



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Vom Wesen und Werden deutscher Formen**

geschichtliche Betrachtungen

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

**Pinder, Wilhelm**

**Tübingen, 1951**

Zu Holbeins Bildnissen

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

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 Degenriffes, 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 51). Diese ist auf das genaueste ausgearbeitet, nicht ein Einfall, sondern ein Werkriß von feinsten 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 ungeheurer 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 Adelliger 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 Vereinzlung 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 Bildnis-kunst 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 aufzutun. 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 25). 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 Beherrschung 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 Ergriffung 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 festgebantt 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 geschaut 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 uralte. 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 feingebildeten 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 Traumkranz 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 Zeremoniell, 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 allgemein hin 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 Adligen 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 Ergebnisheit 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 Zuständigkeit wie bei Jan van Eyck. Je länger man schaut, desto eindringlicher wird aber das Schweben im Zuständigen, 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 1554 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 auf 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 Engländer so fremd, daß man lieber auf einen Franzosen schließen möchte (Tafel 52). Das ist ein seltsam mittelmeeerisches 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 beige-schriebenen 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 „ehrefeste“ 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 Gitze 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 Gitze 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 Gitze 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 Gitze 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.

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-

*Franzose?*

setzung des Neuen Testaments 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 hämischen 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 Zungenrederei, 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

? lesend!

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 1555 (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 Baret 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 Jahrtausends 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 Triumphforte 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 Goldtöne – 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 tränen-gewohnter 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 Selbsterleger, 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!

Holbein bildnis

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 Künftlertypus; 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 Berrische 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 Landschaftler 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 durerzeitlichen 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.