



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**

Holbein der Ältere

---

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

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