzeichnung. 15,4 × 10,3 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 68.
Schmid (Abb. 128): 1536/43.

33 *Thomas Morus und seine Familie.*
Federzeichnung. 38,5 × 52,5 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 70 f., 74 ff.
Schmid (Abb. 42): 1526/27; Ganz (Abb. 54): 1527.

34 *Bürgermeister Jakob Meyer.*
1516. Tempera auf Lindenholz. 38,5 × 31 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 69, 71, 87.
Schmid Abb. 6; Ganz Tf. 59.

35 *Dorothea Meyer, die Frau des Bürgermeisters Meyer.*
1516. Tempera auf Lindenholz. 38,5 × 31 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 69, 71, 87.
Schmid Abb. 6; Ganz Tf. 60.

36 *Nikolaus Kratzer, Hofastronom Heinrichs VIII.*
1528. Tempera auf Holz. 83 × 67 cm.
Paris, Louvre.
Text S. 70 f.
Schmid Abb. 51; Ganz Tf. 85.

37 *Lady Mary Guildford.*
1527. Tempera auf Holz. 80 × 65 cm.
St. Louis (USA.), Fine Arts Museum.
Text S. 69, 77.
Ganz Tf. 78.

38 *Cecily Heron, Tochter des Thomas Morus.*
Kreidezeichnung auf ungrundiertem weißem Papier. 38,4 × 28,3 cm.
Windsor Castle.
Text S. 77.
Schmid (Abb. 46): 1526/27; Parker (Abb. 5): 1526/27.

39 *Mary Zouch (?).*
Kreidezeichnung auf rosa Grundierung, verstärkt mit Tusche und Feder. 29,6 × 21,2 cm.

Windsor Castle.
Text S. 79.
Schmid (Abb. 111): 1540/43; Parker (Abb. 72): 2. Englandaufenthalt.

40 *Henry Howard, Earl of Surrey.*
Kreidezeichnung auf rosa grundiertem Papier, mit brauner Wasserfarbe laviert. 25,1 × 20,5 cm.
Windsor Castle.
Text S. 80.
Schmid (Abb. 107): Spätzeit;
Parker (Abb. 17): 2. Englandaufenthalt.

41 *Lady Parker.*
Kreidezeichnung auf rosa Grundierung. 29,2 × 21 cm.
Windsor Castle.
Text S. 77 ff., 86, 92.
Schmid: 1540/43; Parker (Abb. 73): 2. Englandaufenthalt.

42 *William Fitzwilliam, Earl of Southampton.*
Kreidezeichnung auf rosa Grundierung. 38,8 × 24,7 cm.
Windsor Castle.
Text S. 80, 82.
Schmid (Abb. 105): wahrsch. 1542;
Parker (Abb. 66): 2. Englandaufenthalt.

43 *Königin Anna Boleyn.*
Kreidezeichnung auf rosa Grundierung. 23 × 21,6 cm.
Weston Park, Earl of Bradford.
Text S. 82.
Schmid: um 1535.

44 *Erzbischof William Warham.*
1527. Tempera auf Holz. 76,1 × 65,3 cm.
London, Lambeth Palace.
Text S. 70, 77, 81, 86, 91.
Ganz Tf. 81.

45 *Thomas Howard, Duke of Norfolk.*
Tempera auf Holz. 80,6 × 61 cm.
Windsor Castle.
Text S. 70, 80, 86.
Schmid (Abb. 106): 1538/39; Ganz (Tf. 144): 1538/39.

46 *König Heinrich VIII. von England.*
Tempera auf Eichenholz. 28 × 19 cm.
Castagnola bei Lugano, Galerie Thyssen, ehem. Althorp, Earl of Spencer.
Text S. 81.
Schmid (Abb. 101): 1536/37;
Ganz (Tf. 135): 1536.

47 *Prinz Edward of Wales.*
Bildniszeichnung mit Kreide, Feder und Aquarell. 40 × 30,9 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 81, 86.
Schmid (Abb. 119): um 1543.

48 *Königin Anna von Cleve.*
Tempera auf Pergament (auf Leinwand aufgezogen). 65 × 48 cm.
Paris, Louvre.
Text S. 82.
Schmid (Abb. 104): 1539; Ganz (Tf. 148): 1539/40.

49 *Prinzessin Christine von Dänemark.*
1538. Tempera auf Holz. 178 × 81 cm.
London, National Gallery.
Text S. 70, 73, 83 f.
Schmid Abb. 103; Ganz Tf. 139/40.

50 *Die Gesandten Jean de Dinteville und Georges de Selve.*
1533. Tempera auf Holz. 206 × 209 cm.
London, National Gallery.
Text S. 70, 85 f.
Schmid Abb. 78; Ganz Tf. 113/16.

51 *Charles de Solier, Sieur de Morette.*
Tempera auf Eichenholz. 92,5 × 75,4 cm.
Dresden, Staatl. Gemäldegalerie.
Text S. 70, 84.
Schmid (Abb. 80): 1534/35; Ganz (Tf. 129): 1534/35.

52 *Edelmann mit Falken.*
1542. Tempera auf Holz. 25 × 19 cm.
Den Haag, Mauritshuis.
Text S. 86.
Ganz Tf. 162.

53 *Nicholas Bourbon. d. Ä.*
Kreidezeichnung auf blasser rosa Grundierung, mit Tusche und Feder verstärkt. 30,9 × 26 cm.
Windsor Castle.
Text S. 84, 86.
Schmid (Abb. 90): 1535; Parker (Abb. 37): 1535.

54 *Robert Cheseman, Falkner Heinrichs VIII.*
1533. Tempera auf Holz. 59 × 62,5 cm.
Den Haag, Mauritshuis.
Text S. 86.
Schmid Abb. 82; Ganz Tf. 109.

55 *Bonifazius Amerbach.*
1519. Tempera auf Tannenholz. 28,5 × 27,5 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 69, 87.
Schmid Abb. 3; Ganz Tf. 62.

56 *Bildnis eines Unbekannten mit rotem Barett.*
Kreidezeichnung auf weißem Papier. Später beschnitten, dem Umriß nach ausgeschnitten und aquarelliert. Alter Teil 41 × 34,2 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 87.
Schmid (Abb. 1): 1523/26; Ganz (Taf. 67): 1523/24.

57 *Mann mit Schlapphut.*
Kreidezeichnung auf weißem Papier. 40,1 × 36,6 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 88.
Schmid (Abb. 55): um 1528.

58 *Derich Born.*
1533. Tempera auf Holz. 60,3 × 45 cm.
Windsor Castle.
Text S. 88.
Schmid Abb. 81; Ganz Tf. 107.

59 *Dirk Tybis.*
Tempera auf Eichenholz. 48 × 35 cm.
Wien, Kunsthistorisches Museum.
Text S. 88.
Ganz Tf. 105.

60 *Georg Gisze.*
1532. Tempera auf Eichenholz. 96,3 × 85,7 cm.
Berlin, Deutsches Museum.
Text S. 70 f., 81.
Schmid Abb. 133 (Textbd. II); Ganz Tf. 98/99.

61 *Bildnis eines 28jährigen Unbekannten.*
1541. Tempera auf Holz. 47 × 35 cm.
Wien, Kunsthistorisches Museum.
Text S. 89.
Schmid Abb. 116; Ganz Tf. 154.

Albrecht Dürer
62 *Erasmus von Rotterdam.*
1520. Kohlezeichnung. 37,3 × 27,1 cm.
Paris Louvre.
Text S. 90/91.

Hans Holbein d. J.
63 *Erasmus von Rotterdam.* 1523.
1523. Tempera auf Holz. 76 × 51 cm.
Longford Castle, Earl of Radnor.
Text S. 30, 34, 90 f.
Schmid Abb. 18; Ganz Tf. 64.

Quentin Massys
64 *Erasmus von Rotterdam.*
1519. Medaille, in Antwerpen gegossen. Guß aus Glockenspeise. Durchm. 10,7 cm.
München, Staatl. Münzsammlung.
Text S. 92.

Hans Holbein d. J.
65 *Erasmus von Rotterdam.*
Tempera. Auf dem Boden einer Kapsel aus Buchsbaumholz. Durchm. 10 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 93/94.
Schmid (Abb. 69): 1532; Ganz (Tf. 97): 1531/32.

Quentin Massys
66 *Erasmus von Rotterdam.*
1517. Öl auf Holz. Später auf Leinwand übertragen. 58 × 45 cm.
Rom. Galerie Corsini.
Text S. 92.

Hans Holbein d. J.
67 *Erasmus von Rotterdam.*
Tempera auf Fichtenholz. 43 × 33 cm.
Paris, Louvre.
Text S. 92.
Schmid (Abb. 19): 1523; Ganz (Tf. 66): nach 1523.

68 *Frau und Kinder Holbeins.*
152.. Tempera auf Papier, dem Umriß nach ausgeschnitten und auf Holz aufgezogen. 79,5 × 65,5 cm.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Text S. 70, 96 ff.
Schmid (Abb. 52/54): 1528;
Ganz (Tf. 89/90 und bei S. XII): 1528/29.

Hans Holbein d. Ä.
69 *Hans, der Sohn des Künstlers, im Alter von 14 Jahren.*
Ausschnitt. 1511. Silberstiftzeichnung. Ganzes Blatt 10,3 × 15,5 cm.
Berlin, Kupferstichkabinett.
Text S. 98.

Hans Holbein d. J.
70 *Selbstbildnis.*
Kreidezeichnung auf rosagetöntem Papier. Später vergrößert und Hintergrund, Kopfbedeckung und Wams mit Aquarellfarbe übergangen. Inschrift nicht ursprünglich, aber Spuren einer älteren Schrift noch erkennbar. Alter Teil 23 × 18 cm.
Florenz, Uffizien.
Text S. 96, 99 f.
Schmid (Abb. vor dem Titel): 1542/43;
Ganz (Tf. S. XVII): 1542/43.

TAFELN

1 H. Holbein d. J. Oberried-Altar, Anbetung der Könige mit weiblicher Stifterreihe

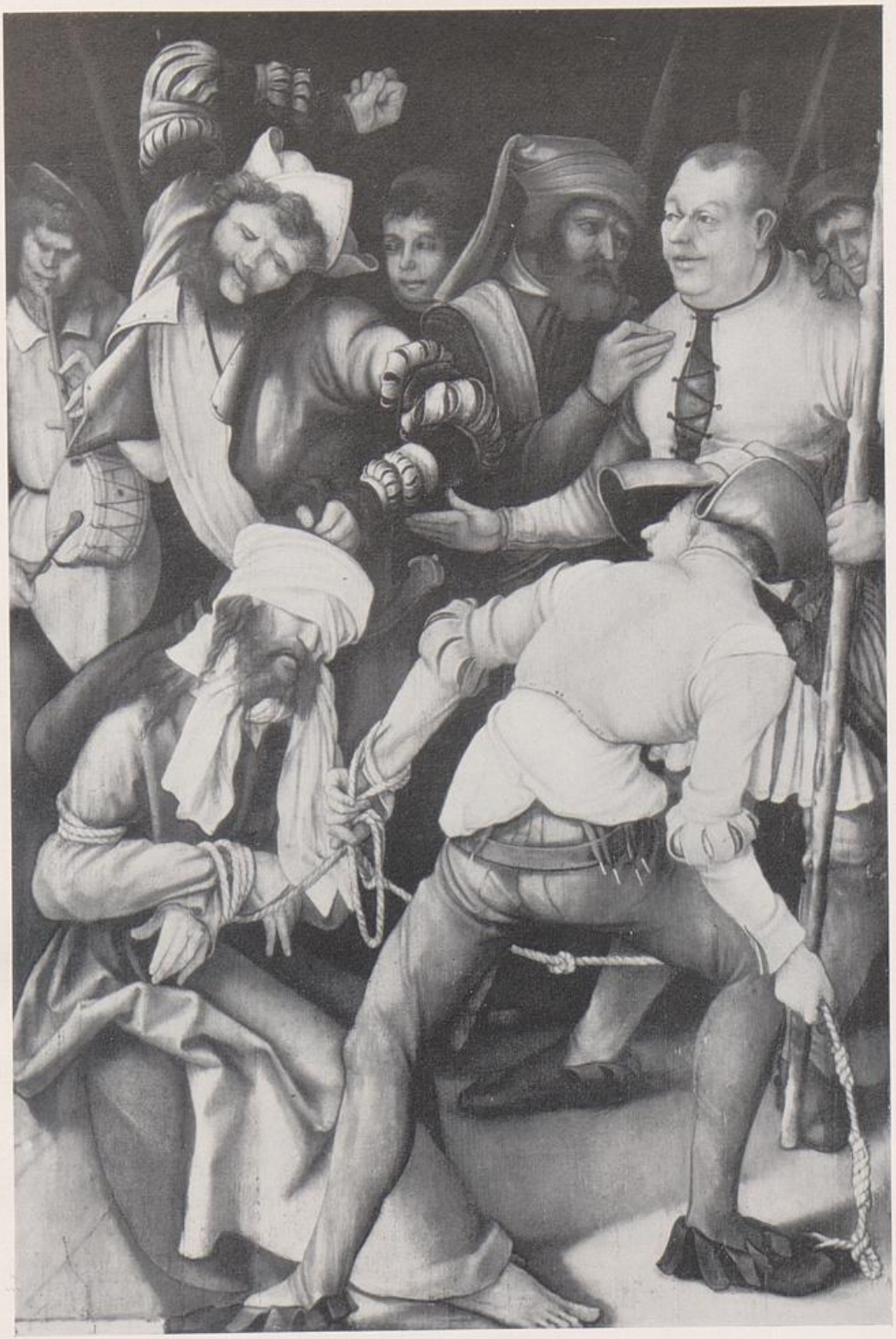
2 H. Holbein d. J. Der Leichnam Christi im Grabe, 1521

3 H. Holbein d. J. Der Leichnam Christi (Ausschnitt)

4 H. Holbein d. J. Kreuztragung

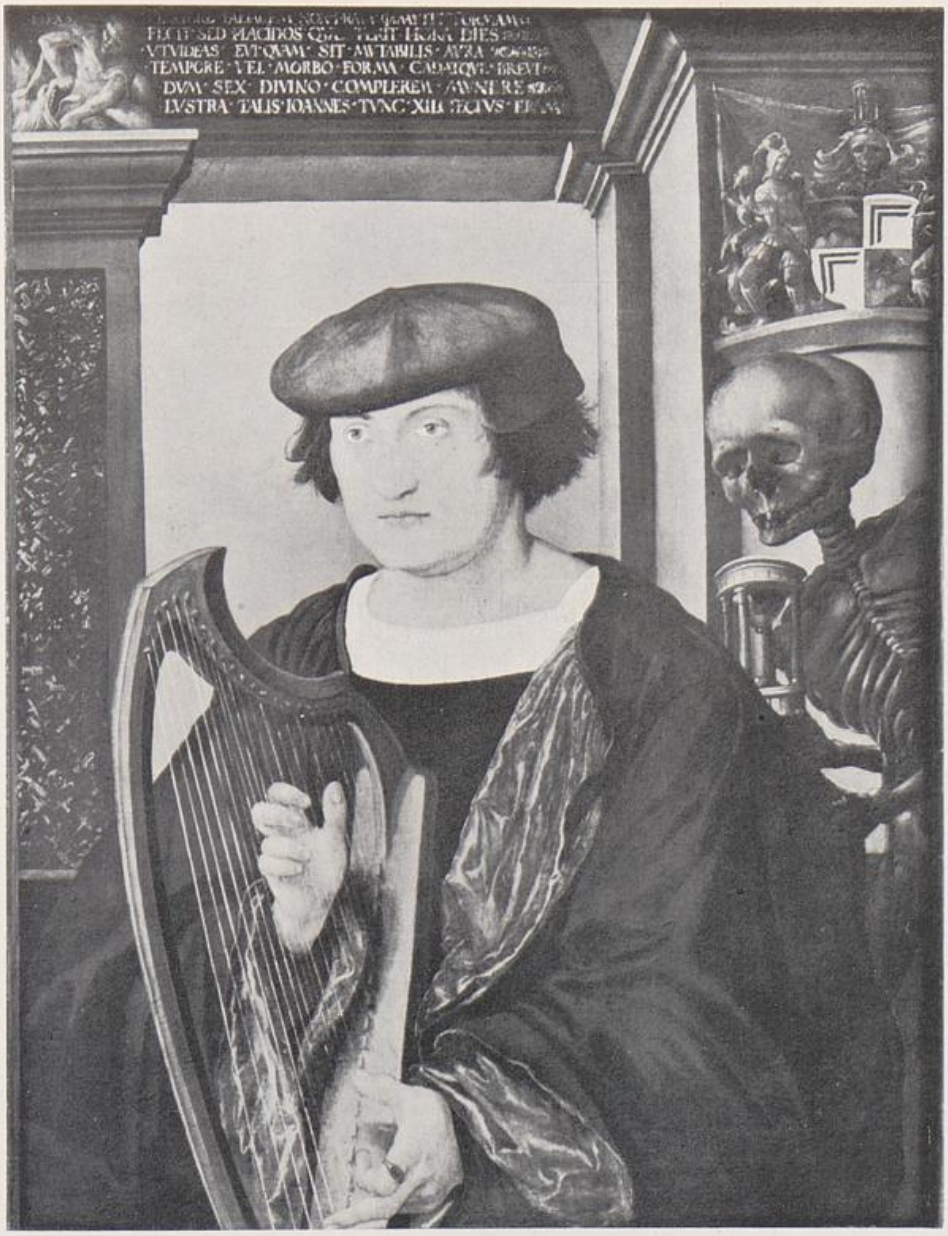
5 H. Holbein d. J. Handwaschung des Pilatus

6 H. Holbein d. J. Verspottung Christi



7 Matthias Grünewald Verspottung Christi

8 H. Holbein d. J. Aus dem Lob der Narrheit: Nikolaus de Lyra, 1515



9 H. Holbein d. J. Johannes Xilotectus, 1520

10 H. Holbein d. J. Entwurf zu einer Dolchscheide mit Totentanz

1523 (Paul)
1540 (Amrid)

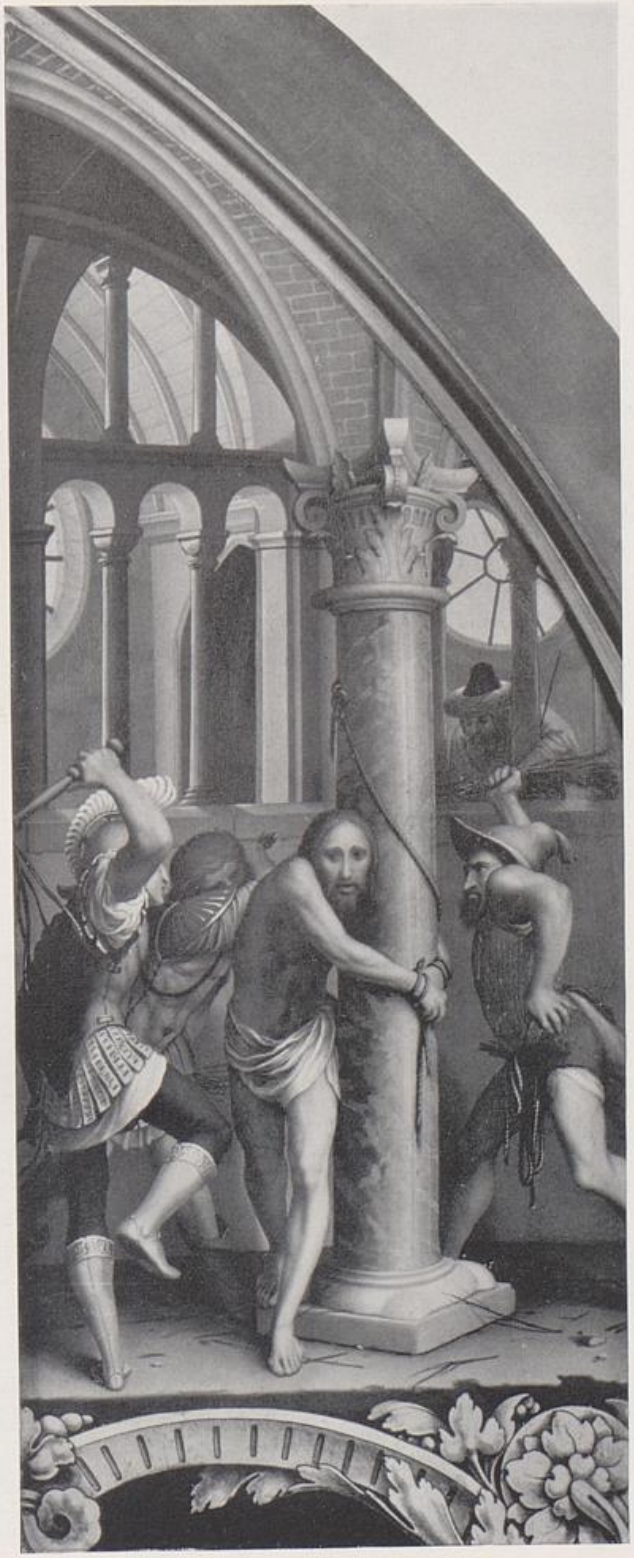
11 H. Holbein d. J. Christus auf dem Kreuz, 1519

12 H. Holbein d. J. Christus als Schmerzensmann, 1519

Basel

13 H. Holbein d. J. Maria als schmerzensreiche Mutter, 1519

14 H. Holbein d. J. Aus dem Passionsaltar, Kreuztragung



15 H. Holbein d. J. Aus dem Passionsaltar, Geißelung

16 H. Holbein d. J. Die heilige Sippe

Basel

17 H. Holbein d. J. Oberried-Altar, Anbetung der Hirten

Freiburg

18 H. Holbein d. J. Madonna im Strahlenkranz

Leipzig

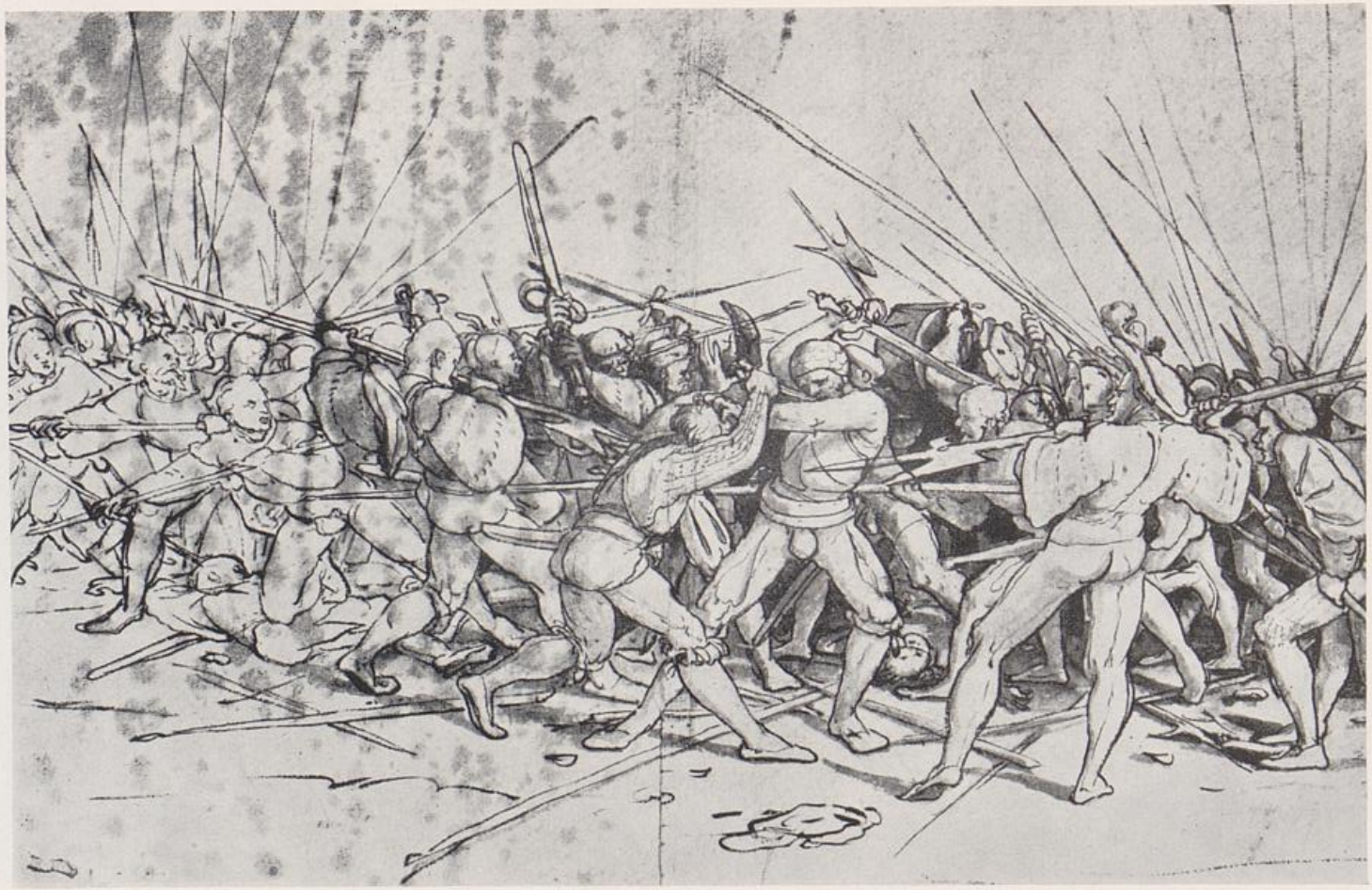
19 H. Holbein d. J. Maria mit spielendem Kind, 1519

20 H. Holbein d. J. Madonna des Bürgermeisters Meyer

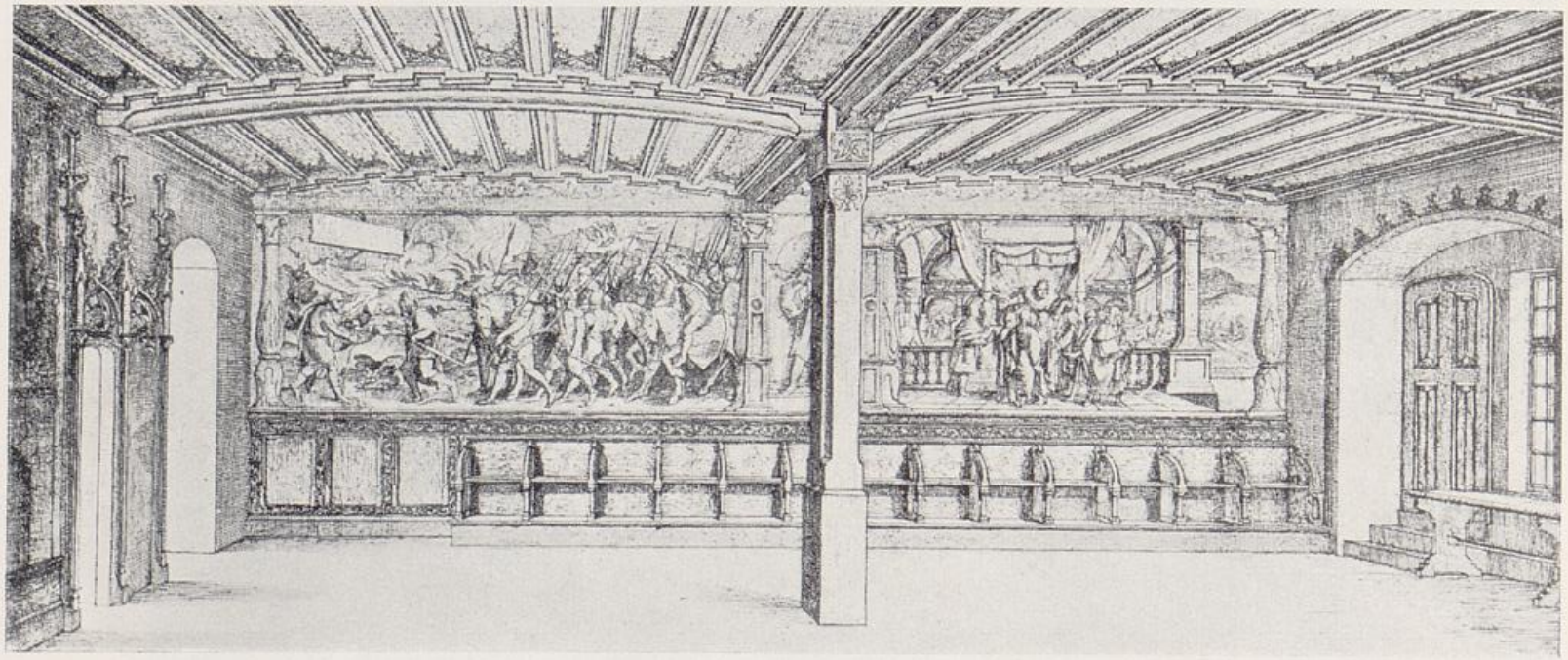
21 Bartholomäus Sarburgh — Madonna des Bürgermeisters Meyer (Kopie)

22 H. Holbein d. J. Noli me tangere

Hampton Court



25 H. Holbein d. J. Entwurf zu einer Schweizer-Schlacht

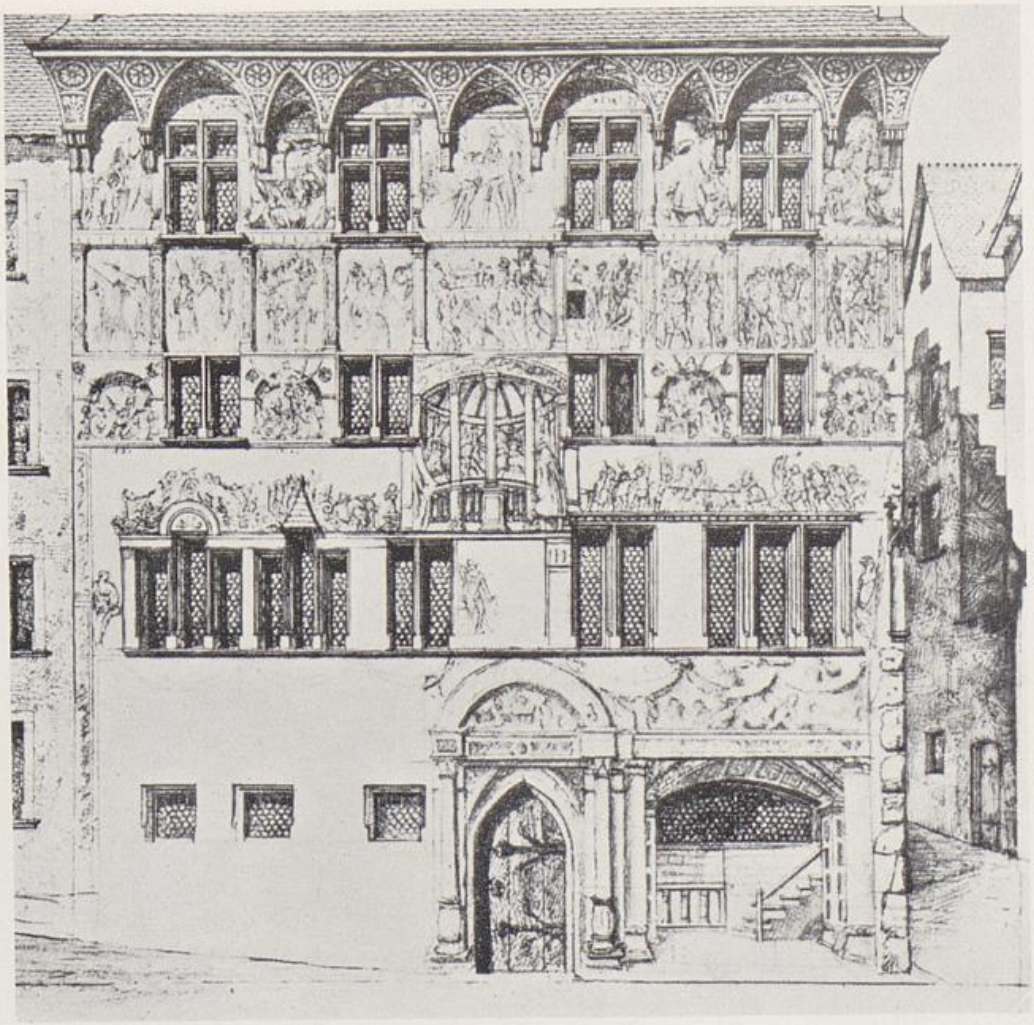


24 Rekonstruktion der Basler Rathausfresken

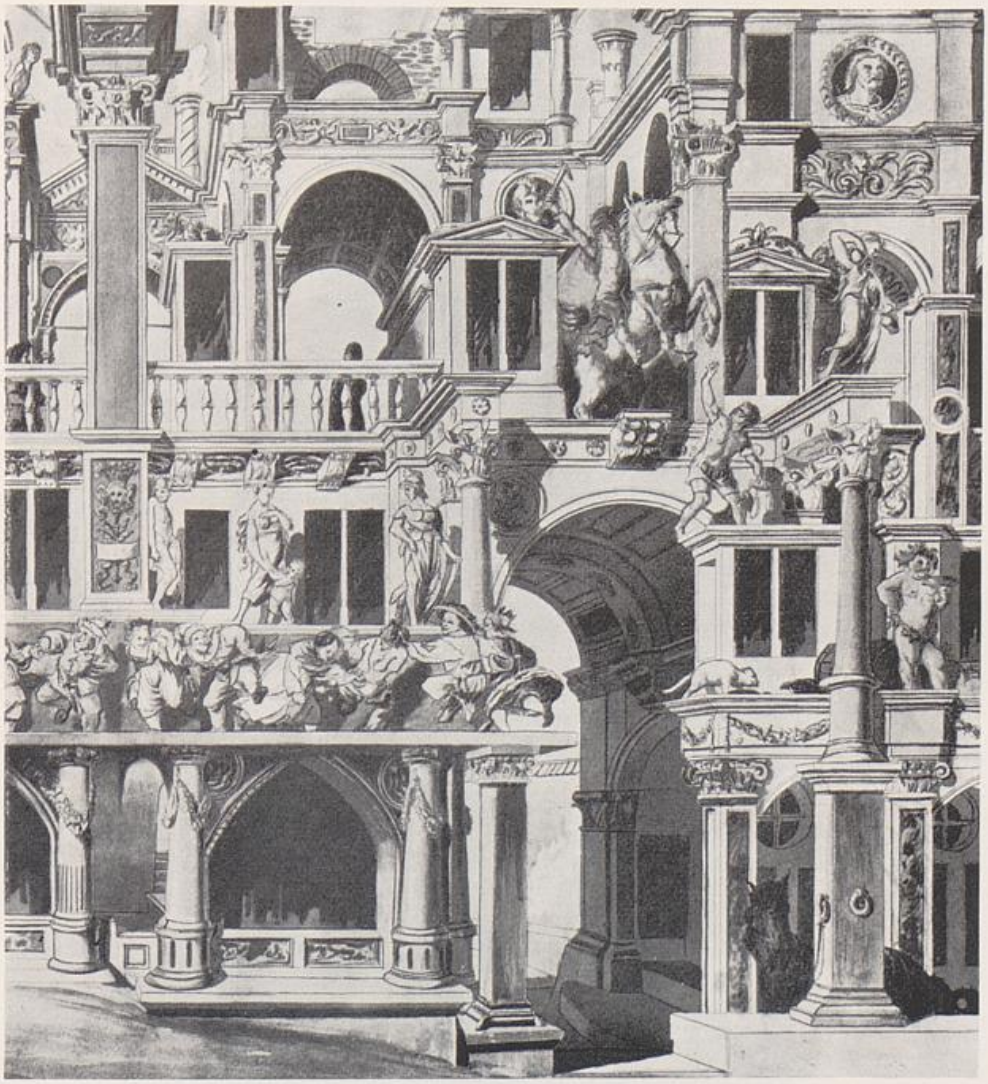
25 H. Holbein d. J. Vorzeichnung zu den Basler Rathausfresken

26 H. Holbein d. J. Vorzeichnung zu den Basler Rathausfresken

27 H. Holbein d. J. Fragment der Basler Rathausfresken



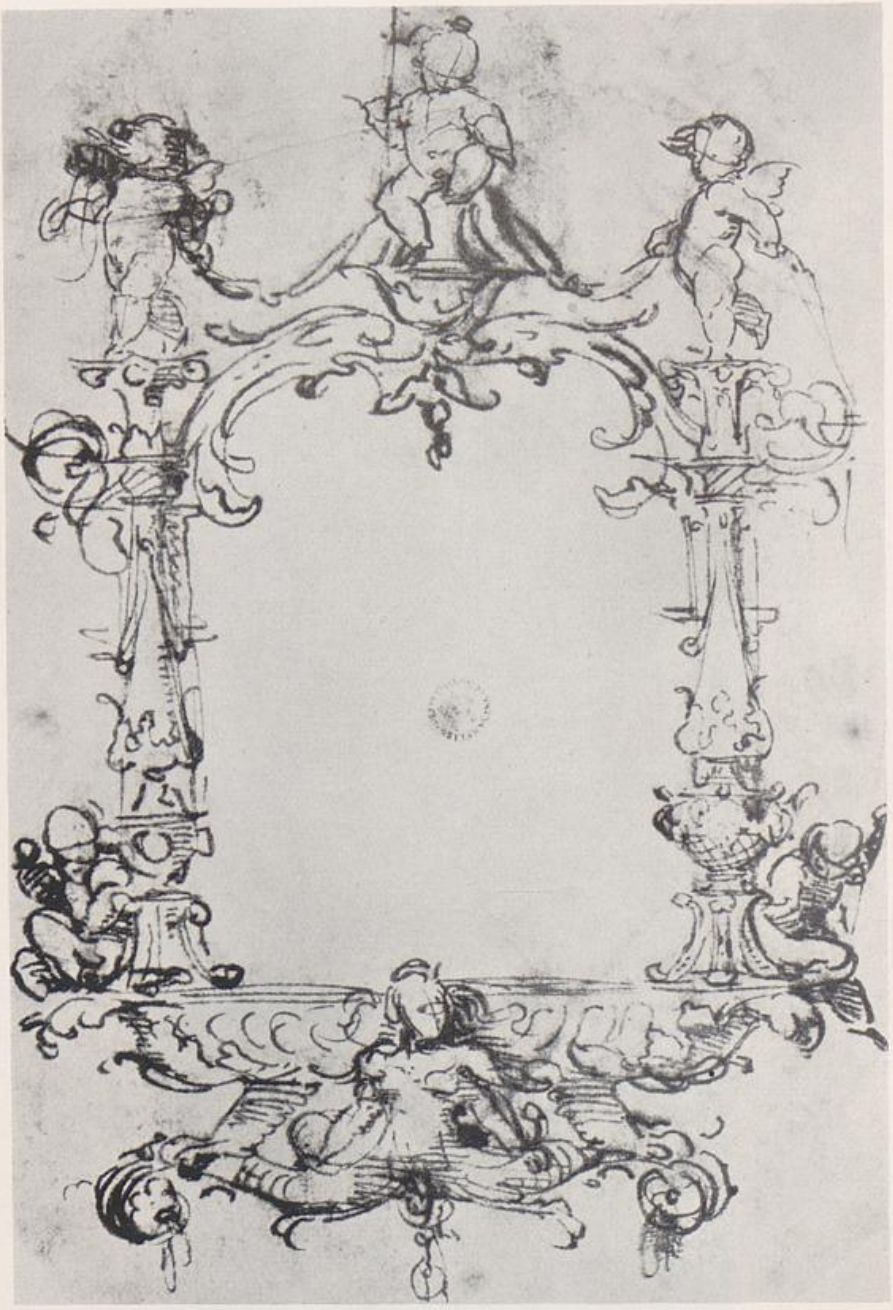
28 Rekonstruktion des Hertensteinhauses in Luzern



29 Rekonstruktion der Fassadenmalerei Holbeins am „Haus zum Tanz", Basel

30 H. Holbein d. J. Entwurf zu einer Dolchscheide

31 H. Holbein d. J. Prunkbecher für Jane Seymour

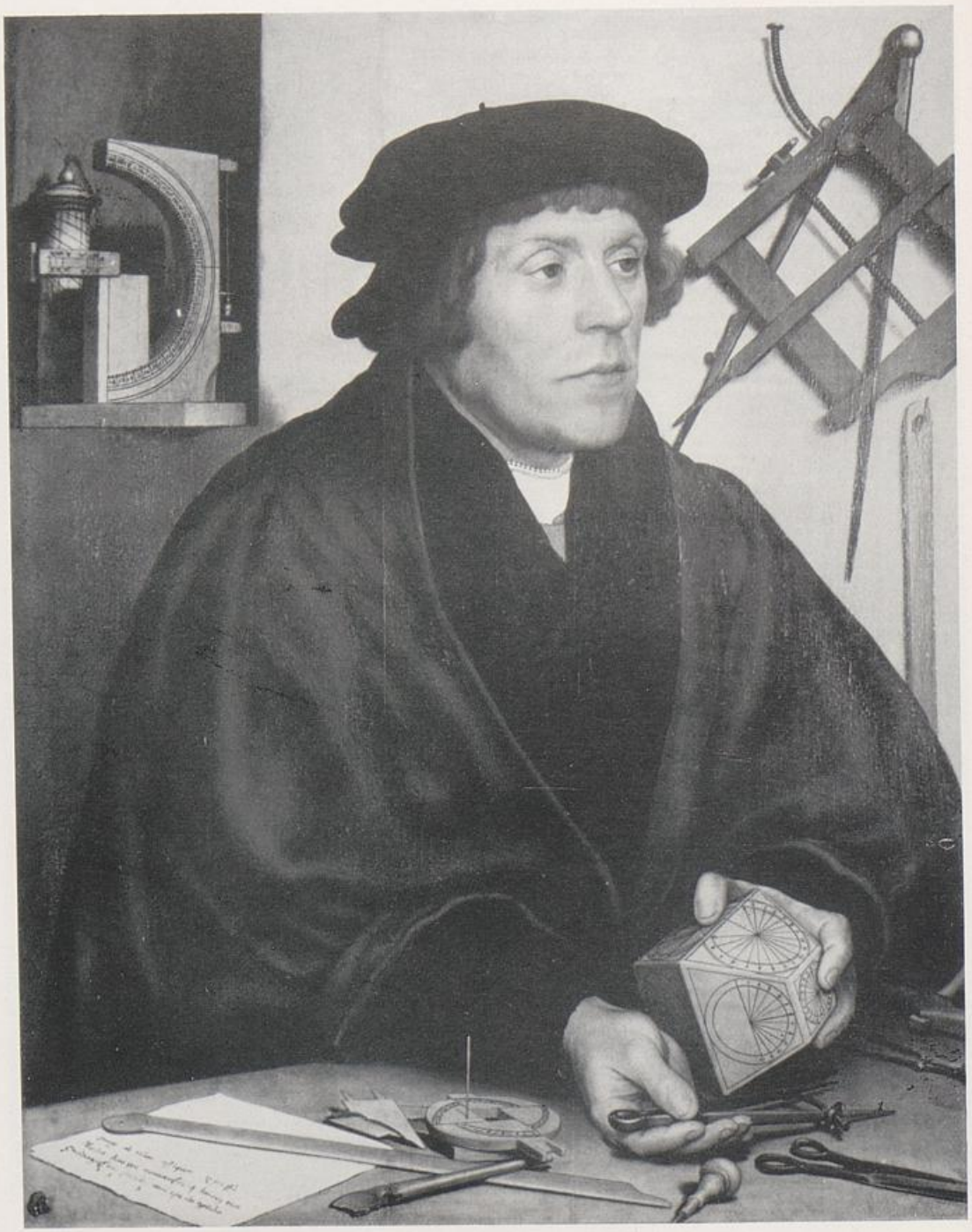


32 H. Holbein d. J. Spiegelrahmen mit Kandelabersäulchen

33 H. Holbein d. J. Thomas Morus und seine Familie

34 H. Holbein d. J. Bürgermeister Jakob Meyer, 1516

35 H. Holbein d. J. Dorothea Meyer, 1516



56 H. Holbein d. J. Der Astronom Nikolaus Kratzer, 1528

37 H. Holbein d. J. Lady Mary Guildford, 1527

38 H. Holbein d. J. Cecily Heron

39 H. Holbein d. J. Lady Zouch

40 H. Holbein d. J. Henry Howard, Earl of Surrey

41 H. Holbein d. J. Lady Parker

42 H. Holbein d. J. Fitzwilliam, Earl of Southampton

43 H. Holbein d. J. Königin Anna Boleyn

44 H. Holbein d. J. Erzischof William Warham, 1527

45 H. Holbein d. J. Thomas Howard, Duke of Norfolk

Windsor

46 H. Holbein d. J. König Heinrich VIII von England

47 H. Holbein d. J. Prinz Eduard von Wales

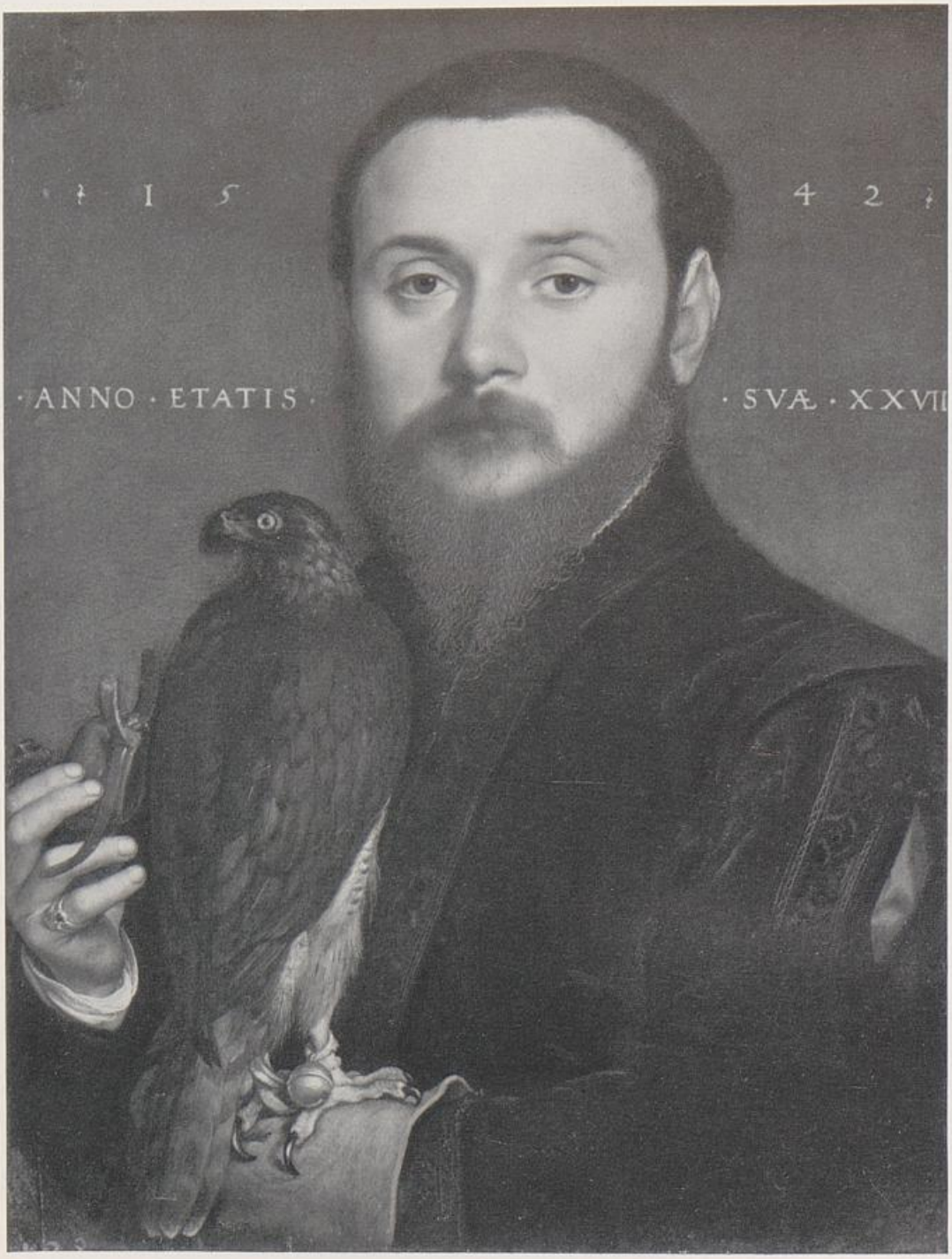
48 H. Holbein d. J. Königin Anna von Cleve

49 H. Holbein d. J. Prinzessin Christine von Dänemark, 1538

50 H. Holbein d. J. Die Gesandten Jean de Dinteville und Georges de Selve, 1533

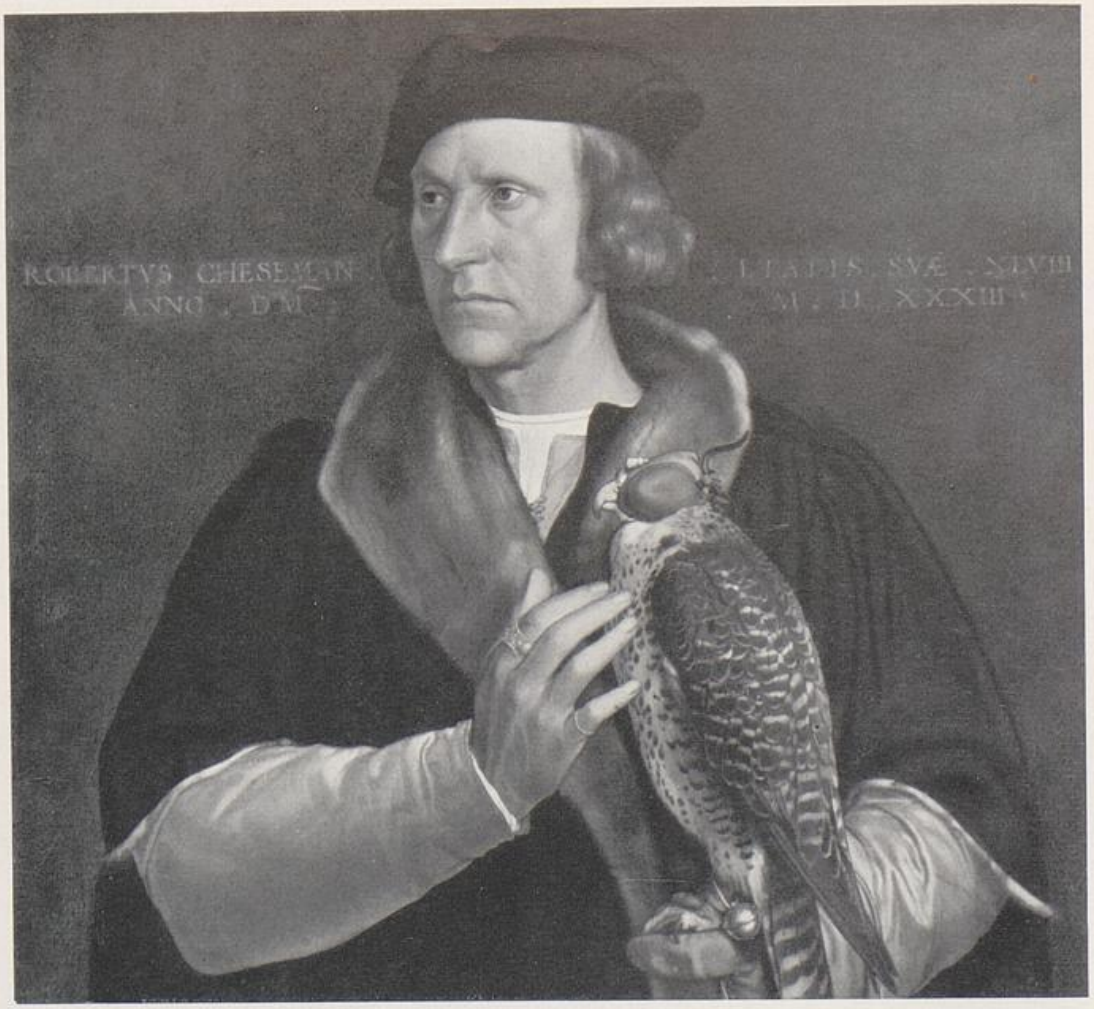
51 H. Holbein d. J. Charles de Solier, Sieur de Morette

1534/35



52 H. Holbein d. J. Edelmann mit Falken, 1542

53 H. Holbein d. J. Nicholas Bourbon d. Ae.



54 H. Holbein d. J. Robert Cheseman, Falkner Heinrich VIII, 1533

55 H. Holbein d. J. Bonifazius Amerbach, 1519

56 H. Holbein d. J. Bildnis eines Unbekannten mit rotem Barett, 1519

57 H. Holbein d. J. Mann mit Schlapphut

58 H. Holbein d. J. Derich Born, 1533

59 H. Holbein d. J. Dirk Tybis, 1533

60 H. Holbein d. J. Georg Gisze, 1539

61 H. Holbein d. J. Bildnis eines 28jährigen Unbekannten, 1541

62 Albrecht Dürer — Erasmus von Rotterdam, 1520

63 H. Holbein d. J. Erasmus von Rotterdam, 1523

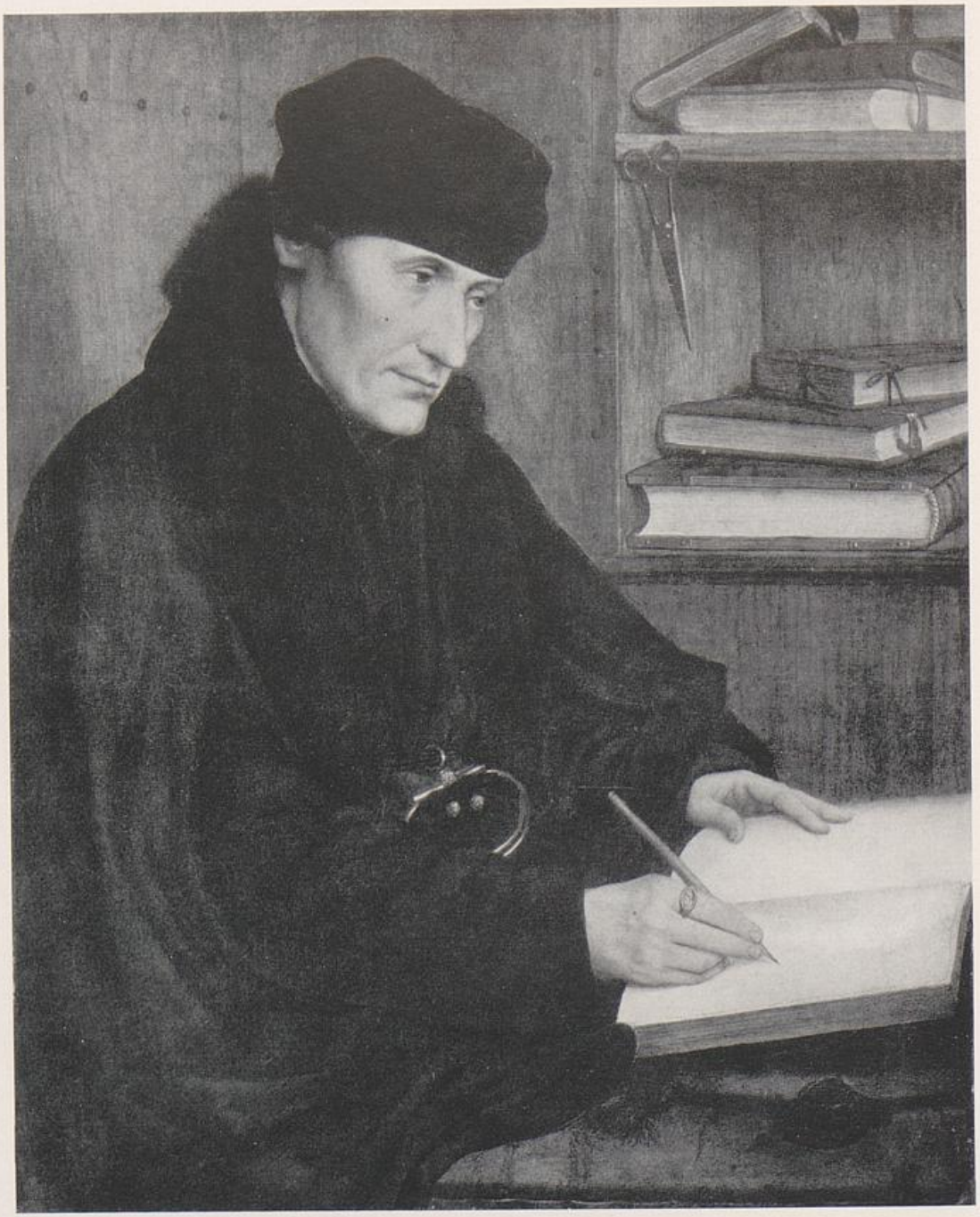
Longford Castel
Earl of Radnor

64 Quentin Massys — Erasmus von Rotterdam, 1519

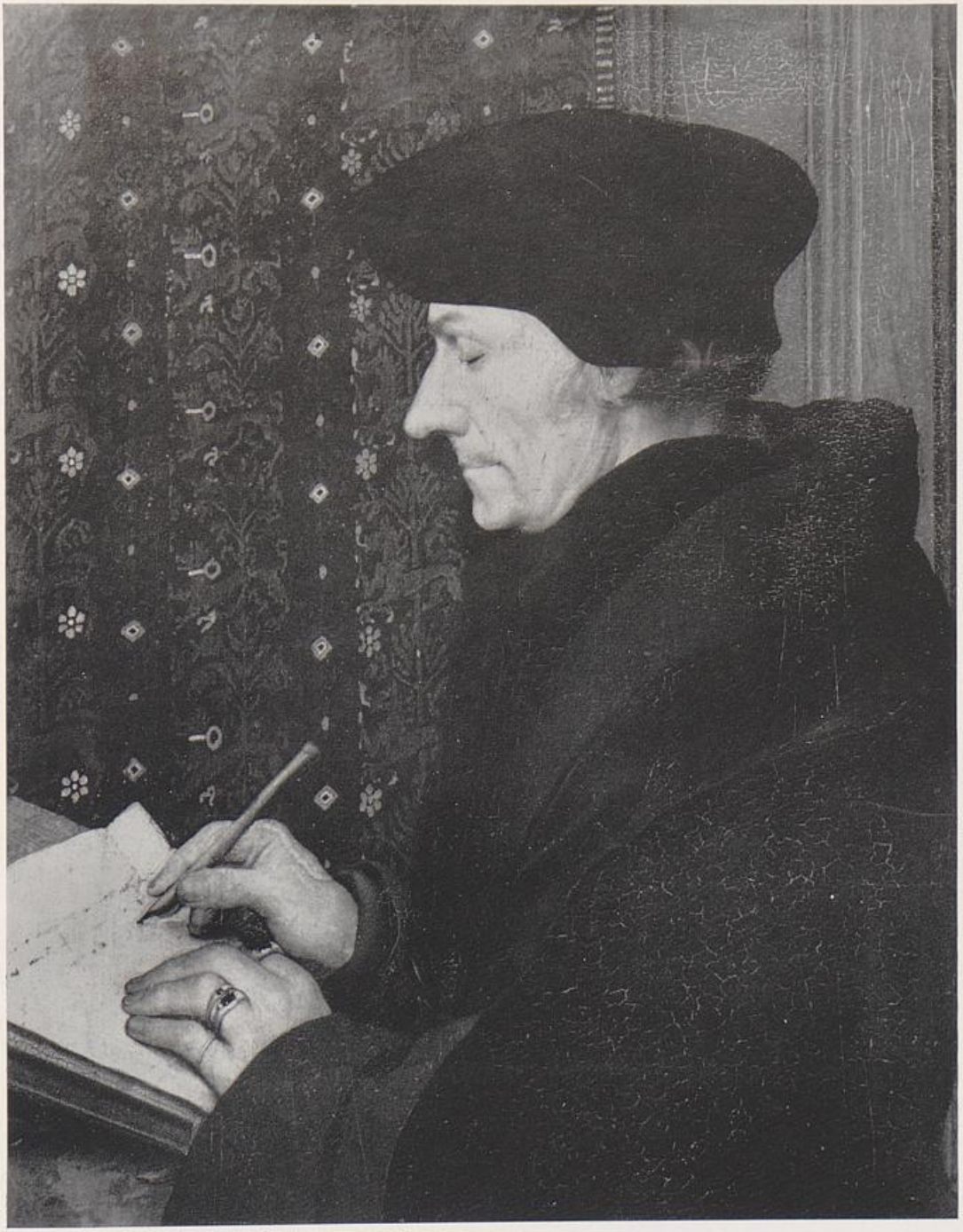
65 H. Holbein d. J. Erasmus von Rotterdam

Basel

← 10 cm →



66 Quentin Massys — Erasmus von Rotterdam, 1517



67 H. Holbein d. J. Erasmus von Rotterdam

Paris
nach 1523 ?

68 H. Holbein d. J. Frau und Kinder Holbeins, 152*

69 H. Holbein d. Ae. Sohn Hans des Künstlers, 1511

70 H. Holbein d. J. Selbstbildnis

NACHWEIS DER ABBILDUNGSVORLAGEN

Öffentliche Kunstsammlung Basel, Tafel 20, 25, 26, 31, 33, 56

Öffentliche Kunstsammlung Basel,
(Photo W. Höflinger) Tafel 1, 2, 4, 5, 6, 8, 10, 16, 18, 28, 30
(Photo R. Spreng) Tafel 12, 13, 14, 15, 27, 67, 68
(Photo VBF) Tafel 23, 34, 35, 47, 55, 57

Bayerische Staatsgemäldesammlung München, Tafel 7

F. Bruckmann München, Tafel 70

Caisse Nationale des Monuments Historiques Archives Photographiques Paris, Tafel 36, 48, 64

P. & D. Colnaghi, W. London, Tafel 37

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Tafel 9

Professor Walter Hege, Tafel 59

Landesbildstelle Sachsen, Tafel 21, 52

Lord Chamberlain Office London, Tafel 22, 58
(Reproduced by gracious permission of His Majesty The King)

Foto Marburg, Tafel 60

Nationalgallery London, Tafel 44, 46, 49, 50
(Reproduced by courtesy of the Trustees, the National Gallery, London)

Neues Museum Wiesbaden, Tafel 11, 69
(Hessische Treuhandverwaltung des früheren preußischen Kunstgutes)

Photo Administratie Mauritshuis The Hague, Tafel 53, 54

By kind permission of the Earl of Radnor, Tafel 65

Windsor Castel, Tafel 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 51
(Reproduced by gracious permission of His Majesty The King)

Kunstverlag Wolfrum Wien, Tafel 61

PINDER

Dans
Dalberg
d. J.