



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst von den ersten historischen Zeiten bis zur Gegenwart

Schweitzer, Hermann

Ravensburg, 1905

f) Die schwäbischen Schulen.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79886](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79886)

Schüler Cranachs haben keine bedeutenderen Werke geschaffen. Hans Brosamer, gest. 1554 in Erfurt, schließt sich sowohl in seinen Gemälden, als auch in Kupferstich und Holzschnitt Cranach an. Ein bedeutenderer Meister ist Johann Raphon (sprich Rap-hon), der in dem kleinen Städtchen Gimbeck in den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts thätig ist.

f) Die schwäbischen Schulen.

a. Augsburg.

Seit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts fing Augsburg an, sich zur ersten Handelsstadt des südlichen Deutschlands emporzuschwingen. Seine Patrizier bildeten große Handelsgesellschaften, die den gesamten Handel in Süddeutschland beherrschten, und dadurch gewaltige Reichtümer sich erwarben. Zum Ruhme und Preise ihres Namens benützten nun diese Geldfürsten auch die Kunst. Sie ließen sich Paläste bauen und dieselben aufs prunkvollste innen und außen schmücken. Sie lernten auf ihren Handelsreisen die Kunst Italiens wohl kennen, und wie dort wollten sie die Fassaden ihrer Paläste mit großen Bildern bemalt haben. Dadurch erhielten die Künstler hier monumentale Aufgaben, wie sonst nirgends in Deutschland, dadurch kommt in die Malerei Augsburgs eine großzügige Klarheit und Einfachheit. Wie die Art der den Künstlern gestellten Aufgaben nach Italien hinweist, so ist auch deren Kunst sehr stark von dort beeinflusst. Traurig ist aber, daß der beste Maler der Frührenaissance in Augsburg, Holbein der Ältere, seine letzten Lebensjahre in recht bedrängten Verhältnissen zubringen mußte, es gereicht diesen geldstolzen Patriziern nicht zur Ehre und es läßt ihre Kunstliebe nur als Politik erscheinen.

Besser ging es dem Hauptmeister der Hochrenaissance in Augsburg, Hans Burgkmair, der 1473 geboren, von seinem Vater Toman Burgkmair in den Anfangsgründen der Kunst unterwiesen, später in Kolmar Schüler von Schongauer wurde. Eine schöne Erinnerung daran ist die Kopie des Selbstporträts Schongauers in der Münchner Pinakothek. Von den Werken Dürers lernte Burgkmair ebenfalls sehr viel. 1498 wurde er Meister der Malerzunft in Augsburg. Bei den nahen Beziehungen Augsburgs mit Oberitalien ist es sehr wahrscheinlich, daß der Künstler in seinen Wanderjahren Oberitalien und vor allem Venedig besucht und dort die Zierformen der Renaissance sich zu eigen gemacht hat. Auch die italienische Farbenpracht, besonders die der Venetianer, scheint einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Schon 1531 ist Burgkmair gestorben.

Seine ältesten datierten Werke gehören zu einem Cyklus von Stationsbildern für den Kapitelsaal des Katharinenklosters in Augsburg, an dem hauptsächlich Holbein der Ältere und ein anderer Künstler thätig waren. Diese drei in den Jahren 1501–1504 gemalten Bilder stellen die Basilika S. Pietro (1501), die Lateranbasilika S. Giovanni (1502) und

die Basilika S. Croce (1504) dar. Die Bilder, auf das Centenarijubiläum 1501 bezüglich, wurden von Frauen des Katharinenlosters gestiftet und sind heute in der Augsburger Galerie. Auf dem ersten Bilde thront Petrus im päpstlichen Ornate vor der Fassade der ihm geweihten Basilika, umgeben von den 14 Nothelfern, im oberen Abschnitte des spitzbogigen Bildes ist Christus am Delberge mit seinen schlafenden Jüngern und Judas mit den

Kriegsknechten. Auf dem zweiten Bilde sind oben die Geißelung Christi mit Pilatus und unten fünf Szenen aus der Legende des Johannes Evangelista gegeben. Auf dem Bilde von 1504 ist vor der Basilika Santa Croce mit den wallfahrenden Pilgern die Kreuzigung dargestellt und auf den Seitenbildern befinden sich Szenen aus der Legende der hl. Ursula. Ein moderner Zug geht durch die Bilder, der durch das warme Kolorit und einzelne feine Renaissance motive noch verstärkt wird. Aus dem Jahre 1505 stammen zwei Tafeln mit den Heiligen Sebastian und Maximian, Christophorus und Vitus im Germanischen Museum. Auf einem Altare aus dem Jahre 1507 in der Augsburger Galerie sitzen Maria und Christus, beide gekrönt und in reichem Ornate, einander auf einem prachtvollen Renaissance throne gegenüber, den musizierende Engel von großer Anmut umgeben. Auf den Flügeln sind je drei Scharen von



Fig. 275. Hans Burgkmair. Madonna mit Kind.
 Germ. Museum.
 Photograph. Höfle, Augsburg.

Heiligen übereinander angeordnet. Die Formen der italienischen Renaissance beherrscht Burgkmair dann vollständig in einem Bilde aus dem Jahre 1509 im Germanischen Museum (Fig. 275). Die Madonna, mit ganz italienischem Gesichtsoval, sitzt in einem blühenden Garten auf einer aufs feinste ornamentierten Steinbank, das ziemlich unförmige Kind, mit einem Granatapfel in der Hand, steht etwas ungeschickt vor der Madonna, rechts blickt man in eine schöne Landschaft. Ein zweites Madonnenbild im Germanischen Museum zeigt uns die Maria unter einem Baume sitzend, dem Kinde eine Traube reichend.

Auf diesem 1510 datierten Bilde sind die Formen viel edler geworden und die Landschaft besonders fein und liebevoll durchgeführt. Eine noch poetischere Landschaft zeigt ein Bild mit der heiligen Familie im Berliner Museum aus dem Jahre 1511.

In den folgenden Jahren ist der Künstler sehr viel für Kaiser Maximilian thätig, dem er wohl durch Konrad Peutinger empfohlen worden ist. Erst aus dem Jahre 1518 treffen wir dann wieder Tafelbilder, den Johannes Evangelista und Johannes Baptista in der Münchner Pinakothek, beide Tafeln sehr kühl im Ton, wogegen das Bild Johannes auf Patmos durch die zauberhafte Helldunkel-Beleuchtung und die tropische Vegetation mit den fremdländischen Tieren eines der schönsten und stimmungsvollsten Werke des Meisters ist. Aus der ehemaligen Salvatorkirche kam ein großer, dreiteiliger Altar, datiert 1519, in der Galerie in Augsburg mit Christus am Kreuz, Maria, Johannes und Maria Magdalena auf dem Mittelbilde, den beiden Schächern auf den Innenseiten der Flügel, und auf den Außenseiten Kaiser Heinrich II. und der heilige Georg. In feiner gedämpfter Farbenharmonie leuchten die Gewänder aus dem Helldunkel vor, eine dunkle Wolke beschattet das Haupt des Erlösers, damit der Schmerz in dem Antlitz nicht so stark sichtbar wird, der magere Körper zeigt dagegen deutlich die Spuren der überstandenen Martern. Die Auffassung ist groß, fein die Lichtwirkung und ausdrucksvoll sind die Gestalten, besonders auf den Außenseiten die beiden Heiligen, die fest und wuchtig unter einem ganz italienischen Kuppelbau stehen. Auch technisch bedeutet dieser Altar einen Fortschritt, kühn sind die Köpfe gegen das Licht gestellt, und das Blattgold, das sonst überall reichlich auf Burgkmairs Bildern Verwendung fand, ist nur noch bei den Heiligenscheinen angewendet. Aus dem folgenden Jahre stammt eine Maria mit dem Kinde und Heiligen im Provinzialmuseum in Hannover, ein Bild, das ganz im Stile einer venezianischen *Santa conversazione* (Heiligenunterhaltung) gemalt ist.

Übermals erfordern die Arbeiten für den Holzschnitt die ganze Zeit Burgkmairs, und erst aus dem Jahre 1528 finden wir wieder in der Münchener Pinakothek ein Bild Esther vor Ahasver, das deutlich den Einfluß des Venezianers Vittore Carpaccio auf den Meister zeigt, und auch merkwürdigerweise in dem tiefbraunen, etwas trüben Kolorit der früheren Bilder gehalten ist. Den gleichen schweren braunen Ton hat auch die Schlacht bei Cannä in der Augsburger Galerie, die der Meister 1529 für Herzog Wilhelm IV. von Bayern gemalt hat. Aus demselben Jahre ist auch das Doppelbildnis des Künstlers und seiner Frau in der Wiener Galerie. Wie das Schlachtenbild hat auch das Doppelporträt einen recht nüchternen, lehrhaften Charakter, sie gehören nicht zu den erfreulichen Schöpfungen Burgkmairs. Auch große dekorative Aufgaben wurden dem Meister gestellt, doch haben sich von diesen Fassadenbildern leider nur ganz dürftige Reste erhalten. Von einem Hause am Weinmarkt in Augsburg wissen wir, daß er mit Fresken geschmückt hat, doch ist davon nichts erhalten. An einem Hause gegenüber der Annakirche sind noch stark restaurierte

Reste erhalten, sie stellen Gruppen von Bürgern, Kaufleuten, Bauern und Kriegern vor. Sein Hauptwerk auf diesem Gebiete war der *Damenhof* im Fuggerhause aus dem Jahre 1515, wo er aufs glänzendste seine vollkommene Vertrautheit mit der Formenwelt der italienischen Renaissance-ornamentik darthut.

Mehr noch als in seinen Bildern kann man Burgkmair als liebenswürdigen Erzähler voll geistiger Regsamkeit und selbst dramatischer Gewalt



Fig. 276. Hans Burgkmair. Der Tod als Bürger.
(Farbenholzschnitt.)

walt mit beiden Händen, das Mädchen sucht laut schreiend zu entfliehen, doch das entsetzliche Gespenst hat ihr Gewand mit den Zähnen gefaßt, und vereitelt so die Flucht der Armen. Es ist einer der großartigsten Farbenholzschnitte der deutschen Kunst.

Für das hohe Ansehen, das Burgkmair als Künstler genoß, sprechen auch die ehrenden Aufträge, die ihm von Kaiser Maximilian zu teil wurden. Seine Beteiligung an dem berühmten Gebetbuche Maximilians läßt sich sicher nur für ein Blatt nachweisen, dagegen zeichnete er 66 Blätter für den „Triumphzug“, über 120 Blätter für die große Folge der österreichischen

in seinem Holzschnittwerke kennen lernen. Hier erst sieht man ganz seinen feinen Sinn für Formschönheit. Augsburg war ebenfalls ein Vorort deutscher Buchdruckerkunst, und sehr wohl verstanden es die Buchdrucker, Burgkmairs Talent zu nützen und sich dienstbar zu machen. Aus der großen Zahl seiner Einzelblätter seien nur einzelne erwähnt, vor allem das mit großer dramatischer Kraft komponierte Blatt „Der Tod als Bürger“ (Fig. 276). In einer Straße, deren Häuser eine vollständig italienische Renaissancearchitektur zeigen, hat der Tod, ein schauerliches geflügeltes Halbskelett, ein Liebespaar überfallen, den jungen Krieger niedergeworfen und würgt ihn nun mit brutaler Ge-

Heiligen aus der Familie des Kaisers und 12 Blatt zum „Teuerdank“. Die weiteren Zeichnungen aber, über 200, lieferte er für den von Treihfauerwein verfaßten „Weißkunig“, eine Lebensbeschreibung des Kaisers, die für die Kulturgeschichte eine Quelle von hohem Werte ist. Bei diesen Schilderungen war der Künstler ganz in seinem Elemente, der Unterricht des jungen Fürsten wird aufs eingehendste dargestellt, dann des Kaisers Reisen, seine Beschäftigung mit den schönen Künsten, dem Sport, Reiten, Fechten, Jagen und Fischen, und der Kriegskunst. In den Szenen des Familienlebens, besonders reizend bei der Schilderung des Liebeslebens, zeigt der Künstler ein echt deutsches Gemüt, und die Schlachtenbilder wieder weiß er voll Treue und frischem Leben darzustellen.

Der ausgezeichnete Formschneider Jost de Necker (oder Dienecker) hat kein geringes Verdienst an den vortrefflichen Blättern Burgkmairs, besonders auch an einigen mehrfarbigen Holzschnitten in Clair obscur (Helldunkel), Porträts von Papst Julius II., Jakob Fugger, Baumgartner und dem schönen Reiterbildnisse Maximilians aus dem Jahre 1518.

Burgkmair war ein durchaus weltlich gesinnter Künstler, der weniger eine energische Charakteristik, als vielmehr eine anmutige, edle Schönheit seinen Gestalten zu geben suchte. Wie für die schöne Form, so hatte er auch für die Harmonie des Kolorits das feinste Gefühl. Mit der künstlerischen Ausgestaltung der Landschaft weiß er zugleich eine feine Luftperspektive zu verbinden. Ganz durchdrungen vom Geiste der italienischen Renaissance, blieb er doch ein durchaus deutscher Künstler, der es aber wohl verstand, seinen Mitbürgern die Schönheit jener Formenwelt bekannt und vertraut zu machen.

Der Sohn, Hans Burgkmair der Jüngere, ist hauptsächlich Illuminist, auch arbeitet er viel als Zeichner für das Kunstgewerbe. Von seinen wenig bedeutenden Gemälden sei die „Höllenfahrt Christi“ von 1534 in der Anna-Kirche zu Augsburg erwähnt. Er starb 1559.

Neben Burgkmair arbeiteten noch zwei ältere Künstler: Gumpolt Giltlinger (geb. 1460, gestorben 1522), von dem der Louvre eine schöne Anbetung der Könige besitzt und zwei Wiederholungen dieses Bildes im Privatbesitz in Augsburg und in der Galerie bewahrt werden, und Ulrich Apt, der als Meister seit 1480 in Augsburg nachweisbar und ebenda 1532 gestorben ist. Von ihm ist in der Augsburger Galerie ein dreiteiliger Altar mit der Kreuzigung



Fig. 277. Ulrich Apt. Kreuzigung.
Augsburg, Galerie.

Christi als Mittelbild (Fig. 277) und den Kreuzen der Schächer auf den Innenseiten der Flügel. Die Außenseiten der Flügel stellen grau in grau die Verkündigung dar, hier ist auch das Datum 1517 angegeben. Die Darstellungen der Innenseite zeigen eine für damals seltene Einheit und Geschlossenheit, und einige Gestalten zeichnen sich durch ebenso tiefe wie vornehme Auffassung aus. In der Münchner Pinakothek ist von dem gleichen Künstler noch eine sehr feine Beweinung Christi und ein Triptychon mit Heiligengestalten.

Ein anderer nicht unbedeutender Zeitgenosse Burgkmairs ist Jörg Breu der Ältere. Er kauft sich 1502 in die Malerzunft in Augsburg ein, 1522 besichtigt und zeichnet er im Auftrage der Stadt die Befestigungen Straßburgs, und 1536 ist er gestorben. Breu ist ein tüchtiger, ziemlich vielseitiger Künstler von sprunghaftem Naturell, der sich aus dem mittelalterlichen Stile loslöst und allmählich ein ganz freier Renaissance-maler wird. Die frühesten nachweisbaren Arbeiten aus dem Jahre 1501 sind vier doppelseitige Tafeln im Stifte Herzogenburg bei St. Pölten in Niederösterreich. Es sind Szenen aus der Kindheit Christi und die Fastenbilder aus der Passionsgeschichte, Christus vor dem Hohenpriester, die Dornenkrönung, Geißelung und Kreuztragung. Diese Tafeln haben noch einen ganz altertümlichen und handwerklichen Charakter. Schon geläuterter sehen wir die Kunst des Meisters in einem schönen Holzschnitte aus dem Jahre 1504, die Madonna zwischen zwei Heiligen unter einem gotischen Bogen stehend. Den wohlthuenden Einfluß Burgkmairs und Dürers auf den Meister sieht man dann an der Verehrung der Madonna aus dem Jahre 1512 in der Berliner Galerie. In der Hospitalkirche zu Koblenz ist eine durch Monogramm und Datum 1518 beglaubigte Anbetung der Könige, die leider stark nachgedunkelt, im Hintergrunde ist ein Augsburger Renaissancearkadenhof ganz getreu dargestellt. Ein großes Werk sind dann die Flügel der Orgel in der Grabkapelle der Fugger, die in den Jahren 1509–12 an der Westseite der Annakirche in Augsburg angebaut wurde. Die Außenseiten der Flügel stellen in einer sehr interessanten, aber uns heute nicht mehr geläufigen Weise die Erfindung der Musik dar, mit den Hauptpersonen Tubal (Zubal) und Pythagoras. Die Komposition ist gut, die Farbengebung voll Kraft und Feuer, einzelne Gestalten sind mit beinahe italienischem Formgefühl dargestellt. Die Innenseiten der großen Orgelflügel geben auf Leinwand gemalt die Himmelfahrt Marias und die Himmelfahrt Christi. Sie sind sicher auch von der Hand Jörg Breus, und jedenfalls in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entstanden.

Für den kunstliebenden Herzog Wilhelm IV. von Bayern mußte er zwei Bilder malen, einmal die Geschichte der Lucrezia (1528), heute im Privatbesitz in Schweden, und dann die Schlacht bei Zama (1529) in der Münchner Pinakothek. Beide Bilder sind dadurch, daß dem Künstler die Vorgänge, die er schildern mußte, innerlich fremd waren, keine erfreulichen Leistungen, leider wurde er aber lange Zeit gerade nach diesen Werken gewertet.

Auch für den Holzschnitt war der Künstler, wie wir schon oben gesehen haben, beschäftigt. Ein großes Blatt von ihm, die Belehnung König Ferdinands I. mit den österreichischen Erbländern durch Kaiser Karl V. auf dem Reichstag zu Augsburg am 5. September 1530, ist erst nach seinem Tode erschienen. Dieser aus 18 Platten zusammengesetzte Riesenholzschnitt ist nur in einem einzigen Exemplar im Germanischen Museum erhalten. Er gibt eine Fülle von kulturgeschichtlich interessanten Einzelheiten, aber als Ganzes steht er in seinem Kunstcharakter der wenig übersichtlichen Schlacht bei Zama sehr nahe. Auch als Zeichner für gemalte und geätzte Glascheiben war der Meister vielfach thätig. Sein Sohn, Jörg Breu der Jüngere (gest. 1547), der 1534



Fig. 278. Christoph Amberger. Altar im Dome zu Augsburg. Photogr. Höfle, Augsburg.

die Werkstatt des Vaters übernahm, hat es zu keiner größeren künstlerischen Bedeutung gebracht.

Nach Burgkmair ist Christoph Amberger, der zwar nicht sein Schüler war, aber in seinem Geiste wirkte, der hervorragendste Künstler in Augsburg. Die Daten von Ambergers Leben sind sehr spärlich; er muß um 1500 geboren sein, 1530 heiratete er in Augsburg und wurde daselbst in die Malerzunft aufgenommen, 1562 ist er gestorben.

Mehr noch als Burgkmair steht er unter dem Einflusse der Venezianer, im Bildnisse ist er ihm aber weit überlegen, seine besten Schöpfungen in diesem Fache dürfen neben denen Dürers und Holbeins genannt werden.

Auch er soll Wandmalereien ausgeführt haben, doch ist davon nichts erhalten, auch seine religiösen Tafelbilder sind nicht sehr zahlreich. Die Augs-

burger Galerie besitzt von ihm eine Madonna, die dem Kinde die Brust reicht. Formensprache und Farbe dieses Bildes zeigen ihn uns ganz im Banne der Venezianer, besonders von Paris Bordone. Mehr an Tizian schließt er sich in seinem Meisterwerke, dem großen Altare im Chore des Augsburger Domes, datiert 1544, an (Fig. 278). Auf dem Mittelbilde ist die Madonna



Fig. 279. Christoph Amberger. Porträt Karls V. Berlin, Galerie.
(Photogr. der Photogr. Gesellschaft in Berlin.)

mit dem Kinde, umgeben von musizierenden Engeln, im Tympanon die Dreieinigkeit und auf den Flügeln die Heiligen Ulrich und Afra dargestellt. Groß in der Auffassung und der Formengebung, von leuchtendstem Goldtone im Infarnat, voll in der Farbe, durchsichtig in den Schatten, ist dieser Altar die schönste Verbindung venezianischer Farbenglut und Formenadels mit deutscher Gemühtiefe.

Ein Bild, Christus mit den klugen und thörichten Jungfrauen, mit dem vollen Namen Amberger und dem Datum 1560 bezeichnet, findet sich in der Annakirche zu Augsburg, wo auch eine Verklärung Christi ihm zugeschrieben wird.

Auf seinem eigentlichen Gebiete, dem Bildnisse, ist Amberger aber ganz deutsch. Seine Porträts sind von größter Lebenswahrheit, breit in der Formensprache, reich und kräftig in der Farbe, aber in der Auffassung nicht immer sehr tief. In vielen Sammlungen trifft man Porträts, die Amberger zugeschrieben werden, die aber nichts mit ihm zu thun haben, während sicher auch manches echte Bild der Zurückgabe an den Meister harret. Früh schon muß Amberger als Bildnismaler berühmt gewesen sein, sonst hätte er wohl kaum schon 1532 Kaiser Karl V. malen dürfen. Dieses Bild, in der Berliner Galerie, zeichnet sich durch das frische Leben, die feine Anordnung und die vornehme Farbenstimmung aus (Fig. 279). Die gleichen Vorzüge hat das Porträt des Hieronymus Sulzer (1542) in der Galerie in Gotha, die Bildnisse von Christoph Baumgartner und Martin Weiß (1544) im Belvedere zu Wien, von Konrad Peutinger und seiner Hausfrau Margareta, Wilhelm Mörz und seiner zweiten Gattin Afra Kehm 1533 im Maximilianeum zu Augsburg. In der Galerie zu Braunschweig werden die zwei Bildnisse der Magdalena Wittig (1541) und eines Ordensgeistlichen aufbewahrt, während aus dem gleichen Jahre das Porträt eines Jurger bei Fürst Jurger-Bebenhausen in Augsburg stammt. Sein vollendetstes und feinstes Bild ist aber das herrliche Porträt Sebastian Münsters in der Berliner Galerie aus dem Jahre 1542. Die außerordentlich lebensvolle Charakteristik wird noch gehoben durch die liebevolle Ausführung und die klare und kräftige Farbe. Dieses Bild darf vielleicht mit den Holbein'schen Porträts in Wettbewerb treten.

β. Ulm,

das im XV. Jahrhundert in der schwäbischen Kunst eine so große Rolle gespielt hat, muß im XVI. Jahrhundert hinter Augsburg zurücktreten. Es hat nur einen Maler von größerer Bedeutung aufzuweisen, Martin Schaffner. Um 1480 muß Schaffner geboren sein, er lernte bei dem Ulmer Maler Jörg Stocker und scheint dann auf der Wanderschaft längere Zeit in Augsburg bei Burgkmair sich aufgehalten zu haben, dessen Einfluß und dem der Werke des Hans Mueltscher er vieles verdankt. Im Jahre 1508 wird er zum ersten Male als Bürger in Ulm erwähnt, wahrscheinlich hat er sich in diesem Jahre als Meister hier niedergelassen. 1520 scheint er Italien besucht zu haben, und um 1541 muß er gestorben sein.

Schaffner arbeitet im Stile der deutschen Frührenaissance. Die Männer haben runde, faltige Gesichter mit derben Nasen und wirrem Haar und Bart. Der Typus der Frauen mahnt mehr an die frühere Schule. Das Inkarnat ist bei den Männern meist fahl bräunlich, bei den Frauen matt rötlich. Die Zeichnung des Nackten ist ziemlich richtig, wenn auch ohne tieferes Verständnis. Die Bildnisse



Fig. 280. Martin Schaffner. Flügel vom Almer Hochaltar. Photogr. Höfle, Augsburg.

sind oft sehr fein beobachtet, mit trefflichen Einzelheiten und weicher Modellierung.

Mit großer Sorgfalt sind die in runden, weichen Falten fallenden Gewänder durchgeführt, die leuchtenden Farben der Brokate, Pelzwerke und Schmucksachen geben den Bildern ein festliches Gepräge, das noch durch die phantastischen, konstruktiv meist unmöglichen Renaissancearchitekturen, in denen die Szenen sich abspielen, verstärkt wird. Glatte rotbraune Säulen mit grauen Phantasiekapitälern finden sich auf fast allen seinen Bildern wieder.

Wohl das früheste bekannte Werk Schaffners ist eine Anbetung der Könige im Germanischen Museum, die zwischen 1505 und 1508 entstanden sein muß. In der Zeichnung, namentlich beim Christkinde, ist noch nicht alles ganz richtig, und die Farbe ist noch emailartig hart. Wenig individuell ist auch das Bildnis des Wolfgang Deting aus dem Jahre 1508 in der Münchner Pinakothek. 1510 beginnt er einen Zyklus von neutestamentlichen Szenen für die Deutschordenskirche zu Ulm, wovon jetzt folgende vier Bilder in der Altertümersammlung in Stuttgart aufbewahrt werden: Die Ausgießung des heiligen Geistes (1510), die Auferstehung Christi (1516), Christus im Nimbus und die Grablegung (1519). In derselben Sammlung befindet sich, 1514 datiert, das Epitaph der Familie Anwyl (Anweil), das zu den besten Bildern des Meisters

gehört. Der gleichen Zeit gehört die Passion von Wettenhausen an, wovon vier Bilder in Schleißheim und vier in Augsburg sind. Diese Bilder stehen stark unter dem Einflusse Schöffelins, sind aber ziemlich flüchtige Arbeiten.

Ein vorzügliches Bildnis des Eitel Besserer treffen wir dann in der nach dieser Familie benannten Kapelle des Ulmer Münsters (1516). Dieses außerordentlich sorgfältig und doch breit und wuchtig durchgeführte Porträt bezeichnet den Höhepunkt der Kunst Schaffners. In der Galerie zu Karlsruhe sind die Halbfiguren der Apostel Petrus und Paulus (1518), die ebenso groß in der Auffassung, wie lebenswahr in der Darstellung sind.

Der heutige Hochaltar im Ulmer Münster hat den Bildersturm, dem die andern Altäre zum Opfer fielen, glücklich überstanden. Auf den Flügeln ist die heilige Sippe (Fig. 280) und zwei Heiligenpaare, und auf der Predella das Abendmahl gegeben. Letzteres bekundet deutlich, daß der Meister Leonardo da Vincis Abendmahl im Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie zu Mailand gesehen haben muß. Dieser Altar und das folgende Werk sind die Meisterleistungen Schaffners auf religiösem Gebiete. Es sind vier Flügel eines großen Wandelaltars, des ehemaligen Hochaltars aus dem Kloster Wettenhausen, jetzt in der alten Pinakothek zu München. Sie geben in lichten Renaissancehallen die Verkündigung, die Darstellung im Tempel, Ausgießung des heiligen Geistes und den Tod der Maria. Am schönsten ist die letztgenannte Darstellung, Maria noch jugendlich, stirbt nicht im Bette, sondern sie sinkt vor den sie umgebenden trauernden Aposteln zusammen. Auf der gleichen Höhe stehen noch zwei Bilder, die heilige Anna selbdritt und die heilige Elisabeth von Thüringen in der Sakristei des Ulmer Münsters, wogegen der heilige Philippus und Jakobus im Germanischen Museum ziemlich flüchtige Arbeiten sind.

Die Werke aus der Spätzeit Schaffners (1529—1535) sind sorgfältiger und abgewogener in Komposition und Zeichnung, jedoch kühler und blasser im Kolorit, breiter und trockener in der Malweise. Es sind ihrer nicht sehr viele. 1529 ist ein Frauenporträt im Privatbesitz in München datiert, und der gleichen Zeit müssen der St. Georg in Schleißheim und das Porträt eines kräftigen Mannes in der Domsakristei zu Ulm angehören.

Auch drei skulpturale Arbeiten werden Schaffner zugeschrieben, der Mittelschrein des Schaffneraltars im Chorumgang des Augsburger Domes, mit dem Tode und der Krönung Marias, eine Arbeit, die wohl sicher aus der Werkstatt des Meisters stammt. Nach seinen Entwürfen soll der „Rosenfranzaltar“ in der Pfarrkirche zu Wettenhausen vom Meister des ehemaligen Ulmer Hochaltars ausgeführt sein, während eine Anna selbdritt im Klosterhofe zu Wettenhausen als eine eigenhändige Arbeit des Künstlers angesprochen wird.

Im Juni 1531 brach in Ulm der Bildersturm los, die Altäre des Münsters und des Barfüßerklosters wurden zerstört, und damit auch die Kunstblüte der alten Reichsstadt vernichtet. Schaffner hat sich dieser Bewegung nicht angeschlossen, er malt 1532 im Chor der Wettenhauser Klosterkirche ein großes Fresko, das leider nicht erhalten ist. Dann treffen wir noch in Kassel eine Tischplatte (1533) mit einer astrologisch-philosophischen Allegorie und schönen, reichbelebten Landschaften. Ein Motivbild des Sebastian Willing mit stimmungsvoller Abendlandschaft, aus dem Jahre 1535, heute im Privatbesitz in München, ist Schaffners letztes datiertes Werk.

Er war kein selbständiger Künstler, er kopierte ohne Scheu einzelne Figuren aus Dürers, Lukas von Leydens und Schöuffelins Stichen. Dramatische Stoffe darzustellen vermeidet er durchaus, dagegen liebt er das Genrehafte,

Intime. Daher kommt seine Vorliebe für seine Durchführung der Details, der Landschaft und besonders der Architektur. Durch den letztgenannten Zug gibt er dem Ulmer Kunstgewerbe seiner Zeit viel Anregung, und vermittelt ihm die neue Formsprache der Renaissance. Auf diesem Gebiete und auf dem der Bildniskunst beruht seine Hauptstärke.

Von den übrigen in Ulm zur Zeit Schaffners thätigen Malern ist nicht sehr viel zu sagen. Von seinem Lehrer Jörg Stocker, der ein Zeitblomschüler und später bei Schongauer Gehilfe gewesen, ist ein einziges bezeichnetes Altarbild, datiert 1596, das aus der Kirche des schwäbischen Dorfes Ennetach in das Museum zu Sigmaringen kam, bekannt. Innen ist die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Beschneidung zu sehen, außen ist die Kreuztragung, eine freie Kopie des Schongauer'schen Stiches, dargestellt. Dieser Altar zeigt drei verschiedene Hände, von dem Meister selbst ist nur das Stifterporträt des Grafen Andreas von Sonnenberg auf der Kreuztragung. Die Innenseite und die rechte Außenseite, sowie auf der linken Seite Pilatus und ein Geharnischter, sind von einem Gesellen, während der Rest dieser Seite von einem ganz ungeübten Anfänger stammen muß. Auf dieser Partie nun steht auf dem Mantelsaume Christi der Name Martin Schaffner. Wohl ein seltenes Beispiel, daß ein Lehrling seinen Namen auf dem Werke seines Meisters anbringen durfte.

Vier Tafeln aus dem Dorfe Knorringen bei Günzburg, jetzt im Dome zu Augsburg, mit den Darstellungen der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, dem Tod und der Krönung Marias sind weitere Arbeiten Stockers, bei denen er wieder Stiche Schongauers kopiert hat. Sein letztes Werk ist ein Epitaph der Meythardt-Kapelle im Ulmer Münster aus dem Jahre 1509 mit den Stifterbildern und Darstellungen aus dem Leben der Maria.

Der Kunst Schaffners steht auch das Altarwerk des Monogrammisten C. W. in der Stuttgarter Galerie nahe. Auf dem Mittelbilde ist Anna selbdritt, auf einer Rasenbank sitzend, umgeben von singenden und verehrenden Engeln, auf den Flügeln die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und die Krönung der Maria gegeben. Die Landschaft und die Details sind sehr sorgfältig behandelt, die Bauten sind im Renaissancestil, die Farben von tiefem braunem Tone, der italienische Einfluß auf den Schöpfer dieser Bilder ist unverkennbar.

Ein zweiter anregender Meister, der ebenfalls ein Zeitgenosse Schaffners gewesen sein muß, der aber noch ganz in der Richtung Zeitbloms arbeitet, ist der sogenannte Meister von Sigmaringen, woselbst seine besten Bilder bewahrt werden. Am besten sind die liebevoll durchgeführten einfachen Landschaften auf seinen sieben Darstellungen aus dem Leben Marias. Seine männlichen Figuren sind ziemlich derb, auch seine Frauen erreichen die Anmut Zeitblom'scher Figuren nicht.

7. Memmingen.

Unter dem Einflusse der Ulmer Kunstthätigkeit entwickelt sich auch in Memmingen eine Kunstschule, deren Vertreter die Glieder der Malerfamilie Striegel sind. Schon 1433 wird ein Maler Hans Striegel erwähnt. Von Jvo Striegel, einem Sohne des Vorigen, besitzt das historische Museum zu Basel einen großen Schnitzaltar aus dem Jahre 1512, der aus St. Maria in Val Calanca in Graubünden stammt. Auf der mit Malereien geschmückten Rückseite dieses Altares nennt sich der damals einundachtzigjährige Jvo Striegel als Meister dieses Werkes.

Der Sohn dieses Jvo Striegel ist wahrscheinlich Bernhard Striegel, der um 1460 zu Memmingen geboren sein muß. Auf seiner Wanderschaft um 1480 kommt er nach Ulm und arbeitet dort in der Werkstatt Zeitbloms. Später scheint er auch in Augsburg bei Burgkmair gearbeitet zu haben. Von beiden Meistern sind die Einflüsse in seinen Werken deutlich erkennbar. In seiner Vaterstadt entwickelt er dann eine vielseitige Thätigkeit; von Kaiser Maximilian sehr bevorzugt, wird er mit reichen Aufträgen bedacht, und die verschiedensten städtischen Ehrenämter werden ihm übertragen. Im Jahre 1528 ist er gestorben.

Striegel ist ein fleißiger Meister, sowohl auf dem Gebiete der religiösen Malerei, wie auch im Porträtsache, der aber in der Provinzstadt, abseits vom regen Wettstreit der Kräfte, doch nicht so ganz zur Entfaltung gelangt. In der religiösen Darstellung bleibt er in der Schultradition des XV. Jahrhunderts, nur in seinen späteren Bildnissen macht auch er sich die Fortschritte des XVI. Jahrhunderts zu nütze. Sein Schönheitsideal ist kein sehr hohes. Er liebt schlanke Gestalten, denen er oft etwas zu große Köpfe gibt. Die Gewandung ist meist sehr stark bewegt, doch gelingt ihm auch ruhiger, großzügiger Faltenwurf. Seine Farbengebung ist tief, feurig und von harmonischer Stimmung, durchaus koloristisch weiß er auch stimmungsvolle Landschaftszenen zu geben.

Striegels kirchliche Gemälde sind ziemlich zahlreich, in der städtischen Sammlung in Memmingen ist ein Flügelaltar mit Szenen aus dem Alten



Fig. 281. Bernhard Striegel. Flügel des Sippenaltars. Germ. Museum. Photogr. Hoffe, Augsburg.

und Neuen Testamente, der nach der trockenen Behandlungsweise der Frühzeit des Meisters angehören muß. Aus dem Jahre 1515 besitzt die Berliner Galerie zwei Altarflügel mit vier Darstellungen, Geburt und Tempelgang, Heimsuchung und Tod Maria, die in der Farbe vorzüglich, in Zeichnung und Auffassung aber minderwertig sind. Dasselbe gilt von zwei andern Bildern, Christi Abschied von seiner Mutter und die Entkleidung Christi vor der Kreuzigung in der gleichen Sammlung. Ein Sippenaltar, jetzt verteilt im Germanischen Museum (Fig. 281) und in der Münchner Pinakothek, zeigt ebenfalls das Schönheitsideal Striegels auf wenig hoher Stufe, doch ist auch hier die Farbengebung kraftvoll und harmonisch. Genannt seien noch die Himmelfahrt Marias in Sigmaringen, die Verspottung und Beweinung Christi in Karlsruhe und vier Altarflügel mit Szenen aus dem Leben der Maria im Museum zu Stuttgart.

Die Bildnisse Striegels überragen an individuellem Ausdrucke und malerischer Behandlung seine andern Gemälde weit. Als Lieblingsmaler Maximilians war es ihm öfters vergönnt, den Kaiser allein oder mit seiner Familie zu malen, in Wien und München finden sich solche Bilder. Er porträtierte aber auch Ludwig II. (Wien), Ferdinand I. zweimal (1524 und 1525), in der Galerie zu Rovigo und der Uffizien Sammlung, und Margareta, die Tochter Maximilians, in dem Museum zu Schwerin. Eine seiner besten Arbeiten ist das Gruppenbild der Familie Cuspinian aus dem Jahre 1520 in der Berliner Galerie. Dieses Gemälde wird aber noch übertroffen von den lebensgroßen Bildnissen des augsburgischen Patriziers Konrad Kelling und seiner acht Kinder, datiert 1517, heute in der Münchner Pinakothek. Eine Meisterleistung ist auch das Bild des Grafen Johannes II. von Montfort in der Galerie zu Donaueschingen, das ebenso vornehm in der Auffassung, wie lebensvoll in der Darstellung und fein im Kolorit ist.

Hans Holbein der Jüngere.

Die drei schwäbischen Lokalschulen geben eine würdige Folie ab für Augsburgs größten Sohn, der alle Vorzüge der Schulen in sich vereinigt, Hans Holbein den Jüngeren, der neben Dürer der größte deutsche Maler aller Zeiten ist. Beide sind urdeutsch und doch durchaus verschieden voneinander, sie lassen sich nicht miteinander vergleichen. Dürer ist tief religiös, rein subjektiv, in sich gekehrt, Holbein weltlich gesinnt, objektiv und frei. Dürer wurzelte und stand noch in den Kunstanschauungen des XV. Jahrhunderts, er mußte sich seinen Weg zum Schönheitsideal der Italiener suchen und mühsam erringen, Holbein fand die deutsche Kunst vollständig vertraut mit der heitern Formensprache des Südens, leicht und frei bringt er sie zu der Vollendung, die einem deutschen Meister überhaupt möglich war. Holbein ist der größte Meister der deutschen Hochrenaissance. Dürer, dem nie eine wirklich große monumentale Aufgabe gestellt wurde, zieht sich in sich selbst zurück, verarbeitet in sich das Erlernte, veredelt es durch seine tiefe, reine

Empfindung und gibt dann in genialster Art in seinen Kupferstichen und Holzschnitten eine Welt von Gedanken und Gefühlen in vollendetster Kunst. Holbein dagegen erhält Aufträge für Fassadenmalereien, durch welche er sich mit seiner glänzenden Begabung einen großen, monumentalen Stil aneignen konnte. Dürer erschließt den Deutschen eine tiefe Gefühlswelt, Holbein führt sie in ein bis dahin nie geahntes Reich der Schönheit. Beide Künstler haben für den Holzschnitt gezeichnet, Dürer sinnig warm und poetisch vom Herzen ausgehend bei seinen Darstellungen, Holbein scharf, geistreich, kühl, zuweilen voll Spott und beißendem Hohne, er geht ganz vom humanistischen Empfinden aus.

Hans Holbein der Jüngere wurde 1497 in Augsburg geboren, sein Vater, Holbein der Ältere, und Hans Burgkmair sind seine Lehrer gewesen. Er verläßt als 17jähriger, frühreifer Künstler die reiche Handelsstadt Augsburg und begibt sich nach Basel, der Pflegestätte des Humanismus, tritt dort gleich in nahe Beziehungen zu Erasmus von Rotterdam, der beinahe jedes Jahr dahin kam und seit 1521 dauernd dort wohnte, und zu dem bekannten Johannes Froben, der die berühmte Buchdruckerei besaß. 1519 wird er bei der Basler Malerzunft zum Himmel zünftig, 1520 Bürger von Basel, und im gleichen Jahre heiratet er eine Witwe Namens Schmidt. Diese Ehe war keine glückliche. Im Jahre 1526 reist Holbein infolge der schlechten Zeiten über Antwerpen nach London, seine Familie ließ er in Basel zurück. Von Erasmus erhielt er Empfehlungen an den englischen Staatsmann und Gelehrten Thomas Morus. Im Jahre 1529 kehrt der Künstler wieder zu den Seinen zurück und bleibt dann bis 1532 in Basel. Im Sommer 1532 geht er abermals nach England, wird 1536 Hofmaler König Heinrichs VIII. und erhielt von 1538 an einen Jahresgehalt als solcher. Im Auftrage des Königs macht er verschiedene Reisen, zweimal mußte er auf dem Kontinente in Brüssel und Cleve Prinzessinnen, die Heinrich zu heiraten gedachte, malen. Nochmals kommt er im Jahre 1538 zum Besuche seiner Familie nach Basel, das ihn schon bei seiner zweiten Reise nach England mit einem Jahresgehalt von 50 Gulden zu fesseln versucht hatte. Nach England zurückgekehrt entfaltet nun Holbein als gefeierter Künstler am Hofe Heinrichs VIII. eine glänzende Thätigkeit, und es ist wohl begreiflich, daß es ihn nicht mehr in die unsichern und kleinlichen Verhältnisse nach Basel zog. Der Meister starb plötzlich, wahrscheinlich an der Pest, im Herbst des Jahres 1543.

Das früheste bekannte Bild Holbeins ist eine kleine Madonna mit dem Kinde; den schönen Renaissancerahmen beleben kleine Engeln, die mit den Leidenswerkzeugen sich zwischen den Ranken herumtreiben. Wahrscheinlich ist dieses kleine Oelgemälde (Basel, Museum) auf der Reise nach Basel in Konstanz 1514 entstanden. Holbein kam als namenloser Künstler nach Basel, er war noch zu jung, um schon als selbständiger Meister auftreten zu können, und so ist er dann ohne Zweifel zusammen mit seinem Bruder Ambrosius, von dem man nach 1518 keine Spur mehr findet, bei einem angesehenen Meister Hans

Herbster als Geselle eingetreten. Hier wird er allerhand Arbeiten verfertigt haben, wie sie eben als Aufträge in die Werkstatt kamen. Aus dem Jahre 1515 stammen eine Reihe der verschiedensten kleineren Werke, eine Zeichnung zur Einfassung eines Büchertitels, eine Tischplatte (in Zürich) mit der allegorischen Darstellung des „Niemand“, der auf Scherben sitzt und ein Schloß vor dem Munde hat. Diese Allegorie will besagen, daß, wenn etwas verdorben oder zerbrochen worden ist, „Niemand“ es gethan haben will. Zwei Bilder, Köpfe der Maria und des Johannes in Basel, das Brustbild eines jungen Mannes in Darmstadt, ein Abendmahl und vier Passions-scenen wieder in Basel, sind weitere Arbeiten dieses Jahres. Die Passions-scenen erinnern be-

wer jemand hir der grn welt lernen durtch schreiben und lalen vß dem aller kürzesten grundt den jeman erdenken kan do durch ein jeder der vor nit ein büchstaben kan der mag kirzlich und bald begriffen ein grundt do durch er mag von jm selber lernen sin schuld vff schreiben und lalen und wer es nit gelernt kan so ungeschickt were den will ich vñ mit vñ ver geben gelernt haben und gantz nüt von jm zñ lon nemen er syg - wer er well burger durtch handwerkß gesellen frowen und juncfrouwen wer sin bedarff der kum har in der wiet drüwlich gelernt vñ ein zimlichen lon - aber die jungen knaben und meisl in noch den frounasten wie gewonheit ist - Anno . m . cccc . xvi



Fig. 282. Hans Holbein der Jüngere. Schulmeisterbild.

sonders in der brutalen Darstellung der Geißelung noch etwas an die Passionsbilder des Vaters in Donaueschingen.

In diese frühe Zeit fällt schon Holbeins Bekanntschaft mit Erasmus. Dieser hatte auf einer Reise von Italien nach England das Lob der Narrheit (*Encomion morias*) verfaßt, worin er diese die Welt regierende Göttin besingt und zeigt, daß ohne sie das Leben der Menschen recht traurig und öde wäre. In zehn Tagen macht Holbein auf den breiten Rand eines Exemplares dieses Werkes 82 Federzeichnungen, die mit feiner Ironie und heißender Satire Scenen aus dem Lob der Narrheit illustrieren.

Eine richtige Werkstattarbeit ist dann auch der Aushängeschild eines Schulmeisters (Fig. 282) von 1516. Im gleichen Jahre hat der junge Meister das Glück, den Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen und seine

Frau Dorothea Kannengießerin malen zu dürfen. Zwei Silberstiftzeichnungen zu diesem Porträt zeigen schon die ganze Sicherheit, Feinheit und Schärfe der spätern Porträtskizzen. Beide Studien und die sorgfältig ausgeführten Bilder sind im Museum zu Basel.

Wohl durch Empfehlung des Bürgermeisters Meyer erhielt Holbein dann den Auftrag, das neue Haus des Schultheißen Jakob von Hertenstein in Luzern mit Wandgemälden innen und außen zu schmücken. Die Wandmalereien Holbeins sind nicht *al fresco* oder nicht unmittelbar auf den nassen Kalkbewurf, sondern auf die trockene Wandfläche in Aquarell und Oelfarben ausgeführt. Leider haben sich nur dürftige Kopien von diesen Malereien des Hertenstein'schen Hauses, das 1824 abgetragen wurde, erhalten. Der Fassade des Hauses gab er eine reich ornamentierte Scheinarchitektur, die er durch Einzelfiguren, einen Puttenfries und Szenen aus der römischen Geschichte belebte. Im Centrum der Schauffeite war die Geschichte der Königs-söhne, die auf den Leichnam ihres Vaters schießen, und darüber der Triumphzug Cäsars, für den Holbein die Stiche Mantegnas kopierte. Im Innern des Hauses malte er die Madonna mit den vierzehn Nothelfern, Jagd- und Kriegsbilder und den so beliebten Jungbrunnen.

Man glaubt, daß Holbein in dieser Zeit Italien besucht habe, denn die Werke zweier Meister haben großen Eindruck auf ihn gemacht und die Spuren dieses Einflusses sind deutlich in seinen Arbeiten sichtbar. Andrea Mantegna und Leonardo da Vinci waren offenbar für ihn die Vorbilder für die Wiedergabe des Körpers und seiner Bewegungen, für die Architektur und vor allem für die Perspektive. Gerade an Leonardo erinnert das leider unvollständig auf uns gekommene Abendmahl, mit dem edlen Christustypus, aus dem Jahre 1519, in Basel.

Am meisten macht sich der Einfluß Mantegnas an der Fassade des Hauses zum Tanz an der Eisengasse zu Basel geltend. Auch hier müssen wir den Verlust des Originalwerkes beklagen, doch Nachbildungen und Skizzen lassen eine ungefähre Rekonstruktion zu. Das Haus hat seine Benennung nach einem wilden Bauertanze, der unter den Fenstern des ersten Stockes gemalt war. Zwischen den Fenstern des zweiten Stockwerkes stehen antike Gottheiten, Mars, Venus und Amor, Minerva und Merkur. Auf der andern Seite des Gehäuses sah man als Hauptstück Marcus Curtius, bereit, den Sprung in den Abgrund zu thun. Ueber diesen Darstellungen waren Galerien gemalt, die von Menschen und allerhand Tieren aufs lustigste belebt waren.

Dieses Werk zeigte das Können des Künstlers im glänzendsten Lichte, und eine natürliche Folge davon war, daß Holbein 1521 vom Räte der Stadt Basel den ehrenvollen Auftrag erhielt, den neuen Ratssaal mit großen historischen Bildern zu schmücken. Den geräumigen, aber niedern Saal erweiterte Holbein noch dadurch, daß er geschickt gemalte Säulenperspektiven an die Wände anbringt, durch welche hindurch man scheinbar in den freien Raum, in dem die Szenen sich abspielten, zu blicken glaubte. Nur drei Saalwände

wurden zuerst ausgeführt, doch sind auch diese Bilder der Zerstörung nicht entgangen. Die Gemälde stellten Beispiele von griechischen und römischen Bürgertugenden dar, den Gesetzgeber von Thurii, Charondas, der sich selbst entleibt, als er aus Unvorsichtigkeit ein von ihm selbst erlassenes Gesetz verletzt, den Zaleukos von Lokri, dessen Sohn gegen das Sittengesetz verstoßen hat und geblendet werden soll, der Vater nimmt aber die Hälfte der Strafe auf sich und läßt sich selbst ein Auge ausstechen, den Curius Dentatus, der die Geschenke der samnitischen Gesandten zurückweist, und den Perserkönig Sapor, der den gefangenen römischen Kaiser Valerianus als Schemel benützt, um aufs Pferd zu steigen. Außerdem waren noch einzelne allegorische Figuren zu schauen, die Weisheit, die Mäßigkeit und die Gerechtigkeit.

Erst beinahe zehn Jahre später vollendete Holbein die Ausmalung des Ratssaales, 1530 malte er an die vierte Wand, jetzt im Banne der Reformation, zwei Bilder, der biblische König Rehabeam gibt den Abgesandten des Volkes, die um Aufhebung der Bedrückungen bitten, die grausame Antwort „mein Vater hat euch mit Geißeln gezüchtigt, ich aber will euch züchtigen mit Skorpionen“ und der Prophet Samuel tritt dem siegreich heimkehrenden König Saul zürnend entgegen und verkündet ihm seine Strafe, weil er gegen das Gebot des Herrn den feindlichen König und die Herden geschont hat. Letzteres Bild war die großartigste Komposition des Meisters.

Diese Wandgemälde geben den vollgültigen Beweis, daß Holbein auf dem Gebiete der monumentalen Malerei den größten Meistern ebenbürtig ist. Am Hertenstein'schen Hause und dem zum Tanz läßt er im Hochgefühl der großen Aufträge und voll jugendlichen Gestaltungsdranges seiner Laune und dem übermütigen Realismus freien Lauf, in den Bildern im Basler Rathaus beschränkt er die physische Detailmalerei zu Gunsten stärkeren geistigen Ausdrucks, er stilisiert noch nicht eigentlich, aber charakterisiert knapper und geht auf stärkere Konzentration geistigen Lebens aus, um dann in seinen letzten Wandbildern im Stahldhofe zu London den höchsten Schönheitsinn und Formenadel zu entfalten.

Hier in der alten steinernen Gildehalle des Quartiers der deutschen Hanse malte er an den Schmalseiten über den großen Kaminen die Triumphzüge des Reichtums und der Armut. Beim Triumphzuge des Reichtums thront Plutus (der Gott des Reichtums) auf hohem Wagen, zu seinen Füßen sitzt Fortuna, deren Schleier wie ein Segel vom Winde geschwellt wird, die Ratio (Verstand) leitet mit den Zügeln Voluntas und Notitia (Wille und Einsicht) das Biergespann, auf dem die Aequalitas (Gleichheit, Billigkeit) und die Liberalitas (Freigebigkeit) sitzen, und neben dem die Bona fides (Glaube und Treue) hergeht. Dem Wagen folgen die berühmtesten Reichen des Altertums, Tantalus, Midas, Crösus und Kleopatra, über denen aber in den Lüften die Nemesis (Vergeltung) schwebt. Trotz der spröden Allegorie war die Komposition doch voll frischem Leben, feiner Anmut und vollendeter Schönheit.

In der Zeit des ersten Aufenthaltes in Basel müssen auch die Orgelflügel für das Münster entstanden sein. Auf dem einen Flügel sind in monumentalen Gestalten Kaiser Heinrich II. mit Kunigunde, zwischen ihnen das Münster, und die Maria mit dem Kinde und Pantalus, zwischen denen eine Gruppe Engelnaben musizieren, dargestellt. Schweres Ornament, das eben für die Fernwirkung berechnet war, umrahmt die Flügel. Die braun



Fig. 283. Holbein der Jüngere. Altar in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters.
(Aufnahme von R. Günther.)

in braun ausgeführten Tafeln sind stark beschädigt, doch ist der Entwurf dazu im Museum in Basel erhalten.

Im Jahre 1519 hatte sich Holbein schon mit dem Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach, dem Sohne des berühmten Buchdruckers Johannes Amerbach, befreundet und malte dessen durch schönes Kolorit, Feinheit der Zeichnung und zarte Modellierung ausgezeichnetes Bildnis. Den andern gelehrten Freund, Erasmus, stellt er öfters dar; diese Bilder gingen als Geschenke mit Briefen an Freunde des Gelehrten wie Thomas Morus und den Erzbischof Warham

Dr. Schweiger, Geschichte der deutschen Kunst.

24

von Canterbury nach England und Paris. Drei dieser Porträts haben sich erhalten im Louvre, London und Basel (1523). Der berühmte Humanist ist auf diesen Bildern besser und ähnlicher gegeben, als auf Dürers Kupferstich; Holbein und der humorvolle, satirische Erasmus standen sich schon von Anfang an näher, als der gemütvollere, ernste Dürer je dem selbstbewußten Gelehrten hätte treten können.

Bei zwei Bildnissen (1526), der Dorothea Offenburgerin, einer Dame von leichten Sitten, die Holbein einmal als *Païs Corinthiaca* und das andere Mal als *Venus* mit *Amor* darstellte, fällt der Einfluß Leonardo da Vincis auf, besonders stark bei dem *Venus*-Bilde, das unmittelbar an die *Mona Lisa*, die der Künstler vielleicht auf einer Reise nach Frankreich gesehen hatte, erinnert.

In die Zeit des ersten Basler Aufenthaltes fällt auch Holbeins größte Thätigkeit auf dem Gebiete der religiösen Malerei. Die Jahreszahl 1521 trägt ein eigentümliches Bild im Basler Museum, Christus im Grabe. Der langausgestreckte Leichnam liegt auf einem weißen Tuche im Sarkophage, dessen vordere Wand weggelassen ist. Mit vollständig naturalistischer Treue ist der starre, blutleere Leichnam dargestellt, deutlich sind die Spuren der Verwesung zu sehen, großartig ist die Farbenharmonie der fahlen Fleischtöne und des grünen Hintergrundes. Es ist ein mit bewunderungswürdiger Kunst gemalter Leichnam, der nur durch die Wundmale und die Inschrift: „Jesus Nazarenus Rex Judaeorum“ auf der Kante der obern Steinplatte religiöse Bedeutung erhält.

Eines seiner Hauptwerke, die Gerster'sche *Madonna* für das Münster in Solothurn, jetzt im städtischen Museum daselbst, malte Holbein 1522. Dieses Bild ist ganz im Stile einer *Santa Conversazione* gehalten, die *Madonna* mit dem Kinde auf dem Schoße sitzt zwischen den Schutzheiligen der Stadt, dem Bischof St. Martin von Tours, der einem vor ihm knieenden Bettler ein Geldstück in die Schale legt, und dem prächtigen in glänzender Rüstung eine Fahne in der Hand haltenden Ritter Ursus, einem Märtyrer der Thebaischen Legion. Der würdige Bischof und der wehrhafte Kriegsmann bilden einen wirkungsvollen Gegensatz und Rahmen zu der in holdester Schönheit und lieblichster Anmut thronenden Maria und dem lebenswahren, nackten Kinde, das den Kopf und seine dicken Händchen und Füßchen lebhaft bewegt und so die feierliche Ruhe des Ganzen etwas mildert.

Eine ganz ähnliche Komposition hatte der Künstler schon vorher für einen Holzschnitt geliefert, für die Rückseite des Titels der im Jahre 1520 erschienenen „*Stadtrechte und Statuten der löblichen Stadt Freiburg im Breisgau*“ von Ulrich Zasius. Hier sind aber der hohe Thron der *Madonna* und die Umrahmung in reichster Renaissancearchitektur gehalten, und die beiden Heiligen sind Alexander und Lambertus.

Ebenfalls aus dem Jahre 1522 sind zwei Einzelfiguren aus der Karlsruher Gemäldeammlung, die hl. Barbara in fürstlicher Tracht, einen Bündel

Pfeile tragend, und der hl. Georg, der eine Fahne in der Linken, über den erlegten Lindwurm wegschreitet. Beide Bilder gehörten jedenfalls zu einem größeren Altarwerke, das uns nicht mehr erhalten ist. Jahrhundertelang galten acht kleine Passionsbilder, die in einem Rahmen vereinigt sind, für die besten Werke Holbeins. Sie wurden im Rathause zu Basel aufbewahrt, wohin sie jedenfalls vor dem Bildersturme von 1529 gerettet worden sind. Im Jahre 1771 wurden sie leider übermalt und dadurch des größten Theiles ihrer Schönheit, der Farbenharmonie, beraubt. Heute kann man im Basler Museum nur noch Zeichnung und Komposition der Bilder bewundern, da eben der feine malerische Reiz vernichtet worden ist. Durch Goldleisten ist das Werk in vier Holztafeln zerlegt worden, auf denen je zwei Szenen aus der Leidensgeschichte durch ein goldenes Renaissanceornament getrennt sind. Trotz der unglücklichen Restauration sieht man heute noch, daß die acht Szenen mit großartiger Kunst in Beleuchtung und Farbenbehandlung als einheitliches Kunstwerk zusammengestimmt waren. Sie beginnen mit Christi Gebet am Oelberg und schließen mit der Grablegung. Die dramatische Komposition der Szenen wie die Charakteristik der einzelnen Kompositionen sind gleich meisterhaft durchgeführt. Die Entstehungszeit dieses Werkes ist wahrscheinlich das Jahr 1524.

In Beleuchtung und Farbengebung nahe verwandt mit diesen Bildern ist der Altar in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters (Fig. 283) mit der Geburt Christi und Anbetung der drei Könige. In die Ruinen eines Renaissancepalastes haben sich Maria und Joseph geflüchtet, bewundernd und anbetend neigen sie sich zur von kleinen Engeln umgebenen Krippe, in welcher das göttliche Kind im Strahlenkranz liegt. Im Hintergrunde auf dem Felde sieht man den Engel den Hirten die frohe Botschaft verkündigen. Ging auf dem ersten Bilde alles Licht vom Kinde aus, so bestrahlt bei der Anbetung der Könige der große Stern die Huldigung der drei Weisen. Hier ist die Scene vor die langgestreckte Ruine eines antiken Gebäudes verlegt. Diese beiden Tafeln fesseln mehr durch die herrliche, malerische Behandlung als durch die Innigkeit der Darstellung. Wahrscheinlich sind die Bilder Flügel eines Altars, dessen Mittelstück ebenfalls dem Bildersturme 1529 zum Opfer fiel, und wurden wohl von dem Stifter selbst, dem Basler Rats Herrn Hans Oberriedt, den wir unten mit seiner Familie knien sehen, nach Freiburg gerettet. Sie sind die einzigen religiösen Schöpfungen Holbeins, die noch heute an geweihter Stätte bewahrt werden.

Erwähnt seien noch zwei in der Technik den Orgelflügeln ähnliche Klappflügel eines Hausaltärs, braun in braun nur mit blauen Lichtflecken in Oelfarben gemalt, im Museum zu Basel, auf denen Christus als Schmerzensmann sitzend, die Madonna als Schmerzensmutter knieend, in phantastisch reichen Renaissancehallen dargestellt sind. Diese beiden Bildchen reihen sich durch ihre tiefe Empfindung und feine Ausführung würdig den großen Schöpfungen des Meisters an.

Seinem Gönner, dem Bürgermeister Meyer, verdanken wir Holbeins größtes und berühmtestes Werk, die nach dem Besteller benannte Madonna des Bürgermeisters Meyer oder auch die Darmstädter Madonna genannt, weil sie jetzt den stolzeften Kunstbesitz der Residenz des Großherzogs von Hessen bildet. Vor einer steinernen, mit einer Muschel gekrönten Nische steht die Madonna in grünem Gewande mit isabellenfarbigem Mantel, auf dem schönen, leicht geneigten Haupte eine Krone, und hält das Kind auf den Armen, welches das Händchen segnend über die Donatorenfamilie ausstreckt. Auf dem persischen Teppiche, der den Boden deckt, kniet links, die Hände gefaltet, fromm aufsehend der Bürgermeister, vor ihm sein prächtig gekleideter, jugendlicher Sohn, der sein nacktes kleines Brüderchen hält, das unbefangen zu spielen sucht. Rechts knieen die erste Frau des Bürgermeisters, Magdalena Ber, und seine zweite Gattin, Dorothea Kannengießer mit ihrer Tochter.

Erhabene heilige Ruhe thront auf dem von schlichtem, goldenem Haare umrahmten Antlitz der Madonna, auf welchem man einen sinnend schmerzlichen Zug wahrnehmen kann. Wie wenn es geweint hätte, so lehnt das Christkind das müde Köpfchen an die Brust der Mutter. Die Gestalt der Madonna ist gedrungen, nicht in überirdischem Glanze thront sie über den Menschen, sondern fest, wie mit dem Boden verwachsen, steht sie, Vertrauen und Liebe erweckend, unter ihnen. Dieses Gefühl des innigen Gottvertrauens sehen wir auf dem derben Gesichte des Bürgermeisters und der beiden Frauen sich widerspiegeln. Im Gegensatz zu der ernsten Gruppe der erwachsenen Personen, die in dunkle Gewänder gehüllt sind, stehen die Kinder, rechts die Tochter, ganz in Weiß gekleidet, ein Band von Goldstoff im Haare, und links der Bruder in hellbraunem Rock und zinnoberrotem Beinkleide mit dem nackten Brüderchen, so klingt der wichtige Ernst des Lebens allmählich in heiteren Anschuldsfrieden aus.

Gleichsam als sein Glaubensbekenntnis ließ der Bürgermeister Jakob Meyer dieses Bild ausführen, auf welchem er sich selbst und seine ganze Familie unter den Schutz und Schirm der Madonna, auf sie vertrauend und hoffend, stellte, er als treuer Anhänger des alten Glaubens, während die Reformation in Basel immer mehr die Uebermacht bekam.

Im Jahre 1526 hatte Holbein dieses herrliche Bild gemalt, 1639 kam es nach Amsterdam in Besitz des Antiquars Le Blond, 1709 wurde es versteigert und nach Paris gebracht, von da gelangte es in den Besitz des Prinzen Wilhelm von Preußen und durch Erbschaft an seinen jetzigen Besitzer, den Großherzog von Hessen. Lange Zeit galt eine Kopie des Bildes in Dresden (Fig. 284), die wahrscheinlich Le Blond hatte anfertigen lassen, als das Original. Erst im Jahre 1887 wurde das Gemälde von stark entstellenden Uebermalungen befreit, und es waltet nun kein Zweifel mehr über seine Originalität. Es ist das vollendetste Meisterwerk Holbeins und eines der größten Werke der bildenden Kunst überhaupt.

Die Verhältnisse in Basel hatten sich besonders für die Kunst immer trüber gestaltet, der Meister mußte sich mit ganz untergeordneten Arbeiten



Fig. 284. Holbein der Jüngere. Madonna des Bürgermeisters Meyer. (Kopie, Dresden.)

begnügen, so hören wir, daß er 1526 nur einige Wappenschilder für die zu Basel gehörende Stadt Waldenburg auszuführen hatte. So entschloß er sich

dann auf den Rat des Erasmus von Rotterdam und mit Empfehlungen von diesem an Thomas Morus versehen, im Herbst 1526 Basel zu verlassen und über Antwerpen nach London zu reisen. Durch die Gunst dieses hochgestellten Gelehrten und Staatsmannes, der wenige Jahre später Lordkanzler von England wurde, erhielt Holbein reichliche Aufträge für Porträts.

Zuerst malte er seinen Gastfreund und Gönner Thomas Morus selbst und dessen Familie. Unter den vielen mit Unrecht so benannten Bildern gilt das in London in Privatbesitz befindliche und 1527 datierte für das Original. Das große Familienbild des Thomas Morus, das die Figuren lebensgroß zeigte und in Wasserfarben gemalt war, ist leider verschollen.



Fig. 285. Hans Holbein der Jüngere.
Porträt des Georg Gisze. Berlin, Galerie.

Im Museum in Basel wird aber ein Entwurf, eine Federzeichnung, zu dem Bilde bewahrt, den Holbein selbst als Geschenk des Morus an Erasmus nach Basel brachte. Die Zeichnungen zu den Köpfen auf dem Bilde sind zum größten Teile mit einer großen Anzahl anderer solcher Porträtzeichnungen in der Bibliothek des königlichen Schlosses Windsor erhalten, so zwei Zeichnungen des Erzbischofs Warham von Canterbury und des Bischofs Fisher von Rochester. In zwei eigenhändigen Ausführungen ist das Bild Warhams noch vorhanden im erzbischöflichen Palaste zu Southwark und in London. Aus der gleichen Zeit wird auch das Porträt des Bischofs Stokesley in Windsor Castle stammen.

Ebendasselbst ist auch eines der besten Bilder des Meisters, das 1527 gemalte Porträt des Sir Henry Guildford, Stallmeisters und Kammerherrn König Heinrichs VIII. Im Prado zu Madrid befindet sich ein ausgezeichnetes Porträt eines alten unbekannten Herrn, der durch seine große Nase und rote Gesichtsfarbe auffällt. 1528 ist das Bildnis des Hofastronomen Heinrichs VIII., Nikolaus Krezler aus München, im Louvre, datiert; der Gelehrte hat eine Anzahl mathematischer und astronomischer Geräte um sich, die Holbein aufs sorgfältigste gemalt hat. Dem gleichen Jahre gehören auch das Doppelbildnis des Sir Thomas Goldsalve und seines Sohnes in der Dresdener Galerie, und wahrscheinlich auch das Porträt des Sir Bryan Tuke, hinter dem der Tod erscheint und auf die Sanduhr deutet, in der Münchener Pinakothek an.

Im Sommer 1528 kommt Holbein wieder nach Hause und kauft sich von dem in England verdienten Gelde ein Haus. Jetzt malt er seine Frau und seine Kinder Philipp und Katharina in einer Gruppe, wie sie einfacher,

zufälliger und doch feiner abgewogen kaum je wieder gemacht worden ist. Die Frau sitzt etwas nach vorn gebeugt und hält die kleine, in ein gelbgraues Röckchen gekleidete Katharina auf dem Schoße, während der Knabe neben ihr steht und mit beinahe wehmütigem Blick zu ihr aufsieht. Ergreifend ist das Bild der Frau, auf deren früh gealterten Zügen das still ertragene, kummervolle Schicksal deutlich zu lesen ist. Das Gemälde mit den lebensgroßen Figuren ist auf Papier in Del gemalt, an den Umrissen ausgeschnitten und auf eine Holztafel geklebt, es ist eines der besten Bilder der deutschen Kunst.

Die Verhältnisse waren aber in Basel für die Kunst nicht besser geworden, Aufträge gab es keine, so verlegte sich denn der Künstler darauf, Vorbilder, Zeichnungen für das Kunsthandwerk, besonders für die Goldschmiede zu zeichnen. Die Jahreszahl 1529 trägt ein Blatt im Basler Museum mit der getuschten Federzeichnung einer Dolchsheide, die mit dem herrlichsten Renaissanceornamente geschmückt ist. Noch vier andere solche Entwürfe werden ebenda bewahrt, einer mit drei mythologischen Szenen, auf den andern ist ein römischer Triumphzug, der Durchgang der Juden durchs Rote Meer und ein Totentanz dargestellt.

Aus dieser Zeit stammt wohl auch das mit farbigen Stiften gezeichnete Selbstporträt Holbeins im Basler Museum. Wir sehen den Künstler in einem grauen, mit schwarzem Pelz besetzten Mantel und einem roten Barett auf dem Kopfe. Das bartlose, ziemlich volle Gesicht mit den klug blickenden braunen Augen und dem leisen ironischen Lächeln um den Mund läßt uns den kühl beobachtenden Mann, dem eine heiße Satire zu Gebote steht, wohl ahnen. Gegen das feine, poetische Selbstporträt Dürers erscheinen diese Züge nicht sehr edel und interessant.

Als Titelbild zu der von Hieronymus Froben veranstalteten Gesamtausgabe der Werke des Erasmus zeichnet Holbein den „Erasmus Rotterdamus in einem Gehäuse“. Dieses Gehäuse ist ein ebenso reicher wie zierlicher Renaissancebogen, unter dem Erasmus in ganzer Figur steht, die rechte Hand auf eine Hermen des „Terminus“ gelegt, des Gottes der festgelegten Grenzen und Wege, dem Sinnbilde des Gelehrten für seine schriftstellerische Thätigkeit.



Fig. 286. Hans Holbein der Jüngere.
Bildnis des Hubert Morett. Dresden, Galerie.

Nachdem schon an Ostern 1528 aus mehreren Kirchen alle Bilder entfernt worden waren, brach im Jahre 1529 in Basel ein wüster Bildersturm los, den zu hemmen der Rat nicht im stande war, ja er mußte sogar ein Verbot gegen Aufstellung religiöser Bilder in den Kirchen erlassen. Dieses Treiben der Bilderstürmer veranlaßt Erasmus, seinen Wohnsitz nach Freiburg im Breisgau zu verlegen, wo ihn Holbein jedenfalls besucht, und zweimal in kleineren Bildern gemalt hat.

Im Sommer 1530 erhielt der Meister dann den Auftrag zur Bemalung der vierten Wand im Rathausaale, die wir oben zusammen mit seinen andern Wandgemälden schon besprochen haben. Sonst erhielt er nur noch 1531 vom Räte die untergeordnete Arbeit, die beiden Uhren am Rheinthore zu malen. Dieser Mangel an lohnender und würdiger Beschäftigung veranlaßte Holbein zum zweiten Male sein Glück in der Ferne zu suchen, er reiste wieder nach England. Zu spät schickte der Rat der Stadt ihm ein ehrenvolles Schreiben und bot ihm ein festes Jahresgehalt an. Als er in London ankam, hatte Thomas Morus, sein hoher Gönner, schon das Lordkanzleramt niedergelegt. Holbein fand aber im Kreise der deutschen Kaufleute, die eine geschlossene angesehenere Gesellschaft bildeten, Freunde und Auftraggeber für seine Kunst. Von seinen Wandgemälden im Stahlfhof war oben schon die Rede. Er malte nun 1532 und 33 eine ganze Anzahl Porträts von deutschen Handelsherren, von denen eines der schönsten im Berliner Museum den Georg Gisi oder Gisze in seiner Kaufmannskanzlei darstellt (Fig. 285). Die Einrichtung dieser Kaufmannsstube, die Briefe an der Wand, ein venezianisches Glasgefäß mit Blumen, der Teppich, auf dem Tische das Schreibzeug, alles dies ist mit der bewunderungswürdigsten Feinheit ausgeführt. Trotz dieser kleinen Detailmalerei beherrscht doch das Porträt selbst, die Persönlichkeit, das ganze Bild, und dies ist der große künstlerische Zug an diesem herrlichen Werke.

Im Jahre 1533 entwarf Holbein zum Krönungzuge der Anna Boleyn für die Kaufleute des Stahlfhofes die Festdekoration, eine Schaubühne mit lebenden Bildern, einen prachtvollen Renaissanceaufbau, der den Parnass mit Apollo und den Musen darstellte. Durch diese Arbeit und das im gleichen Jahre entstandene Bildnis des königlichen Falkners Robert Chesemann, in der Galerie im Haag, eine dem Berliner Porträt an Kunstwert gleiche Arbeit, mag er die Aufmerksamkeit des Hofes auf sich gezogen haben, die sein Gönner Thomas Morus, der am 6. Juli 1555 zusammen mit dem achtzigjährigen Bischof Fisher auf dem Schafott den Märtyrertod erlitt, ihm nicht mehr verschaffen konnte. 1534 malte er das Bild des Thomas Cromwell und 1535 zeichnete er eine sehr schöne Einfassung für das Titelblatt der als Prachtwerk erscheinenden heiligen Schrift in englischer Sprache. Aus dem gleichen Jahre ist auch das auf Holz gezeichnete Porträt des französischen Dichters Bourbon von Vandoeuvre, dessen Bild er auch malte.

Holbein fängt jetzt auch an, viele Miniaturbilder auf Elfenbein zu malen, eine Technik, die damals sehr beliebt war, so das 1535 datierte Bildchen des

Heinrich Brandon, Sohn des Herzogs von Suffolke in Windsor, und 1536 die beiden Porträts von Heinrich VIII. und seiner Gemahlin Jane Seymour, der Nachfolgerin der unglücklichen Anna Boleyn. Seit diesem Jahre war Holbein Hofmaler des Königs Heinrich VIII., und eine glänzende Folge von Bildnissen des Hofes und des englischen Hochadels sind Zeugen dieser Thätigkeit. Eines der besten Werke dieser Zeit ist ein Porträt der Jane Seymour in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien. Ein großes Wandgemälde aus dem Jahre 1537 teilte das Schicksal der übrigen Schöpfungen Holbeins auf diesem Gebiete; es ist im Brande des Schlosses Whitehall im Jahre 1698 untergegangen, nur ein Teil des Kartons für dieses Bild ist noch im Besitze des Herzogs von Devonshire und eine Studie zum Porträt Heinrichs VIII. in München. Er stellte den König und seine Gemahlin Jane Seymour, sowie die Eltern des Königs, Heinrich VII. und Elisabeth von York, in lebensgroßen, stehenden Figuren, auf reichem architektonischem Hintergrunde dar.

Bald nach diesem Gemälde muß das herrliche Bild des Hubert Morett, des Hofjuweliers, in der Dresdener Galerie, entstanden sein, das in seiner wunderbaren Farbenwirkung das beste Porträt Holbeins ist,

das Deutschland besitzt (Fig. 286). Wahrscheinlich hat der Künstler für diesen Goldschmied auch viele Entwürfe angefertigt, wie zwei Skizzenbücher aus dieser Zeit, in London und Basel, die eine Fülle von Skizzen zu allen möglichen kunstgewerblichen Arbeiten enthalten, zu beweisen scheinen. Auf einem andern Prachtgemälde derselben Zeit sehen wir zwei reichgekleidete Männer, der eine in Talar und Barett eines Gelehrten, der andere im vornehmen Hofkleide mit rotseidenem Untergewand und Hermelinmantel, beide lehnen sich an ein Gestell an, auf dem allerhand naturwissenschaftliche und musikalische Instrumente herumliegen. Man nannte das Bild „die beiden Gesandten“ und nahm an, daß die Dargestellten zwei französische Diplomaten gewesen seien. Es sind aber die Porträts des Sir Thomas Wyat und dessen Freundes, des Dichters John Leland (Fig. 287).

Im Jahre 1538 sendet der König Holbein nach Brüssel, um die 16jährige Prinzessin Christine von Dänemark, Witwe des Herzogs Francesco Maria



Fig. 287. Hans Holbein der Jüngere. Die Gesandten. London.

Sforza von Mailand, zu malen, die sich Heinrich VIII. nach dem Tode der Jane Seymour zur Gattin ausersehen hatte. Nach der nur dreistündigen Sitzung malte der Künstler ein Porträt, das in seiner vornehmen und zugleich so überaus liebenswürdigen Auffassung ein Werk von allergrößtem Kunstwerte ist. Es ist heute im Besitze des Herzogs von Norfolk.

Im Sommer des gleichen Jahres wird Holbein mit einem uns unbekannten Auftrage nach Hochburgund gesandt, welche Reise er zu einem kurzen Besuche in Basel benützt. Stattlich gekleidet, als vornehmer Herr, kommt der Meister jetzt zu den Seinigen, und nochmals versucht es der Rat, ihn für die Stadt zu gewinnen. Er setzt ihm ein jährliches Gehalt von 50 Gulden aus, gibt ihm aber noch zwei Jahre Urlaub, um seine Aufträge in England zu erledigen. Wieder an den englischen Hof zurückgekehrt, malt Holbein den kleinen Prinzen Eduard lebensgroß, in halber Figur, wahrscheinlich ist es das Bild in der Gemäldegalerie zu Hannover, und macht damit König Heinrich VIII. eine große Freude, der ihm dafür einen goldenen Deckelbecher schenkt.

Im Jahre 1539 wird der Meister, nachdem aus der Vermählung mit Christine nichts geworden war, wieder auf Reisen geschickt, diesmal muß er Anna von Cleve, die Schwester des Herzogs von Cleve und Schwägerin des Kurfürsten von Sachsen, malen. Dieses Ölgemälde auf Pergament bewahrt heute die Galerie des Louvre; in der Ueberladung mit Putz und der Regungslosigkeit der ganz von vorn gesehenen Gestalt hat Holbein vortrefflich diese langweilige Herzogstochter charakterisiert.

Trotz des umfangreichen Personenwechsels am englischen Hofe, der Verstoßung der Königin Anna, der Enthauptung Cromwells und der Erhebung der Katharina Howard zur Königin, erfreut sich Holbein der unverminderten Gunst des Königs. Ein Miniaturbildchen in der Bibliothek des Schlosses zu Windsor zeigt uns die Katharina Howard. Den Oheim dieser Dame, Thomas Howard, Herzog von Norfolk, den Nachfolger Cromwells und damaligen Kanzler, sehen wir auf einem großen Repräsentationsbilde ebenfalls in Windsor Castle. Ein anderes Miniaturbildchen ebenda stellt den zweiten Sohn des Herzogs von Suffolk, den Charles Brandon (1541) dar. Von miniaturartiger Ausführung ist auch eine Silberstiftzeichnung in Windsor, welche den Besuch der Königin von Saba bei König Salomon behandelt. Aus dem Jahre 1543 datieren zwei Selbstporträts, das eine als Miniaturbild, das andere in Lebensgröße; beide sind verschollen, doch lassen uns zwei Kupferstichnachbildungen aus dem XVII. Jahrhundert von Vorstermann und Wenzel Hollar ungefähr das Aussehen des 45jährigen Meisters erkennen.

In der gleichen Zeit war Holbein an der Ausführung eines großen, figurenreichen Gemäldes, die achtzehn Vertreter der Londoner Chirurgen- und Barbiergilde nehmen knieend ihren Freibrief von Heinrich VIII. in Empfang, beschäftigt. Das Bild hängt heute noch im Zunfthause der Gilde in London, doch hat Holbein es nicht mehr ganz fertig gemacht. Einzelne dieser Vorstandsmitglieder, wie den 88jährigen Dr. John Chambers, einen der Leibärzte

des Königs, hat Holbein in einem besondern Bilde, heute in Wien, nochmals porträtiert.

In der Blüte der Jahre, auf der Höhe seiner Kunst, mitten in der großartigsten Thätigkeit nimmt der Tod dem Künstler Pinsel und Stift aus der Hand; im Herbst des Jahres 1543 ist Holbein, wahrscheinlich an der Pest, die damals in London wütete, fern von der Heimat gestorben. Mit ihm verlor Deutschland den größten Künstler der Renaissance.

An diese Betrachtung der Entwicklung des Künstlers und seiner Hauptwerke müssen wir noch die Besprechung eines nicht unwichtigen Teiles seiner künstlerischen Thätigkeit, die wir bisher nur kurz gestreift haben, die Zeichnungen für den Holzschnitt und das Kunstgewerbe, anschließen.

In den ersten Jahren seines Basler Aufenthaltes hatte er ja als junger, unbekannter Künstler noch wenig Aufträge zu Gemälden, so wandte er sich denn der Buchillustration zu. Er zeichnete als Vorlagen für den Holzschnitt Büchertitel, Blatteinfassungen, Initialen und Alphabete, Randleisten, Schlußvignetten und Druckerfiguren, auch figürliche Darstellungen, Einzelblätter und ganze Bilderfolgen. Reiche Phantasie, feine Satire und derber Humor, flotte und doch elegante Zeichnung sind die Vorzüge dieser Blätter, die zugleich auch den kunstsinigen Verlegern, welche das Talent des Künstlers zu schätzen wußten, ein ehrenvolles Zeugnis ausstellen. Diese hochgebildeten Buchdrucker waren namentlich Johannes Froben, Gratander, Johannes Amerbach und Johann Petri von Langendorf. Im Anfange allerdings konnten die Holzschnitter dem geistreichen Stifte Holbeins nicht folgen, und die Ausführung der Holzschnitte bleibt meist weit hinter dem Entwurfe zurück. Doch später fand der Meister in Hans Lützelburger einen Formschnitter, der auch die größten Feinheiten der Zeichnung unvermindert auf dem Holzstocke zum Ausdruck zu bringen verstand.

Von den Büchertiteln haben wir den zum Freiburger Stadtrecht und zu den Werken des Erasmus schon genannt, von den größeren Bilderfolgen seien zwei biblische Cyklen hervorgehoben, die 21 Darstellungen zur Apokalypse und die 91 Bilder zum Alten Testament. In der Apokalypse mußte sich Holbein an die Wittenberger Bibeln von 1522 halten, die apokalyptischen Darstellungen jener waren aber stark von der Dürer'schen Apokalypse beeinflusst, und so macht Dürers Einfluß sich mittelbar bei dem jungen

Der Rychman.

Fig. 288. Hans Holbein der Jüngere.
Totentanz.

Meister geltend. Auch bei den Illustrationen zum Alten Testament, die er im Auftrage der Gebrüder Trechsel in Lyon für die in deren Verlag erscheinende katholische Ausgabe der Vulgata zeichnete, hielt er sich an die alten Bilderfolgen, nur elf Bilder sind neue Kompositionen.

Als die Bibel, für welche Holbein 1523 die Bilder anfang, 1538 herauskam, war der Meister ein hochberühmter Künstler, und das Einleitungsgebiß, mit welchem die Bilder gegeben werden, feiert ihn als siegreichen Rivalen der größten Meister des Altertums.

Holbein gibt die einzelnen Szenen im Tone der vollstümlichen Erzählung, mit ganz einfachen Mitteln versteht er die größte Wirkung zu erzielen, ob er nun nur einzelne Figuren oder große Massen darzustellen hat. Der innig gemüthliche Zug dieser Bilder wird hauptsächlich durch die schöne landschaftliche Scenerie erreicht, in welche er die meisten Vorgänge verlegt. Trotzdem Holbein alle Personen im Zeitkostüm auftreten läßt, behalten die Darstellungen doch eine gewisse historische Größe und werden keine Genrebilder.

In dem gleichen Verlage der Gebrüder Trechsel in Lyon erschien 1538 Holbeins berühmtestes Werk auf graphischem Gebiete, der „Totentanz“ (franz. *danse macabre*). In Komposition, Zeichnung und Schnitt gleich vollkommen, gab der Meister diesem seit Jahrhunderten in der bildenden Kunst gepflegten Thema die reifste und künstlerisch abgeklärteste Form.

Der Künstler fertigte in den Jahren 1524–25 einundvierzig Einzelbilder, von denen fünf vollständige Probedruckexemplare in Basel, Karlsruhe, Berlin, Paris und London erhalten sind. In den späteren Ausgaben wurde die Zahl der Blätter bis auf 58 erhöht. Auf den nur 6,5 cm hohen und 5 cm breiten Blättern gibt Holbein eine großartige Folge teils hochdramatischer, teils gemüthvoll-verjöhnender Todesbilder. Vier Blätter mit der Erschaffung der Eva, dem Sündenfalle, der Vertreibung aus dem Paradiese und den ersten Eltern bei der Arbeit, Adam rodet mit Hilfe des Todes einen Wald, leiten den Totentanz ein und zeigen, wie der Tod in die Welt gekommen ist. Vor einem mit Schädeln halb gefüllten Beinhause spielt dann eine Gruppe von Gerippen auf allen möglichen Instrumenten eine schauerliche Ouverture zum eigentlichen Triumphzuge des Todes. Nun kommen Vertreter aller Stände und Lebensalter, die Hohen und Mächtigen dieser Erde rafft der Tod auf der Höhe ihrer Macht hinweg, wie den Papst, der eben dem seinen Fuß küssenden Könige die Krone aufsetzt, oder mitten aus dem Genuße, wie den König, dem beim üppigen Mahle der Tod eine Schale kredenzt. Dem ungerechten Richter naht der Tod als Rächer, dem Geizhalse nimmt er seine Schätze weg (Fig. 288), den Prediger holt er von der Kanzel, den Ritter durchrennt er mit der eigenen Lanze oder zerbricht ihm den Schild. Der Jugend und Schönheit kommt er als grausamer Vernichter blühenden, hoffnungsvollsten Lebens, so legt er der sich schmückenden Braut ein Knochenhalsband um den Hals, dem Armen und Schwachen aber erscheint er als Erlöser von seinen Leiden. Von besonders schöner Raumwirkung ist das Blatt, auf dem der Tod dem pflügenden Bauer

das Gespann antreibt (Fig. 289), hinter dem fernen Dorfe auf dem Hügel geht eben die Sonne unter. Den Ueberwinder des Todes sehen wir dann auf dem vorletzten Bilde; auf der Weltkugel thront majestätisch der Erlöser, und in seliger Hoffnung heben die Auferstandenen die Hände zu ihm empor. Das letzte Blatt, überschrieben „Memorare novissima“ („Gedenk das End“) bildet das Wappen des Todes mit einem Schädel und einer Sanduhr als Helmzier, und mit einem Manne und einer Frau in reicher, bürgerlicher Kleidung als Wappenhalter.

In geistreichen Variationen behandelt Holbein nochmals in zwei Initialenfolgen die Bibel und Totentanzbilder. Namentlich das Totentanzalphabet ist mit einer außerordentlich geschickten Raumbenutzung ein unerreichtes Meisterstück xylographischer Kunst (Fig. 290).

Wohl am unmittelbarsten spricht die geniale Begabung Holbeins in seinen Zeichnungen zu uns. Bei den Entwürfen für das Kunstgewerbe müssen vor allem die Visierungen für Glasgemälde erwähnt werden. Teils waren die Bilder dieser Glasseiben religiöser Art, so besonders ein Cyklus von zehn Szenen aus der Passion, teils waren es einfache Wappenscheiben, sog. Kabinettsscheiben. Es war damals eine beliebte Sitte, sich gegenseitig solche Wappenscheiben zu verehren, die man dann in die weißverglasten Fenster einsetzte. Auf diesen Scheiben sehen wir gewöhnlich in reicher Renaissancearchitektur zwei prächtige Landsknechtfiguren das Wappen halten, eine malerische Landschaft bildet den Hintergrund, während in den Zwickeln leidenschaftlich bewegte Kampfszenen dargestellt sind.



Fig. 290. Holbein d. J.
Totentanzalphabet.

Vielleicht als Studien zu solchen Scheiben sind sechs getuschte Zeichnungen im Basler Museum anzusehen, welche die malerische Tracht der Basler Frauen und Mädchen uns schildern.

Auf gleicher Höhe wie seine Visierungen stehen auch Holbeins herrliche Entwürfe für die Goldschmiede, wo er besonders bei den Dolchscheiden in bewunderungswürdiger Weise die Kompositionen dem gegebenen Raume anzupassen wußte.

Von seinen Porträtzeichnungen und den humorvollen Randzeichnungen zum Lobe der Narrheit haben wir oben schon gesprochen.

So sehen wir den Künstler mit immer gleicher Meisterschaft Pinsel und Stift führen, jede Technik ist ihm recht, kein Format zu groß oder zu klein, um seiner Idee vollendeten künstlerischen Ausdruck zu geben.

Der Ackerman.



Fig. 289. Hans Holbein der Jüngere.
Totentanz.