



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

3. Kapitel. Augsburg, die Holbeins und der Klassizismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

Drittes Kapitel.

AUGSBURG, DIE HOLBEINS UND DER KLASSIZISMUS.

Die künstlerische Begabung der Schwaben ist geschichtlich zu keinem geschlossenen Ausdruck gelangt. Gerade seine höchstbegabten Söhne hat der schwäbische Stamm dem Ausland abgetreten. Die Parler machten ihr Glück in Böhmen; Ulrich Ensinger verließ das Ulmer Münster, um den Turm des Straßburgers zu bauen; Konrad Witz ging an Basel und Genf, Stephan Lochner an Köln verloren; Martin Schongauer und Hans Baldung sind von schwäbischen Eltern im Elsaß geboren; das größte künstlerische Genie des Stammes, Holbein, hat der Heimat noch als halber Knabe den Rücken gekehrt — und wir dürfen in diesem Zusammenhang noch daran erinnern, daß Mozart nur durch Zufall in Salzburg auf die Welt gekommen ist, vom Vater her aber, wie Holbein, ein Augsburger war. Das Kunstleben Schwabens litt am Mangel eines Mittelpunkts. Im Mittelalter hatten, doch nur bis zu einem gewissen Grade, Konstanz und Augsburg, die schwäbischen Bischofsitze, dafür gelten können. Im 15. Jahrhundert war Ulm hervorgetreten, doch fehlt viel daran, daß ulmische und schwäbische Kunst eins wären.

Um die Wende zum 16. Jahrhundert nun trat Augsburg an die Spitze. Es wurde der Hochsitz der Frührenaissance. Welche historische Konstellation dazu führte, ist leicht zu verstehen: damals war die Blütezeit des Handels mit Venedig. Die 1509 begonnene, 1518 vollendete Kapelle der Fugger bei St. Anna ist das erste in Renaissanceformen gebaute und geschmückte Architekturwerk auf deutschem Boden. Kaiser Maximilian hat sich in keiner andern Stadt außerhalb seiner Erblande so oft und gern aufgehalten, weshalb ihn der König von Frankreich spottend den Bürgermeister von Augsburg nannte. Ihm gefiel der Zusatz italienischer Formkultur, mit dem der Patriziat die Pracht seiner Feste veredelte.

Aber der Verkehr mit Venedig machte es nicht allein. Es liegt im künstlerischen Naturell der Schwaben ein der sanften und zugleich ge-

bundenen Schönheit der Renaissance wahlverwandter Zug. Wir können ihn in der Dichtkunst herab bis auf Hölderlin und Mörike verfolgen, sogar Uhland ist in der Form Klassiker. Unter den bedeutenden deutschen Malern im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert waren die Schwaben Zeitblom und der ältere Holbein die einzigen, die sich von der romantisch-barocken Strömung nicht ergreifen ließen. Bei den Plastikern ist es ebenso. Von einem Veit Stoß führt kein Weg zur Renaissance, wohl aber können wir uns vorstellen, daß der Meister des Blaubeurer Altars oder des Mörlin-Epitaphs in Augsburg ihn gefunden hätte.

HOLBEIN DER ÄLTERE.

(Abb. 146—153.)

Er muß einige Jahre älter gewesen sein als Dürer. Seine Bilder aus den 90er Jahren zeigen eine offenkundige Abkehr von dem bis dahin herrschend gewesenen Realismus niederländischer Observanz: keine Landschaft, kein Interesse an den intimen Reizen der Oberfläche, die Anlage unräumlich, die die Fläche dicht besetzenden Figuren vor dunklem Grunde. Durch dies Fallenlassen der von der letzten Generation am meisten geschätzten Errungenschaften wirken sie geradezu altertümlich. In Holbeins weiterer Entwicklung bildet der 1501 in Frankfurt für die Dominikaner ausgeführte Passionsaltar eine merkwürdige Episode. Man erkennt ihn nicht wieder. Eine starke, helle Farbigekeit und gewaltsame Bewegtheit ist an die Stelle der früheren Gelassenheit getreten. Offenbar ist hier Holbein in dieselbe uns freilich nicht näher bekannte romantisch-barocke Sphäre hineingeraten, die die Prämisse für die Kunst Grünewalds war. Eine dauernde Bedeutung hat sie für ihn nicht gehabt. Die Bilder des nächsten Jahrzehnts zeigen als sein wahres Element das spätgotische Rokoko. Er machte sich an die Fortsetzung der Basilikenbilder. Mit ihnen hat es folgende Bewandnis. Das Katharinenkloster in Augsburg besaß das päpstliche Privileg zur Gewährung eines Ablasses, der dem Besuch der »sieben Kirchen« Roms gleichwertig sein sollte, was den Gedanken eingab, den 1496 begonnenen neuen Kreuzgang mit Bildern zu schmücken, auf denen die Legenden der Titelheiligen jener römischen Hauptkirchen dargestellt werden sollten. Es ist bezeichnend, daß sie nicht als Fresken, sondern als in die Wand eingelassene Holztafeln ausgeführt wurden. Vergleicht man die Paulsbasilika von 1504 mit den im selben Jahre gemalten Bildern Dürers und Cranachs, dem Paumgärtnerschen Altar und der Kreuzigung für Attel, so erweist sich, daß Holbein noch diesseits des Grenzflusses stand, den jene schon überschritten hatten. Im dritten Jahrzehnt wurde er, keineswegs der erste in Augsburg, von der Renaissancewelle ergriffen. Sein glückliches Naturell machte es ihm leicht, sich ihr hinzugeben. Aber in die Tiefe zu tauchen, war nicht seine Sache. Er war kein Bahnbrecher. Der Sebastiansaltar

(jetzt in München) von 1516 ist, wo nicht im Hauptbilde, so doch in den Flügeln (Abb. 148 und 149) eine der glücklichsten Verschmelzungen der alten mit der neuen Form. Man wird nicht sagen können, daß die deutsche Seite dabei zu kurz gekommen sei. — Eine wichtige Seite seines Talentes ist aber öffentlich gar nicht zu Wort gekommen. Seine Porträtstudien, schlichte Silberstiftzeichnungen, zeigen eine außerordentliche Begabung, in Reduktion auf wenige entscheidende Züge das Wesentliche einer Individualität zu erfassen (Abb. 151, 152). Daß er noch keine Aufträge für Porträts als selbständige Bildtafeln finden konnte, ist in dieser für italienische Sitte sonst so empfänglichen Stadt doppelt auffallend. Dafür hielt er sich auf seinen Kirchenbildern schadlos. Selbst das große Glasgemälde in Eichstätt birgt unter dem Schutzmantel der Madonna eine ganze Versammlung porträtmäßig gefaßter Menschen, einzelne sogar mit fast karikaturistischer Zuspitzung.

Wie es scheint, haben zerrüttete bürgerliche Verhältnisse ihn aus seiner Vaterstadt vertrieben. Wir finden ihn im Elsaß wieder, in Isenheim, wo er 1519 sein letztes, größtes und reichstes Bild malte, den »Brunnen des Lebens« (später nach München in die Sammlung des Kurfürsten Maximilian I. und von dort nach Lissabon gekommen, Abb. 153). Das größte der vielerlei Rätsel, die es aufgibt, ist, daß es im Schatten des Grünewaldaltars entstehen und doch nicht den leisesten Einfluß von ihm widerspiegeln konnte. Fremde Beziehungen sind da, aber sie weisen in ganz andere Richtungen. Eine Zeitlang hat die Stilkritik darin die Arbeit eines in Italien gebildeten Niederländers sehen wollen. Heute wird an der Urheberschaft Holbeins nicht gezweifelt. Es ist eine streng tektonische Komposition. Ganz vorn sieht man den mystischen Brunnen, hinter ihm thront die Muttergottes, sechs weibliche Heilige umgeben sie, im Mittel- und Hintergrunde noch viele andere. Eine solche Fülle weicher Schönheit, wie sie über diese Frauengestalten gleichmäßig ausgebreitet ist, war in Deutschland noch nicht gesehen worden. Den Eindruck festlichen Glanzes vollendet die triumphbogenartige Prachtarchitektur der oberen Hälfte. Die räumliche Anordnung ist von einer bei Holbein noch nicht dagewesenen Freiheit und Luftigkeit. Aber optisch überzeugend ist sie nicht. Zwischen dem oberen und unteren Teil, der Architektur und der Figurengruppe, besteht kein Zusammenhang, außer im Sinne der Flächenordnung. Schon dies weist auf die getrennte Herkunft der Bestandteile hin. Man muß aber bestimmter noch sagen: die Figurengruppe gibt ein damals den Niederländern aus der Schule Gerard Davids geläufiges, auch in Köln aufgenommenes Schema wieder; und der Triumphbogen ist die wörtliche Wiederholung einer, unbekannt von wem, aus Italien nach Augsburg gebrachten (auch vom Bildhauer Hans Daucher benutzten) Komposition. Den Zauber ruhiger Schönheit und sanfter Farbenharmonie jedoch hat Holbein von niemandem entlehnen können, wenn er ihn nicht

selbst empfand. Ist nicht aber auch die eigentümliche Verwendung der Architektur als Krönung eines Hochbildes — die Niederländer kennen sie nicht, wie auch kein Deutscher vorher — Holbeins Gedanke? Hier liegt ein weiteres Rätsel. Denn hierfür gibt es keine Prämissen als nur in Italien (wobei man nicht bloß an Raphaels Sposalizio zu erinnern braucht). Die Behauptung, daß Holbeins Lebensbrunnen nur indirekt mit Italien zusammenhänge, wird sich nicht aufrechterhalten lassen. Vermutungen abzuwägen, wie dieser doppelte und nicht so ganz oberflächliche fremde Einschlag zu erklären wäre, ist hier nicht der Ort. Wir würden wahrscheinlich klarer sehen, wenn sich aus Holbeins letzter Zeit mehr Bilder erhalten hätten, als nur dies eine. Es vergingen noch fünf Jahre bis zu seinem Tode, 1524.

HANS BURGKMAIR.

(Abb. 154—164.)

Den ersten Platz in der Augsburger Frührenaissance, dem Range wie der Zeitfolge nach, nimmt Hans Burgkmair ein. Er wurde geboren 1473 als Sohn eines Malers, von dem wir nur den Namen kennen. Die Etappen seiner Wanderjahre sind dieselben wie bei Dürer: zuerst das Elsaß, wo Schongauer sein Meister war, dann Venedig. Er scheint später noch zweimal dort gewesen zu sein. Daß er die Kunst des Südens in einem weit früheren Lebensalter kennenlernte als Holbein, und daß er sie in ihrem eigenem Lande sah, dies gab ihm von vornherein einen Vorsprung, den jener nie einholte. Aber auch mit Dürer verglichen ist seine Einstellung zur italienischen Kunst eine andere. Nicht mit fester Fragestellung tritt er an sie heran, nicht über ewig gültige Gesetze sucht er Aufschluß in ihr, also nicht mit dem Verstande prüft er sie, um aus ihren für tauglich befundenen Elementen seine eigene neue Kunst sich aufzubauen: sondern, naiver und sinnlicher, empfindet er sie als ein Ganzes, gleichsam als eine zweite, schönere Natur. Sein ein Jahr vor seinem Tode gemaltes Selbstporträt hilft uns, ihn verstehen; aus den weichen Zügen spricht ein feiner, sensibler, vornehmer Geist. Während das Schicksal mit Dürer eigentlich unlogisch verfuhr, als es ihn Italien gerade in der Gestalt Venedigs kennenlehrte, fand sich Burgkmair in der daseinsfrohen Lagunenstadt wie in seinem eigenen Element. Denn er war ein Vollblut-maler schon von Natur.

Der erste bedeutende Auftrag, den er erhielt, war 1501 die Petrusbasilika für das Katharinenkloster (Abb. 155). Die venezianische Marmortür an der Kirchenfront bezeugt so sicher wie eine Urkunde, daß ein erster Besuch in Venedig schon hinter ihm lag; auch ohne sie würde man aus der ganzen Haltung des Bildes es entnehmen können. Man vergleiche es nur mit der ein Jahr früher an derselben Stelle ausgeführten Marienbasilika Holbeins. Bezeichnend von vornherein ist die verschiedene

Teilung der Bildfläche: senkrecht bei Holbein, waagrecht bei Burgkmair. Im oberen Segment ist das Gebet Christi am Ölberg dargestellt; andere haben vorher und nachher den seelischen Gehalt der Szene bedeutender aufgefaßt, aber eine so leichte und freie Anordnung im landschaftlichen Raum war in Deutschland noch nicht gesehen worden. Derselbe Vorzug ist der unteren Szene eigen. Die durch die niedrige und in die Breite gezogene Bildfläche gebotene Schwierigkeit für eine zentrale Komposition ist glänzend überwunden. In der Mitte thront der Apostelfürst, in achtungsvoller Entfernung stehen beiderseits, eine weite Gasse bildend, die vierzehn Nothelfer. Die Anordnung der Reihen ist klar, von großer Natürlichkeit und ungesucht mannigfaltig in den Motiven. In der Einzelbildung herrscht noch spätgotischer Formengeschmack, aber auch ein Gefühl für menschliche Würde, das eine neue Zeit ankündigt. An einen Schongauerschüler wird wohl niemand vor diesem Bilde denken. — Von 1507 ist der große Altar der Augsburger Galerie mit Christus und Maria als Himmelskönigin. Sehr vornehm in der Repräsentation, harmonisch und prächtig. Der großen Madonna des Germanischen Museums von 1509 muß eine zweite, wenn nicht schon dritte Reise in den Süden vorausgegangen sein. Alles erinnert an ihn: die weltlich edel aufgefaßte Würde und Anmut der schönen Frau, die Zierformen des kostbaren Marmorthrones, die satte Üppigkeit der venezianischen Voralpenlandschaft, die tiefe, goldene Glut der Farben. Nur ein Nordländer konnte die Pracht der südlichen Natur so enthusiastisch schildern. Vielleicht hätte ein Italiener auch die leichte Verschiebung aus der Mittelachse nicht für passend gefunden, aber sie unterstützt den Eindruck idyllischer Ungezwungenheit. Unbegreiflich ist nur die durch ein unglückliches Modell verschuldete Geschmacksverirrung in den Formen des Kindes. — Zehn Jahre später, auf dem Kreuzigungsaltar der Katharinenkirche (jetzt in der Münchener Pinakothek), ist Burgkmair in die Sphäre der Hochrenaissance eingetreten. Ein unerwünschtes Zugeständnis an die nordische Gewohnheit (die Dürer schon früher durchbrochen hatte) ist die Beigabe der Flügel. Der einfach große Rhythmus spricht am meisten bei Isolierung des Mittelbildes (Abb. 157) und würde noch stärker wirken, wenn der Maßstab hätte größer sein dürfen. Nichts in dieser Zeit ist ähnlich monumental und klassisch empfunden, obschon Einzelheiten von der Einwirkung der herrschenden Romantik nicht frei sind: so die schräge Stellung des Kreuzes und die kruden Spuren der Stäupung auf dem Körper. — Die Landschaft ist bei Burgkmair niemals gleichgültig. Einmal, im Mittelbilde des Johannesaltars (München), Johannes auf Patmos, hat er sich den Romantikern so weit genähert, daß er die Landschaft zum dominierenden Thema machte, allerdings nicht in intimer, sondern repräsentativer Auffassung. Der Apokalyptiker ist von seiner Schriftrolle aufgeschreckt durch ein gewaltiges Rauschen in den Gipfeln

der hohen Palmen. Zwischen ihnen erscheint in den Wolken die sich offenbarende Gottheit. Affen und bunte Papageien bevölkern den tropischen Wald und erinnern daran, daß damals Augsburger Handelshäuser ihre Augen auf die Erschließung der eben entdeckten neuen Welt gerichtet hatten*. Auch die Pflanzen des Waldbodens sind mit einer Eingänglichkeit dargestellt, die Burgkmair sonst fremd ist. — Das letzte große Bild (1528) greift ins Alte Testament: Esther vor Ahasverus. Es ist nicht als religiöses Bild anzusehen, sondern als Zusammenfassung venezianischer Eindrücke, zu denen damals auch die orientalischen Kostüme gehörten. Man sieht eine äußerste Prachtentfaltung und Fülle kostbarer Stoffe, die Architektur schimmernd von Marmor, mit antiken Reliefs eingelegt, sehr wirksam die Überschneidung durch den vordersten Pfeiler, in der Tiefe als guter Bekannter einer der Flaggenmasten vom Markusplatz. Das Bild ist malerisch reicher und tiefer als alles Vorangegangene. Im Gegensatz dazu fehlt der Schlacht bei Cannä (1529), welche zu dem Zyklus von Schlachtenbildern gehört, die Herzog Wilhelm von Baiern sich malen ließ, der malerische Gesamteindruck; vielleicht geht die Anordnung in drei Staffeln auf ein antikes Relief zurück; im einzelnen jedoch ist vieles auch hier ungemein lebendig und eindringlich.

Man müßte annehmen, daß die italienischen Vorbilder wie die eigene Neigung Burgkmair zur Wandmalerei hingezogen hätten. Das Innere der Kirchen hat sich ihm leider nicht dafür geöffnet. Dafür hatte er die oberitalienische Sitte, Hausfassaden mit Fresken zu überziehen, nach Augsburg verpflanzt. Die Sachen sind durch die Witterung so stark beschädigt, daß wir sie nicht mehr genießen können. Die Hauptleistung scheint der Damenhof im Fuggerhause gewesen zu sein.

Für jene phantastisch-repräsentative Kompromißrenaissance, die in Kaiser Maximilian ihren Protektor hatte, war Burgkmair der gegebene Mann. Sein nicht in die Tiefe des Seins eindringendes, aber schwingvolles Talent eignet sich dazu viel besser als das Dürers. Nun wissen wir schon, daß die besonderen Absichten, die der Kaiser verfolgte, nur im Holzschnitt erreicht werden konnten. Burgkmair war nicht ungeübt in ihm. Es empfahl ihn von vornherein, daß Celtis und Peutinger mit den für ihre Bücher gelieferten Arbeiten zufrieden gewesen waren. Von 1508 ist das Reiterbildnis Maximilians, dessen dekorative, reiche und festliche Wirkung durch die Behandlung als Farbendruck noch erhöht wird (Abb. 1). Über diese Gattung müssen wir eine Anmerkung einschalten. Wir wissen (vgl. Bd. II, S. 276), daß der Holzschnitt in seiner Frühzeit, als er noch als Ersatz für die Miniaturmalerei auftrat, bunt

* Von Zeichnungen unterstützte Berichte über Amerika müssen in Deutschland von Hand zu Hand gegangen sein; man nehme den von Dürer gezeichneten Westindier im Gebetbuch des Kaisers Max, und von Burgkmair die Gruppe im maximilianischen Triumphzug (Abb. 162).

bemalt wurde. Die verfeinerte Kunst gab das auf, aber der Verzicht auf den Reiz der Farbe hinterließ doch ein Bedauern. Der Augsburger Drucker Erhard Ratdolt wendete schon 1486 mehrere farbige Platten an. Das 16. Jahrhundert suchte nicht mehr die primitive Buntheit, sondern wollte durch eine zweite, auf die schwarze Umrißzeichnung aufgedruckte farbige Platte mit ausgesparten Lichtern die (sonst durch Schraffierung gewonnene) plastische Erscheinung steigern. Die Wirkung war eine ähnliche wie die der mit Weiß aufgehöhten Zeichnungen auf getöntem Papier, eine in Italien beliebte, neuerdings in Deutschland nachgeahmte Manier. Inzwischen hatte Lucas Cranach begonnen, mit einem Aufdruck in Gold und Silber zu experimentieren. Ein Blatt von ihm, einen geharnischten Reiter darstellend, das der Kurfürst von Sachsen an Peutingen nach Augsburg schickte, scheint für Burgkmair die Anregung zu dem oben genannten Kaiserbildnis gegeben zu haben. Weitere Farbenholzschnitte sind die Porträts des Papstes Julius II., des Johannes Paumgärtner und Jakob Fugger und der »Tod als Würger«. Merkwürdig schnell verbreitete sich die neue Technik. Cranach ging von der Goldhörung zum Helldunkelschnitt mit zwei Platten über. Höchst wirksam verwendeten sie die Straßburger Baldung und Wechtlin. Altdorfer hat sein als Erinnerungsblatt für Wallfahrer bestimmtes Bild der »schönen Maria« in mehreren Ausgaben erscheinen lassen, mit zwei, mit drei, mit sieben Farbenplatten. Nachdenklich stimmt es, bemerkt M. Friedländer, daß die beiden größten Deutschen, die dem Holzschnitt doch einen guten Teil ihrer Kraft widmeten, Dürer und Holbein, sich auf den Farbenholzschnitt nicht einließen. Auch Burgkmair gab ihn ziemlich bald wieder auf. Das Wesen des Holzschnitts liegt nun einmal im Strich. Und Burgkmair weiß ihn vorzüglich breit und markig, malerisch ohne Kreuzlagen, aufs Papier zu bringen. Zuweilen gab er aus mehreren Platten zusammengesetzte Riesenblätter. Seine leicht und voll hinströmende Erfindungsgabe war selbst durch die weitläufigen und zugleich einförmigen Programme des Kaisers nicht zu ermüden, und immer bewahrt sich seine Zeichnung eine vornehme Haltung. Er begann 1509 mit den habsburgischen Ahnen; das auf der Wiener Hofbibliothek aufbewahrte Handexemplar des Kaisers enthält 77 Gestalten; für den Teuerdank zeichnete er 13 Blätter (die übrigen sind von seinen Genossen), für den Weißkunig 120 (Abb. 163, 164), für den Triumphzug 67 (von im ganzen 137). Über den inneren Zusammenhang dieser Unternehmungen haben wir an anderer Stelle schon berichtet (S. 19). Unter ihnen war der »Triumphzug« die künstlerisch dankbarste Aufgabe und wäre auch ein Triumph für den geschickten und geschmackvollen Künstler geworden, hätte ihn nicht Maximilian nach seiner Gewohnheit zu einer unmäßigen Dehnung des Stoffes genötigt. An gegenständlicher Buntheit fehlte es dem Programm gewiß nicht; aber der kaiserliche Regisseur übersah, daß

das gleichmäßige Vorüberschreiten in einem so langen Zuge für die Entwicklung der künstlerischen Motive doch nur begrenzte Möglichkeiten bot. Wir fassen uns mit der Beschreibung kurz: An der Spitze der Praeco, ein ins Wunderhorn stoßender nackter Jüngling aus dem Geschlecht der »wilden Männer«, reitend auf einem prachtvoll stilisierten Vogel Greif (Abb. 160). Darauf Gruppen von Jägern und Jagdtieren abwechselnd mit Musikanten auf Wagen, die von Rindern, Wisenten, Dromedaren und Kamelen gezogen werden, ferner allerlei deutsches und ostländisches Fußvolk (Abb. 161). Dieser Abschnitt ist der anziehendste, lebendigste. Der zweite bringt den Zug der Ritter und Bannerträger mit den Wappen der vom Kaiser beherrschten Länder und Provinzen; hier werden wir schon zu lange aufgehalten bei den Einzelheiten des Waffenschmucks und der Heraldik. Die dritte Abteilung besteht aus Wagen mit der kaiserlichen Verwandtschaft; das kuriöse Beiwerk überwuchert den künstlerischen Gedanken. So verflacht allmählich die Darstellung zur illustrierten Festchronik. Entschließen wir uns, sie als solche gelten zu lassen, so haben wir in diesem Werk ein Kulturdenkmal des maximilianischen Zeitalters, wie es farbiger nicht gewünscht werden kann. Den spanischen Enkel Karl hat es nach dergleichen nie verlangt. —

Niemand wird Burgkmair mit Dürer auf die gleiche Stufe stellen wollen; dennoch möchte seine geschichtliche Bedeutung für die Stilbildung in den entscheidungsvollen Jahren von 1510—1530 kaum geringer anzuschlagen sein. Er hat dem Ausgleich zwischen Romantik und Klassik, Spätgotik und Renaissance, nach dem alle verlangten, eine besonders einleuchtende Form gegeben. Zunächst in Augsburg lenkte der ganze junge Teil der Künstlerschaft auf seine Bahnen ein. Es waren eigentlich keine Talente von stärkerer Eigenart darunter (weshalb wir bei den einzelnen nicht verweilen wollen), allein als Ganzes macht das Augsburger Kunstleben, zu den Malern hinzugerechnet die Zeichner für die Buchillustration, die Bildhauer und Kunsthandwerker, einen höchst stattlichen, ja glänzenden Eindruck. Denn es ist ja das Kennzeichen einer Blütezeit, daß in ihr auch die Talente niederen Grades, die hinter den schöpferischen Meistern als Ährenleser dahergehen, zu Leistungen befähigt werden, die über ihre persönliche Begabung hinausgehen. Wohl das Interessanteste, was Augsburg außer Holbein und Burgkmair aus der Frühzeit der Renaissance besitzt, sind die Orgelflügel der Fuggerkapelle. Man will sie heute dem Jörg Breu zuschreiben. Wenn das richtig geraten ist, hat er später nie wieder die Höhe dieses Werkes erreicht. Auf einer später nach Italien unternommenen Reise hat er sich dort den Neuesten angeschlossen, und das waren schon die Manieristen. Das prunkvolle Bild mit dem Tode der Lucretia (München) ist phrasenhaft.

Der allgemeinen Verödung der Malerei im zweiten Drittel des Jahrhunderts hat Augsburg am längsten widerstanden. Dies war das Ver-

dienst des trefflichen Christoph Amberger († 1561). Von dem florentinisch-römischen Manierismus ließ er sich nicht verführen, ihm hieß der Süden, wie Burgkmair, allein Venedig. Seine Fassadenmalereien sind längst ein Opfer des nordischen Klimas geworden, Altarbilder hat er wohl überhaupt nicht viel gemalt. Das große Dombild von 1554 darf man ohne viel Zaudern das beste Bild aus der mittleren Zeit des Jahrhunderts nennen. Es ist von zart-sinnlicher italienischer Schönheit in den Formen und blühendem Kolorit. Mehr hat sich von seinen Porträts erhalten, sie sind die besten der nachholbeinischen Zeit.

In Nürnberg überstrahlte Dürer seine ganze Umgebung. Niemand entzog sich seiner Einwirkung, keiner kam ihm nahe. Eine Schule im vollen Sinne hat er nicht gebildet. Schon seine Abneigung gegen größeren Werkstattbetrieb verhinderte dies. Wenn auch der eine und andere als sein Gehilfe genannt wird, wissen wir nur drei Maler neben ihm zu nennen, die eigenes Interesse für sich in Anspruch nehmen dürfen: Hans von Kulmbach, Wolf Traut und Hans Leonhard Schäuffelein. Der erste arbeitete in Krakau, wo man deutscher Künstler immer bedürftig war, der zweite versorgte die fränkischen Landstädte, der dritte fand in Nördlingen, wo er 1539 starb, Beifall für seine leichtflüssige und gefällige Kunst, auch zeichnete er fleißig für den Holzschnitt (Abb. 165—167). Schwäbische und fränkische Züge vermischen sich beim Meister von Meßkirch. Im ganzen zeigt sich in der Malerei mehr als in der Bildhauerkunst eine Neigung zur Zentralisation in den Großstädten. Manche früher wichtige Kunstgebiete von Deutschland, wie die Bodenseeregionen und die mainfränkischen Städte, kamen über eine unbedeutende Lokalkunst nicht hinaus. Der mit seinen Werken an keinen Ort gebundene Kunstdruck wurde den kleinen Kunststädten gefährlich. Wo man Blätter von Dürer und Burgkmair überall haben konnte, erlosch das Interesse an den Lokalmeistern. Die Wand- und Glasmalerei, die in früheren Zeiten auch kleinen Orten, selbst Landkirchen, zu einem würdigen Kunstbesitz verhalf, kam im allgemeinen Rückgang der kirchlichen Kunst außer Übung.

HOLBEIN DER JÜNGERE.

(Abb. 168—205.)

Wir haben die Malerei und Graphik des uns beschäftigenden Zeitalters in zwei Klassen nach den Grundbegriffen des Romantischen und Klassischen aufgeteilt, und sind uns dessen wohl bewußt, daß es sich dabei nur um relative Gegensätze handelt. Der »Klassizismus« der Augsburger war ohne Frage stark durchsetzt mit »Romantik«. Und so war es auch Holbeins Kunst in seinen Jugendjahren. Er gehorchte damit der mächtigen Zeitströmung. Von Natur aber war er in einem Grade,

wie es unter Deutschen selten vorkommt, ein klassisch angelegter Geist. Es ist der Charakter der Deutschen, daß sie über allem schwer werden und daß alles über ihnen schwer wird — sagt Goethe. Von solcher Schwere, die so sehr auf Dürer lastete (und in anderer Weise auch auf Grünewald), besaß Holbein nichts. Er hatte keine Sehnsucht ins Grenzenlose; aber innerhalb der Grenzen, die seinem Blick gesetzt waren, war ihm alles hell und durchsichtig, und jeder ihm überhaupt zugängliche Stoff verwandelte sich für sein Auge und unter seiner Hand in feste Form. Eine jederzeit parate Fähigkeit zur Konzentration seiner Kräfte erweckt den Schein, als sei ihm alles mühelos zugefallen. Man denkt bei ihm an die Götter Homers, die sich am meisten dadurch von den Menschen unterscheiden, daß sie keinen Schweiß vergießen. Wenn Dürer zeitlebens ein Suchender und Sichentwickelnder blieb, so hat Holbein nach anfänglichen Schwankungen die ihm gemäße Linie früh gefunden. Zwischen dem frühen und dem späten Holbein ist kein wesentlicher Unterschied. Wenn Dürer sich uns darstellt wie die persongewordene Zusammenfassung des Deutschtums seiner Tage und ihrer vielwendigen Problematik, so scheint Holbein außer der Zeit zu stehen. Und wenn Dürer mit seinem Gegenstande immer aufs innigste verbunden ist, sei es mit seinem Gemüt, sei es mit seinem Intellekt, so verschwindet bei Holbein der Mensch hinter dem Künstler, der Stoff in der Form. Die Form aber ist für ihn nichts von der Sache Trennbares, sondern allein die in höchster Reinheit und Klarheit angeschaute, in strengster Folgerichtigkeit sichtbar gemachte Sache. Das ist der Sinn seiner vielberufenen, absoluten und unerschütterlichen Objektivität, welche sich aber doch nicht etwa jeglichen Werturteils enthält. Holbein konnte wohl eine Greuelszene, wie die Blendung des Zaleukos, mit größter Gelassenheit zum Anlaß der Entwicklung rhythmischer Schönheit machen, aber niemals hat er (wie Grünewald) die mißhandelte oder schon von Natur abnorme Körperform dargestellt. Er konnte nicht leben, ohne sich von Zeit zu Zeit in die reinere Vollkommenheit der architektonischen Formenwelt zu flüchten, und vielleicht lag hier die eigentliche Heimat seines Geistes. Merkwürdig im Vergleich mit allen andern deutschen Zeitgenossen ist seine Gleichgültigkeit gegen die Landschaft. Das ist ja der letzte Wille der Renaissancekultur: »daß sie die rationelle Vollendung des Natürlichen selbst sein will«. Dürer war auf dem Wege theoretischer Überlegung zu dieser Erkenntnis gelangt, für Holbein war sie schon eine Selbstverständlichkeit; es ist keine Spur zu finden, daß er zur Stützung seiner Kunst theoretische Studien für nötig gehalten hätte. Er sah — und Sache und Form wurden ihm eins.

Die mittelalterliche Glaubenswelt lag weit hinter ihm, die volkstümliche Phantasiewelt tief unter ihm. Aber auch zu der Reformation hat er sich kein Herz gefaßt. Schulter an Schulter mit den Humanisten bekämpfte er die Verkehrtheit in Welt und Kirche; eine neue Welt heiliger

Empfindungen in der Kunst aufzubauen, wie Dürer, das lag jenseits seines Wesens.

Dieser mit klarer Bestimmtheit klassisch angelegte, von der Natur mit höchsten künstlerischen Gaben ausgestattete Mensch wurde der deutschen Kunst in dem Augenblick geschenkt, da für sie das Bündnis mit der Renaissance, als der nun schon nicht mehr bloß italienischen, sondern europäischen Kulturmacht, eine geschichtliche Notwendigkeit geworden war. Es schien die Absicht des Schicksals zu sein, ihn zu ihrem Führer und Herrscher zu machen. Allein das ist nicht geschehen. Für seine Person hat er mit kongenialer Sicherheit die geforderte Synthese vollzogen; aber nur in sehr getrübler Form wurde sie ein allgemeines Ergebnis. Holbeins Lebensgang, der ebenso unruhig und brüchig verlief, wie seine innere Entwicklung klar und fest, wird es herausstellen, wo die Schuld lag: in der zerfahrenen Mißgestalt der allgemeinen deutschen Zustände. Deutschland konnte wohl dies Genie hervorbringen, aber nicht ihm den freien Spielraum zur Entfaltung seiner Kräfte schaffen.

LEBENS LAUF.

Das erste Dokument aus Holbeins Leben ist sein von der Hand des Vaters in Silberstift gezeichnetes Knabenporträt mit dem Jahresdatum 1511 (Abb. 152). Da ihn die Beischrift als vierzehnjährig bezeichnet, muß er 1497 geboren sein, wozu die Nachricht stimmt, daß er 45 Jahre alt war, als er 1543 (also vor erreichtem Geburtstage) starb. Der nächste feste Punkt ist seine für die Jahre 1515 und 1516 bezeugte Anwesenheit in Basel, und falls ein in Konstanz 1514 gemaltes Bildchen mit Recht ihm zugeschrieben wird, so hätte er seine Vaterstadt noch früher, schon als Sechzehn- oder Siebzehnjähriger, verlassen. Von dem glänzenden, kunstreichen Augsburg, dem Brennpunkt der eben beginnenden Renaissancebewegung nach Basel: das war ein schlechter Tausch. Es ist nur zu wahrscheinlich, daß die üble Lage des in Schulden geratenen Vaters die Ursache war. Als sein erstes beglaubigtes Werk gilt eine mit H H 1515 signierte Tafel mit der Kreuztragung, jetzt in der Galerie in Karlsruhe. Man erkennt darin einige Typen und Motive aus dem Vorrat des älteren Holbein wieder, aber nichts darin verrät einen schönheitsdurstigen Jüngling, unter dessen Augen eben erst der Schmuck der Fuggerkapelle und die Gemälde und Holzschnitte Burgkmairs entstanden waren. Es ist ein klug disponiertes, aber nicht »modernes« und beinahe brutal empfundenes Werk. Noch ein anderer Umstand macht stutzig. Die Tafel ist Bruchstück eines sehr umfangreichen Altarwerks; sollte man einem nur Siebzehnjährigen, dessen sonstige gleichzeitige Arbeiten — die bemalte Tischplatte in Zürich und das Aushängeschild eines Schulmeisters — von bescheidenster Art sind, einen so großen Auftrag gegeben haben? Und gibt es denn für die Signatur nicht auch andere Erklärungsmöglich-

keiten? Uns scheint, man täte gut, das Karlsruher Bild aus dem gesicherten Frühwerk Holbeins wieder auszuscheiden. — Eines ganz andern Geistes Kind jedenfalls ist das nur ein Jahr später, 1516, entstandene Doppelbildnis des Baseler Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Gemahlin Dorothea Kannegießer. Hier haben wir im Keime schon den ganzen Holbein, die kühle Schärfe der Beobachtung, die Feinheit und Prägnanz des Formensinnes, in der Umrahmung das Interesse an der eben entdeckten Renaissancearchitektur. — Im nächsten Jahre, 1517, siedelt er nach Luzern über, wo ihm der Schultheiß Jakob von Hertenstein sein neu erbautes Haus außen und innen mit Wandmalereien zu schmücken auftrag. — Im Frühjahr 1518 trat dann das Ereignis ein, auf das seine ganze bisherige Entwicklung folgerichtig hinzielte: die Reise nach Italien. Wäre das Schicksal freundlicher mit ihm umgegangen, so hätte er sie von Augsburg aus, etwa im Auftrag der Fugger, unternommen und wäre darnach der Führer der jungen Generation in seiner Vaterstadt geworden. Urkundliche Nachrichten über die Reise besitzen wir nicht. Aber seine Bilder und noch mehr die Zeichnungen enthalten so bestimmte Hinweise auf Italien, daß man eine ganze Reihe von lombardischen Kunstwerken nennen darf, die er gesehen und sich tief eingepreßt hat: die Fassadenmalereien Bramantes, von Lionardo das Abendmahl, die Madonna in der Grotte und die Entwürfe für das Reiterdenkmal Sforzas. Im Dom von Como könnte er mit Luini und Gaudenzio Ferrari persönlich zusammengetroffen sein. Vor allem hat die Architektur des Bramantekreises ihm neue Einsichten eröffnet. — Nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in Luzern, wo die Malereien am Hertensteinhaus vollendet wurden, ließ er sich am 25. September 1519 in die Baseler Zunft aufnehmen, vermutlich als Werkstattnachfolger seines älteren Bruders Ambrosius, der mit ihm Augsburg verlassen hatte, vom Jahre 1518 ab aber vollständig verschwindet. Auch mit seinem Vater, der 1517 nach dem Elsaß ausgewandert war, trat er wieder in Verbindung. Der zweite Baseler Aufenthalt, 1519—1526, sah den Frühgereiften in einer Tätigkeit, in der noch mehr die Vielseitigkeit als die Menge des Geschaffenen zu bewundern ist. — Es ist ein ungemein lebensvolles Schauspiel, wie in diesen Jahren am Oberrhein die Hauptrichtungen der Kunst sich kreuzten. Holbeins Meister in den Jahren 1515 und 1516 war Hans Herbster, vordem in Straßburg; dazu lernte er jetzt Grünewalds Isenheimer und Baldungs Freiburger Altar kennen; Dürers Graphik, die am Oberrhein frühzeitig Verbreitung gefunden, war ihm nicht fremd; von der andern Seite drängte, mit frühen Augsburger Erinnerungen sich mischend, die lombardische Hochrenaissance heran. So wenig Holbein zwischen diesen Gegensätzen unbedingt Partei ergriff, so tat er es noch weniger im Kampf zwischen dem alten und neuen Glauben, der die Stadt immer mehr entzweite. Er arbeitete für die einen und für die andern, illustrierte die

reformatorischen Schriften, zeichnete beißende Satiren auf die Klerisei, malte Andachtsbilder für die Altgläubigen, 1521 die Predella mit dem toten Christus, 1522 die Madonna im Solothurner Münster, etwas früher die (nachher in das Freiburger Münster verbrachten) Flügel eines Altars für den ebenfalls altgläubigen Ratsherrn Oberried, 1525—26 die Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer, mehreres für den Bischof. Die Porträts nehmen noch keinen breiten Raum ein, doch sind darunter zwei von höchstem Rang, das des Amerbach und das des Erasmus. Der in Basel in Blüte stehende Buchverlag überschüttete ihn mit Aufträgen. Eine Reise ins östliche Frankreich 1524 brachte ihn mit der Druckerrfirma der Gebrüder Trechsel in Lyon in Verbindung, für die er seine graphischen Hauptwerke auf Holz zeichnete, das Alte Testament und den Totentanz; sie gelangten doch erst viel später, 1538, zur Ausgabe. Zahlreiche, nur im Entwurf erhaltene Kompositionen für Glasscheiben vervollständigen das Bild seiner Tätigkeit. Aber noch ist das Größte in ihr nicht genannt: das waren die 1521 und 1522 ausgeführten Wandgemälde im Saal des Großen Rates, Szenen aus dem Altertum mit moralischer Nebenbedeutung. Darauf entschloß sich auch ein Bürger, der Besitzer des Hauses Zum Tanz, durch ihn die Straßenwand bemalen zu lassen. Erhalten hat sich von alledem nichts.

Die zunehmend unruhiger werdenden Zeitläufte — war doch 1525 im elsässischen Bauernaufstand der Nachlaß seines Vaters zugrunde gegangen — schmälerten seinen Verdienst, noch mehr verdarben sie ihm die Stimmung. Er faßte den Entschluß, nach England zu gehen, von wo ihm Nachricht geworden war, daß seine Erasmusbilder Bewunderer gefunden hatten. Mit Empfehlungsschreiben des großen Humanisten — »hier frieren die Künste« heißt es in einem derselben — machte er sich 1526 über Antwerpen auf den Weg nach London. In Thomas Morus, damals noch Günstling König Heinrichs VIII., gewann er einen gewichtigen Gönner, wenn auch derselbe nach Basel schrieb: »Dein Maler, lieber Erasmus, ist ein wunderbarer Künstler, aber ich fürchte, daß er England nicht so fruchtbar und gewinnbringend finden wird, wie er hofft.« Der Aufenthalt in London und Chelsea währte bis 1528. Er hat hier ausschließlich Bildnisse gemalt. Von ihnen sind noch sieben erhalten.

1528 nach Basel zurückgekehrt, fand er das Übel, vor dem er geflohen war, noch im Wachsen. Die Radikalen gewannen die Oberhand. Zu Fastnacht 1529 tobte ein Bildersturm durch die Kirchen, dem wahrscheinlich auch manches von Holbeins eigenen Werken zum Opfer fiel. Die im selben Jahre ergangene Reformationsordnung bestimmte im Abschnitt »Von Bildern«: »Wir haben in unsern Kirchen zu Stadt und Land keine, weil sie vormals viel Anreizung zur Abgötterei gegeben, darum sie auch Gott so hoch verboten und alle die verflucht hat, so Bilder machen.« Ein Glück für Holbein, daß die neuen Machthaber ihm

die Ausmalung der noch leerstehenden Wand des Rathausaales übertragen. Im Sommer 1530 wurde die umfangreiche Arbeit ausgeführt. Seine ökonomische Lage kann nicht schlecht gewesen sein, da er das Grundstück, auf dem sein Haus lag, vergrößerte. Aber Basel mißfiel ihm. Erasmus, Jakob Meyer, Oberried und andere Gönner verließen die Stadt.

Im September 1532 war Holbein wieder in London, von wo er nicht mehr zurückkehrte. Als er auf einer im Auftrage des Königs nach Brüssel und Lyon unternommenen Reise noch einmal Basel flüchtig berührte, »in Siden und Samett bekleidet, da er vormals mußte Wein am Zapfen kauffen«, versuchte der Rat vergebens, ihn durch ein Jahresgehalt zu fesseln. Von Frau und Kindern blieb er dauernd getrennt. Der Treue für seine Kunst hat er aber nichts vergeben. Es ging ihm unter den Kunstbarbaren Englands nicht wie Cranach in Wittenberg: kein Augenblick der Verflachung, der Ermüdung: er stand auf höchster Höhe seiner Kunst, als ihn (1543) die Pest dahinraffte.

Das eingangs erwähnte Knabenbildnis von der Hand des Vaters zeigt ihn mit hellen, klugen Augen in die Welt hinaussehend, viel Verstand, kaum Phantasie. Dieselben Züge kehren wieder auf dem in Farbenstift ausgeführten Bildnis der Florentiner Uffizien, zufolge der (übergangenen) Inschrift ein Selbstbildnis aus dem Todesjahre; der Ausdruck ist der eines Beobachters von kalter, beinahe verächtlicher Überlegenheit. Auf Grund dieser Zeichnung ist das Miniaturbildnis in Medaillonform in der Wallace Collection nach seinem Tode entstanden. Seit dem 17. Jahrhundert gilt als Selbstbildnis eine große farbige Zeichnung in Basel, die der Zeit um 1524 zugeschrieben werden mußte. Während das Uffizienbild mit dem Knabenbild im Bau auffallende Übereinstimmung aufweist, liegt hier eine überzeugende Ähnlichkeit nicht vor. Daß der große Meister des »objektiven« Porträts so wenig sich gereizt gefühlt hat, sich selbst darzustellen, ist eines der vielen Merkmale, durch die er sich von Dürer unterscheidet.

TAFELBILDER.

Die Porträts werden wir gesondert betrachten. Die Historien (nach Ausscheidung der fünf großen Passionsbilder in der Baseler Kunstsammlung, welche, wenn sie authentisch wären, nur durch das psychologische Rätsel interessieren könnten, wie man roh, großsprecherisch und eigener Gedanken bar — und dann mit einem Sprunge ein Holbein sein kann) drängen sich in die Jahre 1520—1525 zusammen. Zweifellos ist mehreres zugrunde gegangen. Heute sind es: 1. die Flügel mit acht Passionsbildern in Basel, 2. die Flügel des Oberriedaltars in Freiburg, 3. die Predella mit dem toten Heiland. Alles Außenwerk von Altären, von deren Mittelstück wir nichts wissen. Unter sich sind sie sehr verschieden. In den Passionsbildern gibt er seine frischen lombardischen Erfahrungen

im Extrakt. Ihn bewegt allein das künstlerische Problem. Die innere Bedeutung des Dargestellten ist ihm »Hekuba«; z. B. auf der Kreuzigung muß man lange suchen, bis man Maria findet. Lauter höchst gesteigerte und verwickelte körperliche Aktion, dabei so überlegt vorgetragen, daß jedes Einzelmotiv klar bleibt. Die Bilder verlangen laut nach größerem Maßstab, es ist zusammengepreßte Monumentalmalerei. Der Vorgang ist meistens in die Nacht verlegt, mit scharfen Schlaglichtern zur Erhöhung der plastischen Wirkung. In den gleichmäßig schlanken Körpern wie in den Köpfen ist alles Individuelle geflissentlich vermieden. Im Kostüm drängt sich das Römische vor. Der Architektur wird große Aufmerksamkeit zugewendet. So »interessant« und — so kalt war die Passion in Deutschland noch nie geschildert worden. — Auf den mächtigen $2\frac{1}{3}$ m hohen Freiburger Flügeln lenkt Holbein in die oberrheinische Romantik ein. Die Geburt Christi und die Anbetung der Könige werden in eine hochaufgebaute Ruinenszenerie verlegt, über welcher das eine Mal der Mond, das andere Mal eine blendend helle Wolke erscheint, deren Reflexe in die figürliche Szenerie märchenhaft hineinspielen; die Anordnung der Stifterfiguren ist bewußt altertümlich. — Beide Gemälde-reihen sind eines großen Könners Übungen in fremden Dialekten. Er ist auf sie nie wieder zurückgekommen. Seinen eigenen, den ihm niemand nachahmen konnte, spricht er in der Predella mit dem toten Christus. Alle kruden Wirkungsmittel der vorangehenden Kunst sind vermieden; keine Geißelstriemen auf der Haut, die Wundmale von Händen und Füßen durch Beschattung der Aufmerksamkeit entzogen, überhaupt eine ganz unpathetische Darstellung. Und doch ein Eindruck von höchster Unheimlichkeit. Er wird hervorgerufen durch die mitleidlose Objektivität, mit welcher die Tatsache der Vernichtung des Lebens in vollendet zarter und genauer Formbeobachtung sichtbar gemacht wird. Von einem Versuch, durch religiöse Ideenassoziationen vom Grauen abzulenken, ist schon gar nicht die Rede. Das Amerbachsche Inventar gibt ungewollt eine treffende Kritik, indem es notiert: »Eines Toten Bild cum titulo Jesus Nazarenus rex« (Abb. 178).

Von repräsentativen Andachtsbildern, deren er wahrscheinlich mehr gemalt hat, sind zwei übriggeblieben: die Solothurner Madonna, eine Komposition von drei Figuren in vollendet schön abgewogener Architektur, und die Madonna des Bürgermeisters Meyer (Original im Besitz des Großherzogs von Hessen, jüngere Kopie in der Galerie zu Dresden). Obgleich für das Haupt der Altgläubigen gemalt (vermutlich für seine Hauskapelle), hat das Bild nichts Altertümliches (Abb. 169). H. A. Schmid hat darauf aufmerksam gemacht, daß dem Bilde ein unveräußerlicher Teil jetzt fehlt. Die beiden Konsolen in den oberen Ecken wären sinnlos, wenn nicht eine Archivolte auf ihnen geruht hätte als Umrahmung der Nische. Noch mehr: wahrscheinlich wird die gemalte Architektur ihre

Fortsetzung und Ergänzung in dem plastisch ausgeführten Bildrahmen gefunden haben*. Es wäre dann der Eindruck gewesen, als ob man durch ein offenes Portal in ein Sacellum mit der Madonna und der Familie sähe. Dieses hinzugedacht, würde der Eindruck des Gedrückten, räumlich Unfreien dem Bilde genommen sein, den es heute ohne Frage hat und den der Kopist des Dresdner Exemplars durch leichte Veränderung der Proportionen korrigierte. Die Komposition ist nicht italienisch; es fehlt der einheitliche Rhythmus und die klangvolle Melodik der Form, die Holbein auf seinen späteren Wandgemälden wohl erreicht zu haben scheint; statt dessen, wie Heidrich bemerkt, eine nüchterne, scharfe, ganz und gar nur sachliche und darin schlechthin vollendete Klarheit. Die Bildung der Madonna und ihres Kindes ist prinzipiell nicht »idealer« als die der Stifter, sie sind gleichen Geschlechtes, und mit darauf beruht der Eindruck des Vertraulichen und Deutsch-Gemütvollen, in dem, über die Absicht des Malers hinaus, die heutigen Betrachter das Charaktermerkmal des Bildes sehen.

Es waren zwingend die äußeren Verhältnisse, weshalb Holbein keine religiösen Bilder mehr gemalt hat. Aber es ist auch klar, daß er in dieser Gefühlswelt niemals wirklich heimisch gewesen war.

Zu Holbeins Hauptwerken haben wir noch die nicht lange vor der Abreise nach England entstandene Passionsfolge in zehn großen Tuschezeichnungen zu rechnen (Abb. 180—182). Es sind Entwürfe, die wahrscheinlich nie zur Ausführung kamen. Die architektonische Umrahmung deutet auf Glasscheiben, die damals in kleinem Format, im Wetteifer mit Tafelbildern, ausgeführt zu werden pflegten. Ihre Komposition zeigt aber, daß Holbein inzwischen Monumentalmaler geworden war. Sie ist einfacher als in der älteren Folge, von größter dramatischer Eindringlichkeit, reich an Zügen psychologischen Tiefblicks, an formalen Schönheitswerten allen Passionen Dürers überlegen. Aber Christi Passion ist nicht dazu da, um der »Schönheit« zu dienen. »Und wenn du mit Engelszungen redetest und hättest der Liebe nicht«

WANDGEMÄLDE.

Seine ersten, die am Hertensteinhause bei Luzern, entstanden noch, bevor er Italien kennen gelernt hatte; sie fußen auf Augsburger Erinnerungen. Aus den 1825 beim Abbruch des Hauses aufgenommenen Kopien ist nicht viel mehr als die allgemeine Anlage zu entnehmen. Danach hat Holbein die in ungewöhnlich regelmäßiger Stellung vorgefundene Fensteröffnung der beiden Obergeschosse in eine gemalte Pilasterarchitektur eingeordnet und auf die dazwischen liegenden Wandfelder je eine gesonderte szenische Darstellung gesetzt.

Durchaus anders verfuhr er nach der Rückkehr aus Italien beim

*) Abb. 168 gibt den Rekonstruktionsversuch von H. A. Schmid.

Hause »Zum Tanz« in Basel. (Im 16. und 17. Jahrhundert restauriert, im 18. weiß übertüncht, von Holbeins Hand Kompositionsskizzen für die linke Hälfte, Abb. 172, von der rechten Teilkopien erhalten.) Hier legte er über die ganze Fassade eine einzige architektonische Komposition, doch nicht als Weiterführung der architektonischen Gegebenheit, sondern mit totaler Negierung der Fläche ein perspektivisch vertieftes Architekturbild mit Terrassen, Balkons, in die Tiefe führenden Hallen, Durchblicken an der imaginierten Rückwand, die obersten Teile noch im Bau, so daß der blaue Himmel sichtbar wird; auf einem Gesims ist ein Farbentopf stehengeblieben; an einem Fenster schleicht eine Katze vorbei mit einer Maus im Maul. Über die Erdgeschoßhalle ein Fries mit einem wilden Bauerntanz; über die obere Balustrade lehnen sich Männer; ein Reiter in römischer Tracht springt in den Abgrund (wer in die lateinische Schule gegangen war, sagte sich: Marcus Curtius!). Das Ganze wie eine Traumerscheinung. Die einzelnen Architekturglieder sehr streng. Der Maler verfährt hier nicht als Ersatz-Architekt, sondern rein als Maler; die Existenz einer wirklichen Wand hat er ganz vergessen. Und doch war sie da, war sie mit ihren ganz unregelmäßigen Fensteröffnungen ein wahres Prokrustesbett. Die Schmiegsamkeit der Erfindung, mit der er sich darüber hinwegsetzt, ist schlechthin zum Erstaunen. — Er hat noch andere Fassaden bemalt, von denen wir nur fragmentarische Entwürfe übrig haben.

Eine große und ernste Aufgabe brachte 1521 die Ausmalung des Rathaussaales. Mehrere Kopien haben sich erhalten, ohne daß die Gesamtanordnung ganz klar würde. So viel sehen wir: die historische Szene war hier Hauptsache, die Architektur nur teils Umrahmung, teils Hintergrund. Dargestellt waren vier Geschichten aus dem Altertum. 1. Charondas von Thurii hat ein Gesetz erlassen, daß niemand bewaffnet die Volksversammlung betreten dürfe; als er einmal aus Vergeßlichkeit selbst mit dem Schwert umgürtet erschien und von einem politischen Gegner darauf aufmerksam gemacht wurde, rief er: Das Gesetz muß Herr bleiben — und stieß sich das Schwert in die Brust (Abb. 173). 2. Ein zweiter Gesetzgeber, Zaleukos von Lokri, betraf als ersten Übertreter seinen eigenen Sohn; unverzüglich befahl er die angedrohte Strafe, welche Blendung war, an ihm zu vollziehen; die Weisen des Reiches baten um Gnade, er aber sprach: Damit das Gesetz erfüllet werde, so reiße meinem Sohn ein Auge aus und das zweite mir selbst — und so geschah es. 3. Die Gesandten der Samniter wollten den Curius Dentatus, den sie bei seiner einfachen Mahlzeit antrafen, durch Geschenke bestechen, worauf er sprach: Ich ziehe es vor, selbst Rüben zu essen, und denen zu gebieten, die Gold haben. 4. Der Perserkönig Sapor demütigt in rohem Siegerübermut den gefangenen Kaiser Valerian, indem er ihn zum Fußschemel beim Besteigen seines Rosses macht (Abb. 175). — Selbstverständlich

war die Auswahl der Szenen weder von Holbein noch von den Baseler Ratsherren getroffen, sie schmeckt deutlich nach Professorenweisheit. Die Zeit war gekommen, wo der gebildete Deutsche das klassische Altertum nicht mehr bloß als bunte Fabelwelt ansehen, sondern auch seine Musterbeispiele für Gerechtigkeit und Bürgertugend ihm entnehmen wollte. Ob die gewählten Szenen dankbare Vorwürfe für die Kunst seien, wurde wenig überlegt. Es war aber leicht einzusehen, warum die durch die Humanisten in Mode gebrachten antiken Stoffe gegenüber den christlichen im Nachteil sind: der Künstler muß froh sein, wenn er einen allgemein bekannten Stoff darstellen darf, also die Handlung nicht erst zu motivieren braucht. Holbein indessen wird dies wenig empfunden haben, ihm waren die Stoffe gleichgültig, nur auf die künstlerische Form kam es ihm an. Diese ist ihm in den Rathausbildern glänzend gelungen: der dramatische Moment ist mit höchster Prägnanz zur Anschauung gebracht, die Figurenmasse des Chorus ebenso natürlich wie rhythmisch lebendig angeordnet, eine Verbindung von Realismus und Monumentalität erreicht, wie sie in der Historienmalerei nur selten anzutreffen ist, und das alles in vollkommen freier Erfindung. — Der protestantische Stadtrat, der ihm 1530 die noch fehlenden zwei Bilder auftrag, wählte Szenen aus dem Alten Testament: Rehabeam bedroht die Ältesten in Israel, und Samuel tritt Saul entgegen. Einfacher und verständlicher könnte der Vorgang nicht geschildert werden. Das eine ein Musterbild zentraler, das andere friesförmiger Komposition. Auf dem einen sitzt der böse Tyrann im Mittelpunkt, auf dem andern wird der springende Punkt an das linke Ende verlegt, wo der eine Mann durch sein moralisches Übergewicht den ganzen Kriegszug zum Stillstand bringt (Abb. 177).

Von dem großen Florentiner Domenico Ghirlandajo wurde gesagt: hätte man ihm die ganzen Stadtmauern von Florenz zu bemalen gegeben, es wäre ihm nicht zu viel gewesen. So hätte auch Holbein noch ein Dutzend Säle besorgen können, ohne daß seine Gestaltungskraft versiegt wäre. In Basel aber war für ihn nichts mehr zu tun. Seine umfangreichen Malereien im königlichen Schloß Whitehall zu London sind 1698 mit dem Schloß verbrannt. Nach den dürftigen Nachrichten zu urteilen, sind sie überwiegend dekorativ gewesen. Carel van Mander sah die lebensgroßen Bildnisse des Königspaares und der Eltern des Königs zu seiten eines großen Kamins: die Szenerie bildet eine stattliche Halle aus buntem Marmor mit reichverzierten Pfeilern, Nischen und Gesimsen, oben offen, so daß der blaue Himmel hineinschaut, das überreiche Porträt Heinrichs VIII. ist »so wohl getroffen, daß es den Beschauer mit Bestürzung erfüllt«. (Ein Stück des Originalkartons im Besitz des Herzogs von Devonshire.) Für die Halle des Stahlhofs der deutschen Kaufleute malte er auf Leinwand zwei Kolossalbilder: der Triumph des Reichtums, der Triumph der Armut, welche ein entzückter Italiener, der Maler Zuchero,

den vatikanischen Malereien Raphaels gleichstellte. Von einer großen Festdekoration im Stahnhof zu Ehren des Einzugs der Königin Anna Boleyn gibt uns eine Originalskizze (im Berliner Kupferstichkabinett) eine Vorstellung (Abb. 179).

Holbeins monumentale Form ist erfüllt mit dem Bewußtsein, daß sie zu einem Architekturteil gehört, also auch eine dekorative Aufgabe zu erfüllen hat. Dasselbe sichere Stilgefühl zeigen seine Entwürfe für die Glasmalerei. Wir haben es an anderer Stelle schon besprochen, daß diese im 16. Jahrhundert ihren besonderen Stil, das ist die musivische Arbeit, aufgegeben hat und den Formen der Wand- und Tafelmalerei sich annähert. Ausführungen nach Holbeins Entwürfen besitzen wir nicht und wissen deshalb auch nicht, auf welchen Maßstab sie berechnet waren. Bei den zahlreichen Entwürfen für Wappen muß man annehmen, daß sie das Durchschnittsmaß der schweizerischen Scheiben nicht überstiegen haben (Abb. 185). Wo auf die Schildhalter der Nachdruck gelegt ist (wie auf Abb. 185) und vollends auf dem Entwurf für die St.-Theodor-Kirche, muß der Maßstab größer gewesen sein; ebenso bei der hl. Elisabeth (Abb. 184). Die Zeichnungen sind schon als solche so schön, daß wir uns glücklich nennen dürfen, wenigstens sie noch zu haben.

DIE PORTRÄTS.

Die Geschichte der Bildnismalerei stellt sieben oder acht große Meister in die erste Linie: Raphael, Dürer, Holbein, Tizian, Velasquez, Rubens, van Dyck, Rembrandt. Unter ihnen hat sich Holbein den Preis der reinsten Sachlichkeit verdient. Dieselbe darf in keiner Weise verwechselt werden mit derjenigen Sachlichkeit, die auch die photographische Kamera erreicht. Das künstlerische Sehen ist zuerst ein physischer, dann aber ein psychischer Akt. Erst in diesem zweiten entsteht die Form. Sie liegt zwar sicher im Ding, aber erst der Künstler macht sie sichtbar. Am objektivsten wird sie mit den Mitteln der Zeichnung oder der Plastik ausgedrückt. Im malerischen Porträt spricht nicht mehr das Ding allein, sondern auch sein Verhältnis zur Umwelt, zu Licht, Luft und den körperlichen Dingen der Umgebung. Holbeins Wille zur Sachlichkeit bedeutet deshalb Zurückhaltung nach der Seite des Malerischen. Zurückhaltung aber auch nach der Seite des Geistigen. Nach diesem forscht der Künstler nur insoweit, als es sich im Körperlichen eine dauernde Form gebaut hat, den Ausdruck des Augenblicklichen vermeidet er durchaus. Und wenn Dürer es offen ausspricht: so denke ich mir diesen Charakter, — so überläßt Holbein das letzte Wort der Deutung dem Beschauer. Überdies hat er großenteils Menschen dargestellt, denen vornehme Selbstbeherrschung Lebensgewohnheit war. Von einer Verschönerung der gegebenen Züge hielt er sich fern; in einem viel feineren Sinne mußte es die dargestellten Personen doch schmeicheln, sich als Anlaß und Mittel-

punkt einer schönheitatmenden Bildwirkung zu sehen. Freilich decken sich nur die Teile mit der Wirklichkeit; das Ganze der Erscheinung bringt sie in ein vollendetes Gleichgewicht, wie die Wirklichkeit es nicht kennt. Das ist die idealistische Seite in Holbeins Bildniskunst.

Holbeins Menschen sind nicht allein Individuen, darin eingeschlossen ist, daß sie Vertreter ihrer Zeit, ihrer Rasse, ihres Standes sind. Die hieraus sich ergebenden typischen Eigenschaften sind mit feinsten Schärfe erfaßt, wodurch Holbeins Bildnisse aufschlußreiche Geschichtsdokumente werden. Die Deutschen sind sehr in der Minderzahl, und leider lassen sie sich mit den dargestellten Engländern und Franzosen nicht unmittelbar vergleichen, weil diese alle der vornehmsten Gesellschaftsklasse angehören, die Deutschen aber bürgerliche Menschen sind. Hätte er uns ebensoviel Exemplare des deutschen hohen Adels, wie englische Lords, überliefert — in Wahrheit kein einziges —, es wäre unschätzbar für die Kenntnis dieses Standes. Wie dankbar sind wir ihm für seine drei Gelehrtenbildnisse: Bonifazius Amerbach, der sittenreine, wahrhaft humane Humanist, an dem Erasmus keinen andern Fehler fand als seine zu große Bescheidenheit; der weltfremde, versonnene Astronom Nikolaus Kratzer; der Primus der europäischen Gelehrtenrepublik, Erasmus* (Abb. 205). Sodann war Holbein der einzige Deutsche, der Frauen zu malen verstand. Welche Skala: die blutjunge Herzoginwitwe Christine von Mailand, eine dänische Fürstentochter, ausnahmsweise ganze Figur in Lebensgröße; einfach in Schwarz; Samt und Seidendamast köstlich differenziert; im Gesicht unbefangene Heiterkeit, das Spiel der Hände voll Grazie (Abb. 202). Katharina Howard, eine der sieben Gemahlinnen König Heinrichs VIII., voll Liebreiz, dabei ganz die große Welt dame (Abb. 201). Holbeins eigene Frau, eine deutsche Bürgersfrau, die außer ihrem Haus und ihren Kindern nichts kennt, aber in ihren früh gealterten Zügen ein Schatz von Güte (Abb. 199). Und einmal auch die Buhlerin, Magdalena Offenburg, die um Gold ihre Reize anbietet, berückend schön, aber neben der lockenden Gebärde zugleich ein Ausdruck von Trauer und Überdruß. — Der zerfurchte Greisenkopf hat ihn nicht so angezogen wie Dürer; der 88jährige Dr. Ehrenbrod (Wien) zeigt sein hohes Alter viel weniger in den Zügen, als im Seelischen. Seinen Kinderporträts gibt er eine vor ihm nie erreichte, auch nie gewollte Bestimmtheit der individuellen Form; mag sein, daß sie etwas von Kindlichkeit dabei einbüßen (Prinz von Wales im Provinzialmuseum zu Hannover).

Holbeins Arbeitsmethode war schon in seinen frühesten Bildnissen dieselbe wie in seinen späten. Er begnügte sich wohl fast immer mit kurzen Sitzungen. Mit dem Silberstift oder der Kreide wurden die linear bestimmbar Teile, Kopfumriß, Augen, Nase, Mund hingezeichnet, dazu

* 1523 in drei Exemplaren gemalt: eines in Basel, eines im Louvre, eines in Longford Castle. Eine zweite Aufnahme in der Galerie zu Parma. Außerdem zahlreiche Kopien.

sparsame Schattenangaben; Kostüm und Schmuck in wenigen, durch schriftliche Notizen erläuterten Strichen (Abb. 198). Da in vielen Fällen beides, die Naturaufnahme und das ausgeführte Gemälde, erhalten geblieben ist, können wir feststellen, wie genau er sich an die erste gehalten hat; die Ausführung ist nur Entfaltung. Die in allem Wesentlichen unveränderliche Identität der ersten mit der letzten Fassung setzt ein beispielloser sicheres Gedächtnis voraus. Wieweit er dann noch Gelegenheit hatte, durch spätere Sitzungen den ersten Eindruck zu kontrollieren, bleibt dahingestellt. Ausführung ganz nach der Natur verbot schon die damals übliche Technik. Auch im Gemälde bleibt die lineare Grundlage das Entscheidende, die innere Form wird in zarten Übergängen mäßig modelliert. Die Köpfe sind also mehr flächenhaft als plastisch gesehen. Gegenüber dem scheinbar geringen Aufwand an Mitteln ist die Freiheit und aparte Bestimmtheit der Individualisierung doppelt erstaunlich. Der kleinste Kunstgriff, den er verwendet, bedeutet etwas; nie war ein Künstler so fern von gedankenloser Routine; mit höchster Besonnenheit und Zweckbewußtheit tat er jeden seiner Schritte. Wie das Kostüm zur Charakteristik mitverwertet ist, muß in jedem einzelnen Falle genau beobachtet werden. Die Pinselarbeit ist bis in die letzten Ecken des Bildes hinein von gleicher, ruhiger, unvordringlicher Sorgfalt. Wie auf der Baseler Bürgermeistermadonna der persische Teppich auf der Stufe mit Recht bewundert wird, so sind auf den beiden Falknerbildnissen im Haag die Vögel aufs liebevollste durchgebildet. Doch nur selten, und dann wohl auf besonderen Wunsch, hat er die Charakteristik durch Hinzufügung von Utensilien, die auf den Beruf des Dargestellten hindeuten, stillebenmäßig erweitert und nur einmal, auf dem Bilde der »Gesandten«, ist hierbei des Guten zu viel geschehen. Dem Geschmack der Zeit am technisch Kostbaren und Delikatzen kam er in weitem Maße entgegen, aber in so geistvoller Behandlung, daß ihm die Gefahr des Kleinlichen und Glatten nichts anhaben konnte. Die Farbenzusammenstellung ist, zumal auf den späteren Bildern, gewählt einfach. Ausgezeichnete Bindemittel liehen ihr einen zarten Schimmer und gestatteten eine wunderbar geschmeidige Pinselführung, durch die jede Spur von Arbeitsmühe verwischt wird: ein Gefühl der Ruhe überkommt den Beschauer. Die fast immer nur mittelgroßen, oft sogar kleinen Tafeln sind auf Betrachtung in nächster Nähe berechnet und größtenteils sehr gut erhalten, so daß sie allein schon durch ihre Technik einen exquisiten Genuß gewähren. — Ein Wort sei noch über die Behandlung des Hintergrundes gesagt. Anfänglich wollte er ihm noch ein eigenes Interesse geben. Auf dem Doppelbildnis des Bürgermeisterpaares von 1516 stellte er mit jugendlichem Übereifer seine architektonischen Kenntnisse zur Schau und zum Schaden der Einheit der Bilderscheinung. Im folgenden Jahr, auf dem Hertensteinporträt, ist er schon vorsichtiger, kann es aber doch nicht ganz

lassen, oben an der Wand einen Fries in der Art Mantegnas anzubringen. Auf den Bildern der Offenburgerin (1526) und den ersten englischen (1527) ist es nur noch ein in Falten gelegter Vorhang. Von 1530 ab reduziert er den Hintergrund auf eine abstrakte, einfarbige Fläche. Etwa noch eine Inschrift in goldenen Buchstaben darauf zu setzen, schien seinem geläuterten Realismus kein Widerspruch (Abb. 203).

Heute werden von gemäldemäßig ausgeführten Bildnissen 66 gezählt. Nehmen wir dazu die Zeichnungen mit unzweideutigen Hinweisen, daß sie Vorlagen für auszuführende Gemälde waren, so ist die Zahl der untergegangenen sehr beträchtlich. Von jenen 66 besitzt Deutschland, auch wenn wir Basel und Wien hinzurechnen, nur einen kleinen Teil. Die nach Paris, England und Amerika gekommenen werden wohl noch auf geraume Zeit den deutschen Kunstfreunden entzogen sein, selbst gute Photographien geben von ihnen doch nur einen blassen Begriff. Besser steht es mit den Zeichnungen. Ihre Reproduktion in der vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft veranstalteten, noch nicht abgeschlossenen Gesamtausgabe der Holbeinzeichnungen wird künftig das wichtigste Hilfsmittel zur Kenntnis von Holbeins Porträtkunst sein.

GRAPHIK.

Holbeins Malkunst macht nie vergessen, daß ihre Grundlage die zeichnerisch angeschaute, zuerst mit dem Stift fixierte Form ist. Nachdem von seinen Wand- und Glasgemälden alles, von seinen Porträts nicht wenig untergegangen ist, hat es einen erhöhten Wert, daß von seinen Zeichnungen eine verhältnismäßig große Zahl sich erhalten hat und durch ausgezeichnete Reproduktionen zugänglich gemacht ist. Studien vor der Natur sind sehr selten, ausgenommen die Porträtstudien; doch auch bei diesen schwebt ihm meistens schon das künftige Bild vor Augen. Die große Masse seiner Zeichnungen sind Entwürfe für auszuführende Werke, Bilder oder kunstgewerbliche Gegenstände. Sie haben also nicht die Bedeutung, wie ein großer Teil der Dürerzeichnungen, daß sie den mit dem Stoff noch ringenden, die Form noch suchenden Künstler uns belauschen lassen. Der Werdeprozeß des Gedankens ist in der Hauptsache schon abgeschlossen. Er drückt ihn dann mit den allereinfachsten Mitteln aus. In der Regel Umriß mit der Feder und leichte Schattenangabe mit dem Pinsel. Sein zeichnerischer Stil hat nichts Nervöses, Ungestümes, genialisch Improvisiertes; mit souveräner Ruhe und höchst erstaunlicher Simplizität sagt er, was ihm zu sagen nötig erscheint. Es ist, als ob er ein vor seinem inneren Auge fertig dastehendes Bild gemächlich abschreibe, nicht, als ob er es entstehen lasse.

Wenn ein deutscher Künstler des 16. Jahrhunderts auf weitere Kreise einwirken wollte, so mußte er zur gedruckten Kunst greifen. Es sieht nicht so aus, als ob es Holbein sehr darum zu tun gewesen wäre. Er hat

in Basel mehr als 1200 Stück gezeichnet, aber nicht im Selbstverlag, wie Dürer, sondern immer oder fast immer im Auftrag und oft nach den Anweisungen dritter Unternehmer. Das ist auch der Grund, weshalb er nie zum Grabstichel gegriffen, nur für den Holzschnitt gezeichnet hat. Die Baseler Verleger verlangten mehr Buchschmuck als eigentliche Illustration. Da hauptsächlich lateinische Autoren für den internationalen Kreis der humanistisch Gebildeten gedruckt wurden, »nahm das Schmuckgepräge des Buches einen abgeschliffenen, weltmännischen Charakter an«. Der venezianische Buchdruck war Quelle und Muster. Nach 1520 gewannen Bibelübersetzungen und reformatorische Streitschriften einen breiten Raum. Der deutsche Holzschnitt, in seiner Art durch Dürer zur Vollendung gebracht, war wuchtig, breit und malerisch. Den zarten, vornehmlich auf den Umriß angelegten Vorzeichnungen Holbeins gerecht zu werden, ging über das Vermögen der Baseler Formschneider. Der vom Verleger Froben begünstigte Metallschnitt führte zu noch größeren Entstellungen. Erst als er in dem 1522 von Mainz nach Basel übersiedelten Hans Lützelburger einen wunderbar geschickten Interpreten fand, entschleierte sich die Schönheit seiner Zeichnung. Ihrer Gemeinschaft, die leider schon 1526 durch Lützelburgers Tod gelöst wurde, entsprangen u. a. die Titelblätter zu zwei Neudrucken von Luthers Neuem Testament, die Einzelblätter »Der Ablaßwucher« und »Christus das Licht«, der erste Teil der später auf 92 Nummern vermehrten Illustrationen zum Alten Testament (Abb. 187—190), vor allem die später berühmt gewordene Folge des »Totentanzes« (Abb. 191—194); später, weil sie erst 1538 und nicht in Basel, sondern in Lyon (mit französischen Versen) herausgegeben wurde. Aus diesen 40 winzigen, unendlich gehaltvollen Blättern spricht die Stimmung der Reformation und der Bauernkriege. Ihre Voraussetzungen gehen aber auf das Mittelalter zurück und müssen genauer betrachtet werden.

Die Personifikation des Todes war schon dem Altertum bekannt. Bei den Byzantinern war der Thanatos nicht mehr ein schöner Jüngling, sondern ein alter Mann. Das Abendland hat ihn so übernommen, dann aber in die Gestalt eines verfallenen Leichnams mit Totenschädel umgewandelt. Besonders hat sich die geistliche Bühne dieser Gestalt bemächtigt, in Frankreich schon im 13. Jahrhundert nachweisbar. Ein Reigentanz zwischen Toten und Lebenden wurde aufgeführt mit lehrhaften Wechselreden. Die Aufnahme in die Wandmalerei geschah im 15. Jahrhundert. Schon um 1400 scheint die erste Fassung des Totentanzes im Kloster Klingental in Klein-Basel entstanden zu sein, früher als die berühmte *Danse macabre* auf dem Kirchhof der Innocents in Paris (1424). 1463 fand die Darstellung ihren Weg nach Lübeck und wurde in Reval wiederholt. Sehr bald hat auch der primitive Holzschnitt sich ihrer bemächtigt (ältestes datiertes Exemplar 1446). Ein wesentlicher Zug ist

immer die Einteilung der Menschen nach Ständen, niemand entgeht ihm, vor ihm sind alle gleich. — Die Vorstellung vom Reigentanz der Toten ist aber nur ein Fall unter vielen. Der Grundgedanke wird durch die Pluralität der Toten nicht sowohl verstärkt als abgeschwächt: der Tod als mythisches Wesen, als Bezwinger alles Lebens ist einer. So zeigt ihn die tiefsinnige Dichtung vom »Ackermann in Böhmen«, und so, als Einzelwesen, führt ihn des öfteren die bildende Kunst des 15. Jahrhunderts vor. Wir führen nur wenige Beispiele an. Auf einem Kupferstich um 1480 sitzt er am Schachbrett; sein Gegner ist ein König, umgeben von seinem Hofstaat, ein Engel Gottes tritt heran und weist das abgelaufene Stunden-glas. In etwas anderer Fassung zeigte den Tod als Schachspieler auch ein Wandgemälde im abgebrochenen Kreuzgang des Straßburger Münsters. In den Illustrationen zu Brants Narrenschiff erscheint hinter Frau Venus der Tod (Bd. 11, Abb. 691). In Schedels Weltchronik (Bd. II, Abb. 693a) ringt Christus mit ihm. Des öfteren bei Dürer: ein Liebespaar und hinter einem Baumstamm höhnisch winkend der Tod; ein andermal, mit höchster Kühnheit, vergewaltigt er ein Weib; ein drittes Mal reißt er einen Reiter vom Roß; oder er reitet auf einer Schindmähre beutegierig daher. Bei Baldung schleicht er sich an ein blühendes nacktes Weib heran und küßt sie über die Schulter weg (Abb. 96). Bei Urs Graf lauert er im Geäst eines Baumes auf zwei Landsknechte (Abb. 105). Bei Burgkmair erwürgt er auf der Straße einer Stadt einen Mann, während seine Begleiterin schreiend enteilt (Abb. 159). Derselbe malt sein Selbstbildnis und das seiner Frau, indem sie sich im Spiegel betrachten, aus dem zwei Totenköpfe ihnen entgegenblicken. Dürer gibt auf einem seiner schönsten Kupferstiche das Wappen des Todes. Ähnlich Wechtlin auf einem Helldunkelholzschnitt. Man sieht: diese von Leben strotzende Zeit ist zugleich erfüllt von dem Pathos des *media vita in morte sumus*. Verglichen mit den alten Totentanzbildern, hat die Tonart sich verändert. Dort ist sie lehrhaft und systematisch, steht doch meistens als Einleitungsbild der Prediger auf der Kanzel an der Spitze; auf den Todesbildern wird Konzentration auf einen einzigen, erschütternden, dramatischen Moment gesucht.

Aus alledem hat nun Holbein die Summe gezogen. Den Totentänzen entlehnt er die Gliederung nach Ständen und Berufen, aber die einzelnen Szenen sind isoliert, ein dramatischer Moment für sich. Es ist nicht wahrscheinlich, daß er seine Bilderfolge ohne Text hat herausgeben wollen, wie sie auf den Probedrucken erscheinen. Wenigstens möglich also, daß die in der Lyoner Ausgabe am Kopf jeder Seite stehenden Bibelsprüche, die durch ihre Anwendung Epigramme von ätzender Ironie werden, schon in Basel in Gemeinschaft mit seinen gelehrten Freunden festgestellt waren. Die unter den Bildern stehenden französischen Verse sind matte Paraphrasen. Indessen haben niemals Bilder eine Erklärung

weniger nötig gehabt. Wir geben nur von einigen probeweise den Inhalt und können noch weniger nachbilden (Abb. 191—194).

Ouverture. Tote ohne Zahl entsteigen den Gräbern, dem Beinhaus und beginnen mit Hörnern, Posaunen und Pauken eine schaurige Musik. Schon der Klingentaler Totentanz hatte diese Szene, der offenbar die Erinnerung an die Bühne zugrunde liegt. *Vae vae vae habitantibus in terra. Cuncta in quibus spiraculum vitae est, mortula sunt.* Aus Apoc. VIII und Genesis VII. — Der Papst sitzt auf seinem Thron und krönt den vor ihm knienden Kaiser. Als Zuschauer Kardinäle und Bischöfe. Der Tod, selbst mit dem Kardinalshut, ahmt Haltung und Gebärde possenhaft nach. In den Falten des Baldachins hockt ein Teufelchen, ein zweites reicht die mit fünf Siegeln behängte Krönungsbulle. *Moriatur sacerdos magnus et episcopatum ejus accipiat alter.* Aus Josua XX u. Ps. CVIII. — Der König (an Franz I. von Frankreich erinnernd; wie vorher der Kaiser an Maximilian) sitzt an der Tafel, der Tod ist sein Mundschenk. — Der Bischof wird aus der verängstigten Schafherde, die er weidete, vom Knochenmann weggerissen. *Percutiam pastorem et dispergentur oves.* Marc. XIV. — Der Domherr schreitet zur Hora, der Tod zeigt ihm das Stundenglas. *Ecce appropinquat hora.* Matth. XXVI. — Der Richter sitzt auf seinem Stuhl, vor ihm die Parteien, der Reiche greift in seinen Beutel, der Arme tritt beiseite, hinten der Tod zerbricht den Richterstab. *Disperdam judicem de medio ejus.* Amos II. — Der Priester trägt das Sakrament zu einem Sterbenden, der Tod eilt als Ministrant voraus. *Sum quidem et ego mortalis homo.* Sap. VII. — Eine alte Frau mit gebeugtem Rücken, ein Skelett mit dem Hackbrett tanzt ihr voraus, ein zweites holt die Knochenhand zum Gnadenstoß aus. *Melior est mors quam vita.* Eccl. XXX. — Dem Arzt führt der Tod mit patronisierender Gebärde einen Kranken zu. *Medice, cura te ipsum.* Luc. IV. — Der Kaufmann sitzt in seinem Gewölbe unter seinen Schätzen, trotz dem vergitterten Fenster ist ein Räuber eingebrochen, der Tod. *Stulte, hac nocte repetunt animam tuam.* Luc. XII. — Der Tod als Straßenräuber überfällt einen mit gefültem Tragkorb über Land gehenden Hausierer. *Venite ad me qui onerati estis.* Matth. XI. — Das eben getraute Ehepaar zieht in sein Haus ein, als Brautführer schlägt der Tod die Trommel. *Me et te sola mors separabit.* Ruth I. — Der Ackersmann am Pfluge, der Tod treibt die Rosse an. *In sudore vultus tui vesceris pane tuo.* Gen. I. — Eine arme Frau kocht den Ihren die Suppe, der Tod reißt ihr Kind hinweg, das klagend den Arm nach der Mutter ausstreckt. *Homo natus de muliere, brevi vivens tempore repletur multis miseriis, qui quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra.* Job XIV. — Dieses letzte Bild ist das einzige, aus dem ein elegischer Ton klingt. Sonst ist alles erbarmungsloser Hohn auf die vermeintliche »Sekurität« unseres Daseins. Ernst Heidrich hatte ganz recht: gegen Holbeins Totentanzbilder er-

scheinen die größten Brutalitäten der früheren Kunst nur mehr roh, aber kaum noch grausam. Von Ergebung und Versöhnung keine Spur. Die einzige Konzession an die christlichen Gedanken sind die vier ersten, wohl erst später in den Plan aufgenommenen Bilder, die den Sündenfall und seine Folgen schildern. — In unheimlichem Gegensatz zu dem grausigen Inhalt steht die kühle Ruhe der wunderbar feinen Ausführung. Man halte dagegen Dürers Apokalypse! — Die Bilder sind nach 1522, vor 1526 gezeichnet und geschnitten. Wären sie schon damals in den Handel gebracht worden, sie hätten auf die erregte Zeit gewirkt wie Öl auf die Flammen. Auch als sie 1538 in Lyon herauskamen, verbreiteten sie sich schnell und wurden bis nach Italien hinein nachgedruckt.

Nach Unterbrechung durch die englische Reise nahm Holbein in den letzten Baseler Jahren den Holzschnitt wieder auf, aber ohne volkstümliche Wirkungen zu suchen. Das Titelblatt zu den Werken des Erasmus ist hinsichtlich der Reinheit und Zartheit der Zeichnung und der weisen Beschränkung der technischen Mittel der schönste aller deutschen Holzschnitte (Abb. 196).

Nun bleibt noch eine Hauptfrage zu beantworten: Was hat die zeitgenössische deutsche Kunst durch Holbein gewonnen? Hätte er ein Publikum haben können, wie es Rom, Venedig, Antwerpen darbot, es hätte viel sein müssen. In bescheidenerer Form hätte ihm auch Augsburg das sein können. Aber sein Unstern trieb ihn nach Basel. Und als er auch Basel verließ und nach England ging, da war es schon nicht mehr ein unglücklicher Zufall, sondern die Folge der deutschen Zustände insgesamt. Es ist nicht anders: Holbein, der letzte eines herrlichen Künstlergeschlechts, fand die historischen Fundamente der deutschen Kunst in vollem Verfall: die Kirche und ihre Weltanschauung zerstört, die Nation zerrissen, die bürgerliche Kultur durch das Eindringen der Renaissance in Zersetzung. An alledem konnte kein einzelner Mann, auch der höchstbegabte nicht, etwas ändern.

Die künstlerische Romantik hatte sich noch ausleben dürfen, die Erfüllung der an Holbein geknüpften Verheißungen blieb Fragment.

DIE ARCHITEKTUR BEI DEN MALERN UND STECHERN.

Es gehört zur geschichtlichen Rolle der Malerei dieses Zeitalters, daß ihr etwas zu leisten zufiel, was nicht ihres Amtes war, aber doch nicht ungetan bleiben durfte ohne Schaden für das Ganze des Kunstlebens. Wir wissen es schon und haben es zu erklären versucht: es war in Deutschland eine Zeit ohne Baukunst. Damit ist aber der Erfolg noch nicht aufgehoben: »daß alle Wandlungen des Darstellungsstils begleitet sind von Wandlungen der dekorativen Empfindung«. Wie wäre es möglich gewesen, in das Wesen der Renaissancekunst einzudringen bei völliger

Nichtbeachtung ihrer architektonisch-dekorativen Werte? In der Tat ist es zu einer so unvernünftigen Situation auch nicht gekommen. Nur daß es eben nicht Architekten waren, sondern allein Maler und Zeichner, bei denen die architektonische Renaissance ein Echo fand. Ihnen ist es zu danken, daß diese Seite der bildenden Phantasie nicht abstarb. Das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bringt die ersten Versuche dieser Kryptoarchitektur auf Papier und Leinwand, sie mehren sich im zweiten, im dritten und vierten macht sie sich oft schon ungebührlich breit — bis endlich die Stunde der Ablösung durch die wirkliche Baukunst kam. — Hier haben wir die Stellungnahme der führenden Meister ins Auge zu fassen.

Grünewald und Holbein bezeichnen die entgegengesetzten Pole, wie in jeder Hinsicht, so auch in dieser. Grünewald hat an der Architektur als solcher gar kein Interesse, er sieht sie nur als Substrat malerischer Erscheinungen. Die große Mehrzahl seiner Bilder entbehrt der architektonischen Hintergründe, in den wenigen Fällen aber, wo seinem malerischen Sinn daran liegt, Architektur zu schildern, tut er es mit größter Eingänglichkeit. Die gotische Kapelle, in die er auf dem Isenheimer Altar die Verkündigungsszene (ganz gegen das Herkommen) verlegt, ist rein mit malerischen Mitteln, ohne linearperspektivische Hilfe, zur Darstellung gebracht, in ihrer Art das vollkommenste, an Hell-dunkelreizen reichste Innenraumbild der Epoche. Wieder eine andere Bedeutung hat die Zierarchitektur auf dem Engelkonzert. Hier sprechen in blühendstem spätgotischem Rokoko die plastischen Formen. Wir wagen zu erraten, weshalb sie Grünewald gerade an dieser Stelle zu Hilfe rief: diese vibrierenden, schwingenden, klingenden Architekturlinien waren ihm sichtbar gemachte Tonwellen, geronnene Musik. Diese beiden Szenen, Verkündigung und Engelkonzert, so wie Grünewald sie gefaßt hat, in eine renaissancemäßige Architekturumgebung versetzt — es wäre eine schrille Unmöglichkeit. Grünewald ist Spätgotiker bis in die letzte Faser, woran es nichts ändert, daß er hie und da auch eine kleine Renaissanceform einschleibt.

In Dürers Werken nimmt die Architektur einen breiteren Raum ein. Sein Verhältnis zur Renaissance ist aber nicht von ihr aus orientiert. Er bedarf ihrer auf seinen Bildern, um der Raumdarstellung plastische Bestimmtheit zu geben. Das Zimmer auf dem stark unter dem Eindruck Mantegnas stehenden Dresdener Altar ist stilistisch ganz indifferent, ein nur perspektivisch ihn interessierendes Raumabstraktum. Auf dem Paumgärtner-Altar und dem Florentiner Dreikönigsbild spielt zwar die Baulichkeit eine große Rolle, aber die Stilfrage bleibt unberührt, die wenigen stilistisch bezeichneten Formen sind weder gotisch noch antikisch, sondern romanisch. Im Marienleben sind die Strukturformen der Renaissance angenähert, die Zierformen krauseste Spätgotik. Endgültig

mit der formalen Spätgotik gebrochen hat er erst nach der zweiten italienischen Reise. Zu einer unverblühten Huldigung vor der Renaissance verstand er sich zuerst auf der großen Baseler Zeichnung von 1509 mit der heiligen Familie in einer offenen südlichen Halle, wiewohl er mit einem Rest von spätgotischem Eigensinn nicht lassen kann, zu fragen: wirkt ein korinthisches Kapitell nicht lebendiger durch Übereckstellung? und: kann nicht eine Kassettendecke auch als Rippennetz gedeutet werden? Die heroische Simplizität der Architekturen seiner Spätzeit ist zwar von Gotik weit entfernt, aber auch Renaissance ist sie nicht. — Mehr als die Architektur hat ihn die Ornamentik interessiert. Die maßgebenden Zeugnisse aus der Zeit zwischen den beiden italienischen Reisen sind die Titelblätter für die *Libri amorum* des Konrad Celtis und das Bücherzeichen für Pirkheimer. Dem Tektonischen weicht er hier aus; er zeichnet Weinlaub und krauses Astwerk, an die Renaissance erinnern nur die Putten und die an einem Tierschädel befestigten Girlanden. Auf dem Marienleben gibt er wohl antikisierende Bauglieder, aber das pflanzliche Ornament kann er sich nur spätgotisch-naturalistisch vorstellen. Einen plötzlichen Umschwung zur Renaissance bringt dann, wieder 1509, der Rahmen zum Landauerschen Dreifaltigkeitsbild. Tiefer in die Welt der Ornamentik zu tauchen, veranlassen ihn die Aufträge des Kaisers. Die neueren Forschungen haben erwiesen, daß die monströse »Ehrenpforte« ihm in der Hauptsache als fertiger Entwurf vorgelegt wurde und ihm nur die Aufgabe blieb, ihn ornamental durchzuarbeiten und auf die Holzplatten zu zeichnen. Umsonst, aus der wirren und impotenten Erfindung ließ sich etwas Gesundes nicht mehr entwickeln. Aber sein grüblerischer Geist hatte sich schon in der Vorstellung verfangen, daß hier ein Problem zu lösen sei. Nichts irriger, als in der Mischung der Stile Naivität zu sehen; es ist ein sehr durchdachter Versuch, auf dem Wege der Synthese zu einer originellen Neuschöpfung zu gelangen. In kleinen Ausschnitten ergötzt das Werk durch geistreiche Einfälle und den Schwung der zeichnenden Hand, als ganzes ist dieser ausgeklügelte Stilkentaur lebensunfähig. Wären die Holzschnitte an die Öffentlichkeit gekommen, sie hätten nur verwirrend wirken können.

Ganz anders stand von Anfang an Burgkmair zur Renaissancearchitektur. Er war ihr eindeutiger Lobredner und werbekräftigster Parteigänger. Das architektonische Beiwerk ist bei ihm mehr als bloßes Hilfsmittel der Raumbildung, es ist unmittelbar Miterzeuger des festlichen Glanzes, mit dem er die Wirklichkeit vergoldet. Auf den Holzschnitten St. Georg und Kaiser Max, ebenso der reizenden Madonna in der Fensterische (Abb. 156), ist die räumliche Beziehung der Architektur zu den Figuren unklarer, als Dürer es geduldet hätte, aber sie erhöht außerordentlich die Stimmung, und ihre Profile und Ornamente sind die ersten stilreinen Zeugnisse der Renaissance auf deutschem Boden. Gern

gab er auch seinen erzählenden Szenen einen reichen ornamentalen Rahmen (Abb. 158). Die Augsburger Buchdrucker versah er mit Randleisten und Initialen auf welsche Art. Zwischen 1515 und 1520 waren Architekturgründe in Renaissanceformen bei den Oberdeutschen schon unerlässlich, um das Bild interessant zu machen, zuweilen in sehr barocker Interpretation, wie auf dem Herrenberger Altar Jörg Ratgebs. Die große Architektur auf dem Lebensbrunnen des älteren Holbein kommt als selbständige Leistung nicht in Betracht, sie ist einer, wer weiß von wem, aus Italien nach Augsburg gebrachten Studienzeichnung entlehnt, welche auch mehrmals vom Bildhauer Adolf Daucher benutzt worden ist. Wer ihm die im Detail auffallend strenge Innenarchitektur auf den Flügeln des Sebastiansaltars (1516, Abb. 148) vorgezeichnet hat, ist nicht bekannt. Bei Martin Schaffner ist 1524 die Architektur schon störend aufdringlich. So geht es unaufhaltsam weiter. Bei Schäuuffelein wird das Abendmahl ein Architekturbild mit Staffage (Abb. 167).

Die fesselndste Erscheinung ist Altdorfer. Anfänglich mischte er, wie Dürer, die Stilelemente rein nach malerischem Gefühl; die Prachtbrunnen auf der Flucht nach Ägypten im Deutschen Museum (1510) und auf dem Holzschnitt Abb. 123 sind reizende Bastarde; daß sie ausgeführt worden wären, möchte man sich kaum wünschen. Um 1520 klärten sich seine Vorstellungen von der Renaissance. Zu vergleichen die üppige Umrahmung des Farbenholzschnittes mit der »Schönen Maria« und ein Holzschnitt mit dem Entwurf für eine Tür. Ganze Gebäude zeigen das Bild »Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe« (Deutsches Museum) und das märchenhafte Schloß König Davids auf der »Susanna im Bade« (München). Eigentlich phantastisch sind sie nicht, denn diese könnte man sich wohl ausführbar denken. Die Formen weisen auf Venedig und Verona — daß Altdorfer sie mit Leibesaugen gesehen, d. h. Italien besucht hat, ist damit noch nicht erwiesen. Es heißt auch, er sei in späteren Jahren »Stadtbaumeister« von Regensburg gewesen. Das braucht nicht mehr zu bedeuten, als daß er als Mitglied des Rats die Aufsicht über das öffentliche Bauwesen hatte; Beweise, daß er selbst gebaut habe, fehlen.

Alle anderen erscheinen schülerhaft unfrei gegen Holbein. Was ihn unterscheidet, ist: die andern denken zuerst die Einzelheiten und setzen aus ihnen, schlecht oder recht, das Ganze nachträglich zusammen; er aber sieht dieses zuerst. Seine Architekturhintergründe sind noch nicht darauf untersucht, ob sie konstruiert sind wie bei Dürer; wahrscheinlich nicht; eben dadurch aber und indem er sich seinem eminent lebendigen Raumgefühl überließ, wußte er das für den Eindruck Entscheidende sicherer zu treffen als Dürer. Die architektonische und die figürliche Szene stehen bei ihm immer im Gleichgewicht. Die erste in ihrer klaren Ordnung dient der vitalen Bewegung der zweiten als wirksamste Folie.

Uns hat an dieser Stelle besonders die Stilhaltung zu interessieren. — Offenbar hatte er schon in Augsburg Studienblätter aus Italien gesammelt. Gleich auf seinen ersten, in Basel selbständig gemalten Bildern, den Porträts des Meyerschen Bürgermeisterpaares von 1516, konnte er es nicht lassen, diese neuen und schönen Dinge auszupacken. In den Jahren nach der Rückkehr aus Italien hatte er so viel Architektur im Kopfe, daß es seiner ganzen Besonnenheit bedurfte, um nicht aus dem Gleichgewicht zu fallen. Aufgaben wie die zu den Häusern Zum Tanz und Zum Kaiserstuhl (Abb. 171, 172) müssen ihn ganz glücklich gemacht haben. Wohin sein Geschmack ging, erkennt man am schnellsten, wenn man seine Architekturen mit denen Altdorfers vergleicht. Die Hintergründe auf den Baseler Passionstafeln und dem Abendmahl geben nur Strukturformen und Gesimse, kein Ornament. Auch auf der Tafel in Sigmaringen beruht der Eindruck des Reichen am meisten auf der Raumgliederung. Selbst am Haus Zum Tanz wird die phantastische Wirkung mehr durch die Gliederung im großen als durch das ornamentale Beiwerk erzeugt. Die Gotik, die offene wie die versteckte, ist von ihm abgefallen wie ein welkes Blatt*. Er ist der erste Deutsche, dem das Wesen der Renaissancearchitektur klar geworden ist. Er hat es gelernt an den frühen lombardischen Bauten Bramantes. — Nun meine man aber nicht, daß er gegen den Reiz der Schmuckkunst Italiens kühl geblieben wäre. Sind doch die Umrahmungen seiner Glasgemälde und seine in Holz geschnittenen Büchertitel üppige Gärten blühendster ornamentaler Erfindung (Abb. 186). Den Samen lieferten ihm dieselben Bauten der lombardischen Frührenaissance, die vielen anderen Landsleuten die Phantasie befruchteten, vor allem der Dom von Como und die Certosa von Pavia. Die Gewächse, die er daraus zog, beweisen aber doch, daß sie von deutscher Hand gepflegt waren. Was er an Wärme und Ungestüm besaß, kam viel mehr in diesen freien, spielenden Flügen seines Formensinns zum Ausdruck, als dort, wo er den strengen Forderungen der Wirklichkeit gegenüberstand. Dem kräftigen, überkräftigen, schwer in Form zu bringenden Deutschtum seiner Zeit gab Holbein einen Zusatz von Grazie, Geschmack und Besonnenheit. Warum hat er nicht auch Baumeister sein dürfen, wie in Rom der Maler Raphael?

* Dagegen hat er unbedenklich Motive aus dem frühromanischen Zentralbau in Ottmarsheim im Oberelsaß verwendet.