



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

Tafelbilder

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

die Ausmalung der noch leerstehenden Wand des Rathaussaales 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 Tuschzeichnungen 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.