



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1940**

Bernhard Strigel. - Bayerische Meister. - Kölnische Maler. - Hans Fries.

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

stammen, so darf gefragt werden, ob dieser nicht auch Schwaben und den Oberrhein gekannt habe. Der Benediktus erinnert geradezu an Hagenauer.

#### LUDWIG JUPPEN

Dies sind nur Vermutungen. Es ist nicht einmal völlig sicher, daß H. W. dem Geschlecht von 1460 angehört. Nur wird man bei diesem wohl die meisten inneren Ähnlichkeiten treffen. Für *Ludwig Juppe* von Marburg haben wir besseren Anhalt; wir wissen, daß er 1486 verheiratet war. Wir dürfen daraus auf ein Geburtsjahr rund um 1460 schließen. Der Künstler ist feinsinnig genug, aber über kurze Erwähnung kann die Betrachtung nicht hinausgehen. Juppes Bedeutung liegt in seiner betont mitteldeutschen Stellung. Er hat offenbar nicht nur die niederrheinische Kunst von Kalkar gekannt, sondern auch die ober-rheinische. Ein Relief des Marburger Rathauses mit St. Elisabeth und zwei herabschauenden Halbfigürchen ist schwer ohne den Eindruck Gerhartscher Kunst denkbar. Ebenso ist das 1516 geschaffene Grabmal Wilhelms III. in der Elisabethkirche von jenem westlichen Typus, den Gerhart in Trier angewendet hatte.

#### MALER IN SÜD UND NORD

##### BERNHARD STRIGEL

Völlig gesichert für das Geschlecht um 1460 ist der Maler *Bernhard Strigel*; und so deutlich wie die Beurkundung wirkt auch sein Stil. Es läßt sich begreifen, daß in dieser Art ein Altersgenosse Riemenschneiders malen mußte. Es ist bei Strigel anders als bei „Grünwald“. An diesem Manne würde immer das Rätsel haften, selbst wenn wir alles von ihm wüßten, vielleicht dann sogar noch lebendiger. Der „Meister der Hirscherschen Sammlung“ in Freiburg wurde zu Bernhard Strigel, als Bode 1881 auf der Rückseite eines damals in Berlin, später in Kreuzenstein befindlichen Bildes eine Inschrift entdeckte, in der der Humanist Cuspinianus mitteilt, dieses Gemälde sei von Bernhard



Strigel im Alter von fast 60 Jahren linkshändig in Wien gemalt, und zwar 1520. Also ist der Mann 1460/1461 geboren. Er ist wieder aus einer weitverzweigten Künstlersippe. Das Bild aber, das zur Feststellung des Namens führte, war ein Familienbild, und Bildnisse sind die wahre Herrschaftssphäre Strigels. Darin geht er auch wieder mit der Zeit, denn die zwanziger Jahre zeigen auch Dürer auf der Höhe des Anteils am lebendigen Menschen. Strigel starb im gleichen Jahre wie Dürer, 1528. Der tiefe Unterschied gegen diesen Großen, der beim ersten Blicke schon dem Unbefangenen einleuchten wird, ist natürlich zunächst einer der Begabung, aber er ist nicht nur dieses. Sobald man die Unterschiede der Fragestellung zwischen Plastik und Malerei sich klarmacht, so begreift man auch, daß ein Geschlecht, zu dem Riemenschneider gehörte, in der Malerei ähnlich denken mußte wie dieser Meister der Menschengestalt als Gebärde. Zudem: auch Riemenschneiders Plastik schafft sich ihren *Raum*! Es bleibt dennoch ein tiefer Unterschied. Die Malerei versetzt die Gestalten in die Fläche, und sie bedarf auf die Dauer des Raumes als Person, den sie in Verkürzung und atmosphärischer Durchlebung zum Innenraume oder zur Landschaft erheben kann. Er ist zunächst als Begleitraum da, aber auch er macht den üblichen Weg: er wird selbständig werden; Ganzformen späterer Zeit erscheinen in früherer als Teile. Strigel beginnt betont bei der Gestalt, hält sich also, bei anderen Mitteln, in der Nähe der *plastischen* Aufgaben; zugleich geht er von Zeitblom aus. In der Frühzeit ist dieses Verhältnis unverkennbar. Nachdem Bernhard zunächst dem Vater Ivo bei Altären für die Schweiz geholfen, erscheint er in Teilen des Blaubeurer Altares. Er ist damals 32—33 Jahre alt und steht in enger Verbindung mit Zeitblom. Wenige Beispiele müssen uns den Gesamtgang seiner Entwicklung vertreten. Man lernt den frühen Meister sehr gut in den noch vor 1500 entstandenen vier Heiligenpaaren aus Isny (heute Berlin) kennen. Hier ist die Fragestellung jener der Plastik noch sehr ähnlich. Auf Goldgrund heben sich die Gestalten ab, in der schwäbischen Auffassung der heiligen Unterhaltung. Die eigentlichen Umriss sind steil und ruhig, es kann aber ein plötzlicher Wind hineinfahren. Er ergreift die Gewänder nur von außen und schlägt etwa zwischen Johannes dem Täufer und Magdalena ein Band, dessen Schwung an die Art der achtziger Jahre erinnern könnte — bliebe diese



Bewegung nicht ausschließlich auf die äußeren Teile beschränkt. Die fast zeitblomische Steilheit, in der die Gestalten selber verharren, erinnert weit eher an die endende Friedrichs-Zeit — bei einem Altersgenossen Riemenschneiders nicht verwunderlich. Wie Zeitblom liebt auch der frühe Strigel lyrische Gegenstände, so Christi Geburt; Sigmaringen und Memmingen geben dafür Beispiele. In beiden Fällen ist der Vorrang der Gestalten vor dem unentbehrlichen Raume leicht zu verstehen. Ein in rechten Winkeln gebrochener bildparalleler Hintergrund hegt sie ein, und auch der kleine Ausblick in die Ferne kann an dieser architektonischen Einhegung des Hauptsächlichen nichts ändern. Der Maler steht weniger vor seinen eigensten Aufgaben als vor denen des Bildners. Der Gewandstil kann an Riemenschneider erinnern, so die Frauengestalt rechts in dem sonderbaren, wohl im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts entstandenen Münchener Bilde des David, der, fast ein Bäuerlein, das Haupt des Goliath in eine höchst schwäbische Stadt einbringt. Daß die Schussenrieder Flügel in Berlin erst 1515 entstanden sein sollten, will dem Verfasser nicht einleuchten. Das Gestaltliche ist zwar eher Holbein d. Ä. als Zeitblom verwandt, aber von einer Dürre namentlich in den Halbfiguren der Propheten, die sich nicht vereinigen will mit der landschaftlichen Breite, die um 1515 das Berliner Norbert-Bild offenbart. Da ist alles anders geworden, nicht nur der Mitklang der Landschaft mit den Gestalten, sondern diese selbst in ihrer neuen Fülligkeit — und auch die Farben. Hier stehen wir nahe dem Punkte, den Riemenschneider im Bibra erreicht hat.

Strigels Entfaltung war aber wesentlich die eines *Bildnismalers*. Die starke Einstellung auf die Gestalt als Hauptsache war schon eine der Grundlagen dieses uns wichtigsten Zuges an ihm. Er hat ihm die Begegnung auch mit dem Kaiserhause eingetragen. Auf dem Konstanzer Reichstage entstand ein schönes Bildnis Maximilians, das dieser am 28. Dezember 1507 nach Straßburg geschenkt hat (heute noch im dortigen Museum). Das Bild muß stark gewirkt haben und hatte noch manche Folgen. In mustergültiger Weise wird der Kopf in nahezu reiner Seitenansicht vor Brokat gestellt, der Arm legt sich rahmenparallel quer zum Sockel, das Schwert stellt sich ebenso rahmenparallel senkrecht, das Szepter durchschneidet die Fläche im Winkel von



45 Grad. Der Fenstergedanke der Geburtsdarstellung wird auf das Einzelbild angewendet. Es wird deutlich: Strigel ist, wie Riemenschneider, ein Meister des *Reliefs* und der *Entlangschichtung in der Bildparallele*. Berlin bewahrt heute zwei Maximiliansbildnisse von fast medaillenhafter Wirkung. In der Zeit um 1515, in der Strigel sich innerlich ganz ähnliche Stellung zu seinen Figuren wahrte wie Riemenschneider im Bibra-Denkmal, hat ihn eine Reise zur habsburgischen Doppelhochzeit nach Wien geführt; 1520 ist er noch einmal dorthin zurückgekehrt. Beim ersten Aufenthalte entstand ein Bild der kaiserlichen Familie (Wiener Museum), das freilich von dieser abgelehnt wurde. Die Breite ist ganz jene des Berliner Norbert-Bildes. Wieder geht der Maler vom Gedanken des Fensters aus, wieder läßt er den Kaiser, wie im Einzelbildnis und nun in völlig reinem Profil, steil vor Brokat erscheinen; reine Seitenansicht ist bekanntlich auch auf Münzen ein sicheres Mittel der Verewigung, sie bewirkt Enthebung aus dem Allzubedingten. Aber hier waren noch fünf Gestalten hinzuzufügen. Die drei Kinder ordnen sich über der Sockelbrüstung wie in einem Bogenfelde. Philipp von Spanien und Maria von Burgund deuten ein (bewußt unzureichend gehaltenes) Gegengewicht zum Kaiser an. Eine weite, in strengen Schichten ruhende Landschaft erscheint dahinter. Dies ist keine „Spätgotik“ mehr, und noch weniger das Familienbild des Cuspinian, das dieser 1520 als Gegenstück zur kaiserlichen Familie bestellte, und dessen Rückseite wir die Entdeckung des Meisternamens verdanken. Hier geht jedoch der Verzicht auf alle Beigaben weiter: *der Mensch* wird fast tyrannisch wesentlich. Dasjenige Bekenntnis zu dieser Grundanschauung, das dem Maler wohl den weitesten Ruhm eingetragen hat, ist zwischen den beiden Familienbildern, 1517, geschaffen, das lebensgroße Bildnis des Konrad Rehlingen (Abb. 89) und das seiner acht Kinder als Gegenstück (München). Wieder der Gedanke des Fensters! Das Wichtigste daran ist nicht der Ausblick, sondern die Winkelung, die Rahmenverwandtschaft. Wir wissen, daß Rahmenverwandtschaft der inneren Bildform das sicherste Mittel ist, Stille zu erzeugen. Was beim Kaiserbildnis der halben Figur, wird hier der ganzen zuteil. Der Bildsockel legt sich parallel zum unteren Rahmen. Senkrecht dazu geht ein Steinboden in die Tiefe. Große Quadern bilden ihn. Die Quertugen liegen unmittelbar rahmenparallel. Die Brüstungsmauer läuft in



gleicher Weise, dazu der Brokatvorhang, der auch hier nicht fehlen konnte, obgleich nur ein reicher Bürger dargestellt war. Die Tatsache selbst ist bezeichnend für die Auswanderung ursprünglich heiliger Formen in das Profane. Schrade konnte Rembrandts Anatomie als eine „saekularisierte“ Grablegung nachweisen! Familienbilder stammen von den heiligen Sippen ab. Ein musterhaft deutliches Beispiel offenbart uns gerade Strigels Leben. Als Cuspinian das Bildnis seiner Familie mit dem der kaiserlichen (das jene abgelehnt und er erworben hatte) nachträglich vereinigte, ließ er zu jenen ganz einmalig Lebenden Inschriften malen, die sie zur hl. Sippe umdeuteten! An der Wiener Kaiserfamilie sind sie heute übermalt, aber das Kreuzensteiner Familienbildnis nennt heute noch den Humanisten selber „Zebedäus“, die Frau „Salome“! Brokat war zunächst dem Heiligen, namentlich der Muttergottes, zugebracht. Dem Kaiser konnte er allenfalls noch anstehen. Beim Rehlingen ist er reines Stilmittel; er *hebt* die Gestalt, und selbst seine Ornamente umschreiben die Schulterlinie des Mannes. Dieser steht nicht nur sehr steil, auch seine Winkelstellung ist architektonisch festgelegt: sie durchschneidet den Darstellungsraum im gehälften Rechten. Der neue Mensch von damals, der Bürger von geistigem Anspruch, steht dadurch in wahrhaft monumentaler Weise vor uns. Welche Stürme ihn bedrohten, wissen wir. Hier steht er wie für die Ewigkeit.

1517, das ist kurz vor dem Zeitpunkte des Lorenz von Bibra. Der Gleichklang der Zeit spricht aus gleichaltrigen Künstlern. Es gibt auch noch ein lebensgeschichtliches Zeugnis. Das Jahr 1525, das Riemen-schneider auf der Seite der besiegten Bauern sah, traf auf dieser auch den Memminger Maler. Es ging ihm besser, er wurde nicht gefoltert, doch aber mit dem ganzen Rate verbannt. Er durfte 1526 wiederkehren und lebte als Memminger Ratsherr noch zwei Jahre. Noch immer war er Bildnismaler. Ein vollbezeichnetes Bildnis des Huldreich Wolfhart in Privatbesitz trägt die Zahl 1526. Fast das Feinste aber, das er im Bildnis geleistet hat, ist die Darstellung eines Kindes, König Ludwigs II. von Ungarn (Wien). An diesem wird man nicht nur die feinfühligste Beobachtung des jungen Hochadligen, sondern die übergangsreiche Verschmelzung goldener und rötlicher Farbentöne bewundern.



## BAYERISCHE MEISTER

Mit einiger Wahrscheinlichkeit sind diesem Geschlechte auch mehrere bayrische Künstler zuzurechnen, von denen zwei durch ihre Kupferstiche bekannt geworden sind: Nikolaus Alexander *Mair von Landshut* und *M. Z.* (vermutlich *Matthäus Zasinger*). Von dem letzteren sind namentlich Innenraumdarstellungen hervorzuheben, so die „Umrüstung“ in Breslau. Wichtig ist nicht nur die sehr persönliche Bewältigung des Raumes, bei der die Ungenauigkeit der linearen durch die zwingende Wärme der Luft-Perspektive überwunden ist — sie ist wichtig als eine Vorbereitung auf Dürers Hieronymus im Gehäuse —, sondern auch der weltliche Gegenstand. Wirkungen des 17. Jahrhunderts, namentlich der holländischen Malerei, sind hier vorweggenommen. Auch ist die Aussage über die Lebensformen des Innenraumes wichtig. Wir sehen einmal am richtigen Platze eines jener Leuchterweibchen, von denen noch manche uns erhalten sind. (Die Verbindung mit Hirschgeweih, die dem südlichen Gefühle so fern ist, kann uns auch bei Dürer begegnen, der einen sehr kühnen Drachenleuchter entworfen hat. Veit Stoss scheint ihn geschnitzt zu haben; das Germanische Museum besitzt ihn). Man erlebt bei *M. Z.*, wie das webende Leben der Stube durch solche schwebenden Leuchter wächst. Sehr bekannt hat den Stecher das „Tanzfest am Hofe Herzog Albrechts IV. von Bayern“ gemacht. Hier sind uns nicht nur die Möbelformen, sondern die Raumgestaltungen wichtig. Der Ausblick aus den Fenstern auf das alte München hat auch die Geschichte unserer Städtebaukunst bereichert.

*Mair von Landshut*, 1520 verstorben, taucht als „von Freising“ 1490 in München auf, 1492, 1499 und 1514 in Landshut, wo er Hofmaler war. Sein Farbensinn, der in der leuchtenden Tiefe etwas an Holbein d. Ä. erinnern kann, bezeugt sich schon darin, daß er seine gestochenen Blätter zuweilen mit eigener Hand farbig gestaltete. Es wird angenommen, daß er mit Jan Pollak gemeinsam am Petersaltare von München gearbeitet habe. Die ihm zugeschriebenen Gemälde, wie die Freisinger Verkündigung von 1495, wie der kleine Matthias des Wiener, die Kreuzigung des Berliner Museums, sind in hohem Maße, was man gerne Spätgotik nennt. Sie sind einem Graphiker mit starkem Farbensinne wohl zuzutrauen.





90. Hans Wertinger, Monatsbild Dezember, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum





91. Meister der Ursula-Legende, Traum der hl. Ursula,  
Köln, Wallraf-Richartz-Museum



Beide überragt an Bedeutung *Hans Wertinger* (etwa 1460—1533). Während Mair und Zasinger der alten Formenwelt verhaftet blieben (soweit wir sie kennen), erscheint er uns als entscheidender Miterleber der vollen Dürerzeit. Er war auch tüchtiger Bildnismaler, wie u. v. a. sein Gemälde des Rupprecht von der Pfalz beweist. 1498 hat er eine Sigismund-Legende in Freising geschaffen. Sein Schönstes aber sind die Monatsbilder des Germanischen Museums. Sie stammen aus seiner Spätzeit; schon die breiten und rundlichen Trachtenformen beweisen das. Wertingers Naturgefühl hebt sich, durch den kleinen Maßstab befeuert, auf eine Höhe, die neben Altdorfer bestehen kann (Abb. 90). Alles, was einst die Brüder von Limburg gewagt und erreicht, kehrt wieder: die brütende Wärme der Innenräume, die lichte Weite der Landschaften. Hier ist die ganze Welt frei erschlossen und mit einem bajuwarisch-lachenden Jubel begrüßt. Dieser Künstler ist im allgemeinen Bewußtsein der Deutschen noch viel zu wenig lebendig. Es ist auffallend, wie, bei stilistisch großer Entfernung voneinander, diese drei bayrischen Künstler doch alle in das Profane hinübergreifen. Bei Wertinger steht sichtlich ein „Bibra-Erlebnis“ hinter seiner späteren Form. Es hat auch ihn nicht umgedreht, sondern nur bereichert.

#### KÖLNISCHE MALER

Nicht nur unbekannt dem Namen nach, sondern fremd und überraschend steht neben den oberdeutschen der kölnische *Meister von St. Severin*. Nichts wissen wir von seiner Geburtszeit. Er ist also nur mit allem Vorbehalte an dieser Stelle einzusetzen. Auch ob er geborener Kölner war, wissen wir nicht. Vieles an ihm sieht holländisch aus, er könnte eingewandert sein, doch ist dies durchaus nicht notwendig anzunehmen. Das Kölnische überwiegt. Wir nennen ihn nach einer Tafel des Walraff-Richartz-Museums, in dem der Künstler überhaupt am besten kennen zu lernen ist. Ob Holländer oder Kölner von holländischer Schulung — das Eine ist sicher, daß gleich diese um 1501 herum entstandene Tafel einen kölnischen Heimatboden hat. Nicht nur der frühe Meister der Verherrlichung, auch dieser spätere, den man sich gut als Altersgenossen Strigels vorstellen könnte, hat auf Lochner zurückgeblickt. Auch er schließt sich der klaren Architektonik an, mit der



Lochner im Altar der Stadtpatrone die Anbetung der Könige aus einer rhythmischen Gestaltenfolge in eine Symmetrie von zentralbauartiger Ruhe geführt hatte. Es sind sehr ähnliche Mittel angewendet. Die *Zwei-Königsgruppe*, ohne die ein feierliches Ausstrahlen von der Mitte nicht zu erreichen war, ist das erste. Wie bei Lochner wird der dritte König hinter den Knienden rechts geschoben. Sogar die betende Gebärde des linken Königs klingt noch nach, obwohl diesem jetzt ein Gefäß gegeben ist. Wie bei Lochner, thront die Gottesmutter vor einem Rückentuche, das Engel umschweben. Wie bei ihm ordnen sich Gestaltenhöre zu den Seiten, stehen die Fahnen gegen den Grund. Gänzlich anders aber ist die Bewegungsform. Ihre Stille ist eher noch Zeitblom als Strigel verwandt. Steil abfallende Umrißlinien gliedern die Gesichter wie die ganzen Gestalten. Diese Ruhe aber hält sich gleichsam für die Farbe hin, aus der das eigentliche Leben kommt. Sie wieder ist von echt kölnischem Schmelz, zart und voller feiner Dämmernis bei allem Glanze. Ein ausgesprochener Farbenkünstler war dieser Maler, er würde als Altersgenosse Holbeins d. Ä. und Nitharts damit wiederum nicht einsam dastehen. Das Schillern der Farbe, das in Köln schon lange gepflegt, das auch beim Bartholomäus-Meister mit perlmuttartig leuchtendem Schmelz hervorgetreten war, tritt in eine Welt, in der das Licht als die Mutter der Farben bei aller Figurenstille, ja durch sie, wahrhaft erregende Macht gewinnen kann.

Doch übertrifft in dieser Richtung der Severiner sich noch selbst in der Kölner *Ursula-Legende*. Diese Bilder bringen die größte Überraschung. Wer einmal das selten schöne Nachtbild gesehen hat, den Traum der Prinzessin mit dem Strahlenglanz des geisterhaft steil hochgerichteten Engels, die fast zauberisch zwingenden Gegensätze von nah und fern schon in den beiden Hauptgestalten, dann im Weiterdenken des Tiefenstoßes den Ausblick durch den Gang hindurch auf die Abschiedsszene bei Fackellicht, — der wird diesen rheinischen Meister nicht vergessen (Abb. 91). Als Spätwerk gilt eine wiederum sehr malerische, auch landschaftlich eindrucksvolle Stigmatisation des Franziskus voll märchen- und geisterhafter Farbigkeit. Wir werden, wohl wirklich im gleichen deutschen Geschlechte, noch eine zweite finden, bei Hans Fries.



## HANS FRIES

*Hans Fries* von Freiburg im Uechtlande war ein Stammes- und ungefähr auch ein Altersgenosse des Strigel. Die alte Stadt, gleich der Breisgauerin eine zähringische Gründung, war noch deutsch, in der Sprache der Urkunden wie in der Kunst. Sie ist es in dieser noch recht lange geblieben. Das burgundisch-französische Wesen beginnt heute wie ehemals dicht vor ihren Mauern; das deutsche aber, heute fast nur auf die Unterstadt beschränkt, muß damals noch im ganzen gelebt haben. Zwischen Schwaben und der Schweiz blieben die Fäden dicht geknüpft. Der ulmische Maler des Sterzinger Altares, der schweizerische „Meister mit der Nelke“, Zeitblom, Strigel und Fries — das ist eine Lebenssphäre. Der sehr feinsinnige Meister, der auch Schongauer gut gekannt haben muß, ist im heutigen Deutschland an einigen Stellen noch gut vertreten. Von dem Jüngsten Gericht, das er laut Vertrag von 1501 bis gegen 1506 für seine Stadt gemalt hat, finden sich Szenen in Schleißheim. Das Germ. Museum verwahrt von 1501 die schöne Stigmatisation des Franziskus und eine Anna Selbdritt. Die letztere hebt sich aus dem üblichen Schwäbischen kaum heraus. Ein besonderer Schwung aber durchlebt das Franziskus-Bild. Wieder spüren wir, daß dieses Geschlechtes bester Teil die Darstellung der Hingabe und des Verehrens ist. Wie in Riemenschneiders Rothenburger Altare, der völlig gleichzeitig ist, wird unter „Körper“ ein Gebärdengeflecht verstanden, und das Gewand übernimmt die Verbindungswege zwischen den betontesten Gelenken dieser Ausdrucksform. Wie im Creglinger Altare ist der Kopf von solcher Gesinnung aus gänzlich vergeistigt; ja, hier im Flächengebilde wird er fast ungestüm in die Länge gezogen und gleich den hochgerissenen Armen in der „Ekstase“ angenagelt. Die Landschaft zur Rechten mit der kleinen Mönchsgestalt weicht wie von einem Kräfteprall getroffen im Bogen aus. Die Formen lassen sich bis auf Schongauer zurückverfolgen. Der Alemanne wie der zum Mainfranken gewordene Niedersachse haben u. a. den Johannes auf Patmos L. 264 gekannt; die rechte Seite des Nürnberger Bildes beweist es deutlich. Fries ist aber ein sehr selbständiger Kopf. Sein Marienleben von 1512 bringt neuartige Erfassung des Raumes. Nur von weitem gesehen ging Strigel einen ähnlichen Weg. Als geborener Bildnismaler



hat er mehr auf die Einzelgestalt gezielt. Fries aber, dem auch die geistreiche Illustration einer Chronik der Burgunderkriege verdankt wird, ging in das Feine und Einzelne und auch in echte Raumdarstellung. Seine Baseler Geburt Marias ist ein wunderschönes Beispiel für Erfassung des Innenraumes. Fries nähert sich darin, auch in den tiefen Farben, geradezu *Holbein d. Ä.*

Dieser aber brauchte nicht einmal der Vater eines der größten aller Malergenies zu sein, um unsere Aufmerksamkeit zu fesseln; er erhält dadurch nur noch ein neues Licht. Denn, so fast zahllose Beispiele für Erblichkeit künstlerischer Begabung wir im Deutschland jener Zeit haben: es bleibt etwas Besonderes, wenn das Genie des Sohnes ganz unmittelbar eine Anlage des Vaters entwickelt, die diesen eigentlich schon selbst als bahnbrechendes Genie erscheinen läßt. Der Vater Holbein war, besonders in seinen Zeichnungen, der größte deutsche Bildniskünstler vor dem eigenen Sohne! Die berühmte Berliner Silberstiftzeichnung von 1511 mit den beiden Söhnen würde genügen, ihn darin auszuweisen (Abb. 92). Man sieht, woher der junge Hans „es hat“! Schon der Vater war ein großer Menschenkenner. Wahrhaft ergreifend ist es, sich klar zu machen, wie das spätere Schicksal dieser Kinder, die beide Künstler wurden, sich fast an ihren Blicken ablesen läßt. Nicht der bedeutender aussehende zur Linken mit den klugen und überwachen Augen ist das Genie — der kleine Stier zur Rechten ist es. Sein Ausdruck ist nicht bestimmt, sondern *allgemein*, geladen mit *Zukunft*! Der „Brosi“ hat keine starke Lebenskraft bewiesen. (Hans ist freilich auch nicht zu hohem Alter gelangt, er aber fiel, wie Tizian, der Pest zum Opfer, die nach Lebenskraft nicht fragte.) Gewiß, das spüren wir heute aus der Zeichnung des Vaters, weil wir wissen, wie es gekommen ist. Doch eine Erkenntnis leidet nicht, wenn sie durch eine andere erst hervorgebracht wird — so, wie manche glauben, eine Erscheinung loszuwerden, wenn sie eine Erklärung dafür vorbringen. Nichts wird aufgehoben, wenn man es bestätigen kann, und unsere Erkenntnis bedarf immer der Hilfe, in der Wissenschaft vor allem bedarf auch die innere Ahnung der Stütze wirklichen Wissens — sicherlich sogar, um erst zu entstehen.