Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 9 (1905)

Artikel: Hans Holbein der Jüngere
Autor: Ganz, Paul
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-572685

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Hans Holbein der Jüngere.

Nachdruck verboten.
Alle Rechte vorbehalten.

Mit zweiunddreißig Abbildungen im Text und zwei Kunstbeilagen *).

Nicht in Basel, sondern draußen in Schwaben, im goldenen Augsburg hat Hans Holbein d. J. als Malerssohn das Licht der Welt erblickt und die erste künstlerische Schulung erhalten. Aber Basel, die zweite Heimat, ist so eng mit seiner gesamten Entwicklung verbunden, daß die Stadt am Rheine, in der durch das Zusammenwirken von Gelehrten an der Universität und der großen Verleger ein reges geistiges Leben blühte, als die geistige Geburtsstätte des großen Künstlers gelten muß. Hier fand Holbein Gelegenheit zur Ausbildung seines formvollendeten Stils und seiner humanistischen Kenntnisse, und von hier aus wurden die Beziehungen zum Auslande angebahnt, die seinen Ruhm nach Frankreich und den Niederlanden und hinüber nach England trugen. Die Basler Kunstsammlung zählt die zahlreichen Werke Holbeins zu ihrem köstlichsten Gut, nachdem sie im Jahr 1661 durch Kauf in den Besitz des Staates gelangt waren.

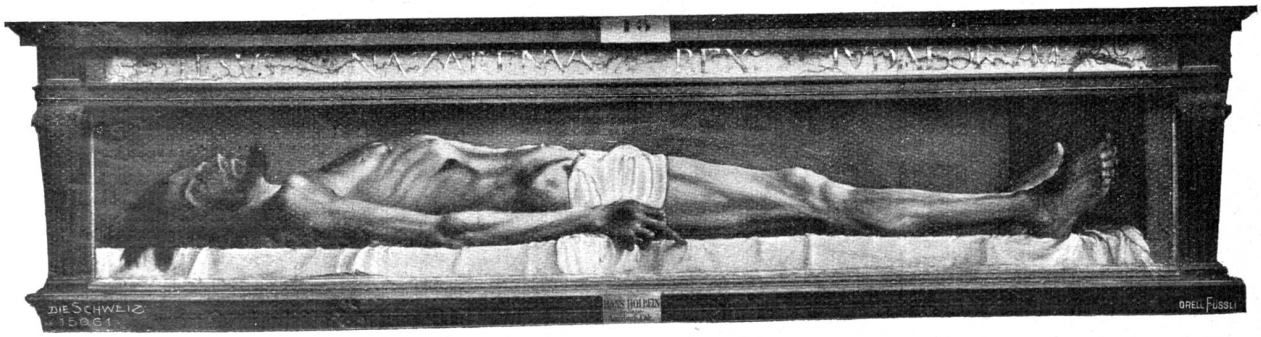
Als junger Geselle kam Hans Holbein von Augsburg her über Konstanz rheinabwärts nach Basel, ausgerüstet mit technischen Kenntnissen aus der Werkstätte des Vaters und voller Anregung durch die neuerschlossene Formenwelt der Renaissance, die das reiche und prunkliebende Augsburg schon früh durch die Handelsbeziehungen mit Italien kennen gelernt und mit dem Bau der Fuggerschen Grabkapelle bei St. Anna monumental festgelegt hatte. Von diesem 1512 vollendeten Gebäude sind eine Anzahl von Detailzeichnungen in der Basler Kunstsammlung vorhanden, die möglicherweise zu Holbeins Inventar gehörten und durch ihn nach Basel gelangt sind. Die Augsburger Künstler und unter ihnen in erster Linie Hans Burkmair haben den fremden Stil in deutsche Formensprache umgewertet. Hans Holbeins erstes Tafelbild, die Madonna mit dem Kind (Seite 130), gehört noch völlig der Augsburgerschule an. Ein Gemisch von gotischer Befangenheit und von heiterer, ungezwungener Lebensfreude ist dem kleinen Bilde eigen, das auf der Wanderschaft entstand. Die steife Gruppe empfängt Leben und Bewegung durch den Rahmen, auf dem fröhliche Engelskinder zu Ehren der Madonna musizieren oder kleine Spruchtafeln mit kindlichem Ungestüm darbieten.

In Basel fand der junge Holbein gute Aufnahme und ein vorbereitetes Feld; denn sein älterer Bruder Ambrosius hatte sich da niedergelassen, und durch Verbürgung eines ehemaligen Augsburgers, des Goldschmieds Jörg Schweiger, zwei Jahre vor Hans die Zunftgerechtigkeit und das Bürgerrecht erworben. Schon Holbeins Vater scheint vorübergehend in Basel tätig gewesen zu sein, und zwar, wie der junge Dürer, für die Buchillustration.

Bei welchem Meister die beiden Augsburger als Gesellen eintraten, wissen wir nicht. Aus urkundlichen Nachrichten ergeben sich nähere Beziehungen zu Hans Herbster, einem vielgenannten Maler, über dessen künstlerische Tätigkeit verschiedene Einträge in den Staatsausgaben Zeugnis ablegen, aber kein einziges beglaubigtes Werk. Ambrosius Holbein hat den Meister im Jahr 1516 porträtiert (S. 128). Ein ernstes, ehrliches Gesicht mit klugen, scharfblickenden Augen, von buschigem Bart und langem Haupthaar umrahmt, auf untersetztem Körper. Die Anlage des Bildes ist schlicht und einfach, das Kolorit mit leuchtendem Rot und lichtem Himmelsblau zu einer beinahe festlichen Harmonie gestimmt, die in den grünen Guirlanden ihren Abschluß findet. Herbster hatte Italien gesehen, als er 1511 im Heere der Eidgenossen den Feldzug nach Pavia mitmachte. Dieser Umstand und die einflußreiche Stellung als Ratsherr seiner Zunft mag den Ausschlag für seine Werkstatt gegeben haben, wenn nicht Herbster mit einem unbekannten Meister am Oberrhein dieselbe Person ist, der in der Entwicklung zwischen Schongauer und Dürer eingreift und die junge Generation geschult hat.

Die Buchdrucker Hans Amerbach und Johann Froben erkannten rasch Holbeins außergewöhnliche Begabung und bestellten ihm Entwürfe zu Büchertiteln, Kopfleisten und Alphabeten, mit denen damals ein gutes Buch ausgestattet sein mußte. Wohl in Frobens Auftrag illustrierte Holbein ein Exemplar des 1514 im Drucke erschienenen „Lobes der Narrheit" des Erasmus mit zweiundachtzig Federzeichnungen, das der Autor erhielt und als Handexemplar benützte. Erst mit ängstlichem Strich, beim Fortschreiten der Arbeit aber mit immer größerer Sicherheit sind die launigen Einfälle als Erklärung der Textstellen an den Rand des Buches gezeichnet. Holbeins Erzählung ist abwechslungsreich und humorvoll. Genrebilder, wie die abergläubische Verehrung (S. 124), wechseln mit Satiren, dem zerstreuten Gelehrten (Seite 136), der streitbaren Kirche (Seite 140), und selbst Erasmus

*) Die beiden Kunstbeilagen sind mit gütiger Genehmigung hergestellt nach photographischen Aufnahmen der Firma Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris u. Neu-York. A. d. R.



Hans Holbein d. J. Der Leichnam Christi im Grabe. Predella (1521) in der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

muß als Bücherschreiber herhalten. Er rächte sich an dem Künstler, indem er über dem Bilde des Prassers (Seite 125) Holbeins Namen hinschrieb.

Gleichfalls im Jahr 1515 entstand ein Tischblatt mit figurenreichen Darstellungen aus dem ritterlichen Leben, mit Turnier- und Jagdszenen, das Hans Ber von Basel, der Schwager des Bürgermeisters Jakob Meyer zum „Hasen", bestellt hatte. Und ähnlich im Inhalt und in der Ausführung waren die Fresken in den obern Sälen des Hertensteinschen Hauses zu Luzern: Schilderungen aus dem täglichen Leben der Besteller, darunter recht komische Szenen, wie der Abschub von Bettlern aus Buonas (Seite 144), wo sich fahrendes Gesindel zu versammeln pflegte.

Holbeins erste Bildnisse von 1516 stellen den schon erwähnten Bürgermeister Jakob Meyer und seine Gattin dar: ein breitgehaltenes, zeremonielles Doppelporträt unter feierlichen Renaissanceportalen. Der ausdrucksvolle Kopf des Mannes ist besser gelungen, als das glatte Gesicht der Dame. In starker Dreiviertelbrehung gibt Holbein die markante Profillinie und beide Augen; mit wenigen Mitteln gelingt ihm die Wiedergabe der Eigenart durch starke Betonung der Mund- und Nasenlinie und ihrer Ansätze. Ein Vergleich der Vorzeichnung (S. 124) mit dem ausgeführten Bild zeigt die Vorzüge der unmittelbaren Fassung bei der Studie. Die Linien sind feiner nüanciert, die Behandlung der Haare lebendiger, der ganze Ausdruck frischer. Im Bilde dagegen dominiert die Tendenz nach plastischer Wirkung (S. 125). Ein Frauenbildnis im Haag (Mauritzhuis) gehört ebenfalls zu dieser ersten Porträtgruppe; doch zahlreich waren die Bestellungen nicht, die Holbein als Porträtmaler auszuführen hatte. Andere Forderungen stellte die erblühende Volkskunst auf, Schmuck der Häuser durch Fassadenmalereien und Schmuck der Fenster mit bunten Glasgemälden. Die einheimischen Meister versuchten eine Neubelebung des gotischen Stils durch die Uebernahme der reichen Renaissanceornamentik; aber erst Holbein vollzog die organische Umgestaltung. Er führte die Fassadenmalerei durch die systematische Anwendung von Scheinarchitekturen auf ein für die bildende Phantasie unbegrenztes Gebiet; er gab dem gotischen, auf bunte Flächenwirkung angelegten Glasgemälde einen höhern, künstlerischen Wert durch die Vereinfachung der Darstellung, einen geschlossenen Architekturrahmen und eine feinere Verteilung der Farben. Im Vergleich mit den gleichzeitigen Arbeiten Niklaus Manuels und des Urs Graf tritt die Ueberlegenheit Holbeins in dem organischen Aufbau und in der klaren Durchbildung der neuen Formen zutage. Der nüchterne Verstand spricht aus allen seinen Werken, und der auf Formenreinheit gerichtete Sinn schafft eine Komposition, in der das geringste Detail berücksichtigt und im Verhältnis zum Ganzen abgewogen wird. Er begann mit einfachen Problemen, mit einem rundbogigen Säulenportal, durch dessen Oeffnung die Darstellung sichtbar ist (Seite 140); er erweiterte den Rahmen zu einem monumentalen Prachtbau mit Tonnengewölbe und reicher plastischer Ausschmückung (S. 127) und verband schließlich die Architektur mit den Figuren zu einem unteilbaren Ganzen (Seite 131).

Hans Holbein d. J. Madonna mit Kind (1514) in der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

Im Jahr 1518 weilte Holbein in Luzern. Er hatte

von dem Schultheißen Jakob von Hertenstein den Auftrag erhalten, die Fassade des neuerbauten Hauses und das Innere mit Gemälden auszuschmücken. Ein Schlachtenbild in einem der Säle des obern Stockwerkes scheint sich auf die blutige Niederlage der Eidgenossen bei Marignano bezogen zu haben, in der Hertenstein als Hauptmann der Luzerner mitgefochten hatte. Wenn Holbein den Gotthard überschreiten wollte, so fehlte es ihm in Luzern sicherlich nicht an Gelegenheiten. Mailand war in wenigen Tagereisen zu erreichen und der Verkehr über den Gotthard nach den umstrittenen Gebieten am Fuße der Alpen ein reger. Holbeins Italienfahrt wird nur durch einen urkundlichen Hinweis gestützt, durch die Erwähnung Mailands in dem Ratsschreiben von 1538. Die gleichzeitig genannten auswärtigen Absatzgebiete Frankreich, England und die Niederlande hatte er selbst bereist, warum sollte er nun das nächstliegende Ziel nicht erreicht haben? Auf einem Scheibenrisse mit dem Pannerträger des Urserentales gibt Holbein die Ansicht eines steilansteigenden Bergpasses, den schwer bepackte Maultiere mühsam erklimmen. Die überzeugendsten Beweise enthalten aber meines Erachtens die Werke des Meisters aus den Jahren 1519—1522, die unter unmittelbarer Nachwirkung der oberitalienischen Kunst entstanden sind. Das Bildnis des Bonifazius Amerbach (S. 135) könnte in Italien gemalt worden sein, mit dem von der Sonne gebräunten Gesicht, dem reinen blauen Himmel und der warmen, tiefleuchtenden Färbung. Der Kopf ist gewinnend schön, das Auge leicht beschattet und dadurch verinnerlicht, die Umrißlinie voll und einfach und die vom Besteller mit Versen versehene Schrifttafel geschickt in der Achsenrichtung des Bildes verkürzt. Diese ruhige Schönheit findet sich wieder bei Lionardo und seiner Nachfolge, besonders bei Boltraffio und Luini.

Stilistisch eng zusammenhängend mit dem Amerbachschen Bildnis zeigt die Altartafel mit der Darstellung des h. Abendmahls (s. die Kunstbeilage) dieselbe heitere Ruhe, eine glatte, vertriebene Malweise und direkte Anlehnungen an Lionardos Abendmahl im Refektorium bei Santa Maria delle Grazie. Holbein hat die Figuren zusammengerückt, die Handlung räumlich konzentriert, aber die ruhig dominierende Handbewegung Christi beibehalten. Die beiden Jünger zur Rechten des Herrn, die dreifache Durchbrechung des architektonischen Hintergrundes haben ihr Vorbild auf Lionardos Fresko, und der stark karikierte Kopf des Judas findet sich auf einem Skizzenblatt des großen Italieners. Ueber die Wirkung der symmetrisch aufgebauten Komposition im ursprünglichen Zustande gibt das Bild heute keinen Aufschluß. Denn es ist seitlich stark beschnitten und oben des architektonischen Abschlusses beraubt.

Zwei Altarflügel mit der Passion Christi in acht Szenen (Seite 122) bildeten ursprünglich mit dem Bilde des Abendmahls einen dreiteiligen Altarschrein. Sie zeigen dieselbe symmetrische Anlage bei malerischer Gruppierung im einzelnen Felde. Zwei Mittelfelder sind jeweilen durch eine gemeinsame Aktion miteinander verbunden und durch die starken Vertikallinien der Kreuze, des Baumes und der Architekturen hervorgehoben. Die äußern Felder korrespondieren in der Diagonale, die beiden Darstellungen im Freien wirken stark koloristisch, die Szenen im Innenraum, Christi Geißelung und Dornenkrönung erhalten

Hans Holbein d. J. Madonna in Glorie mit Stifter, in der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

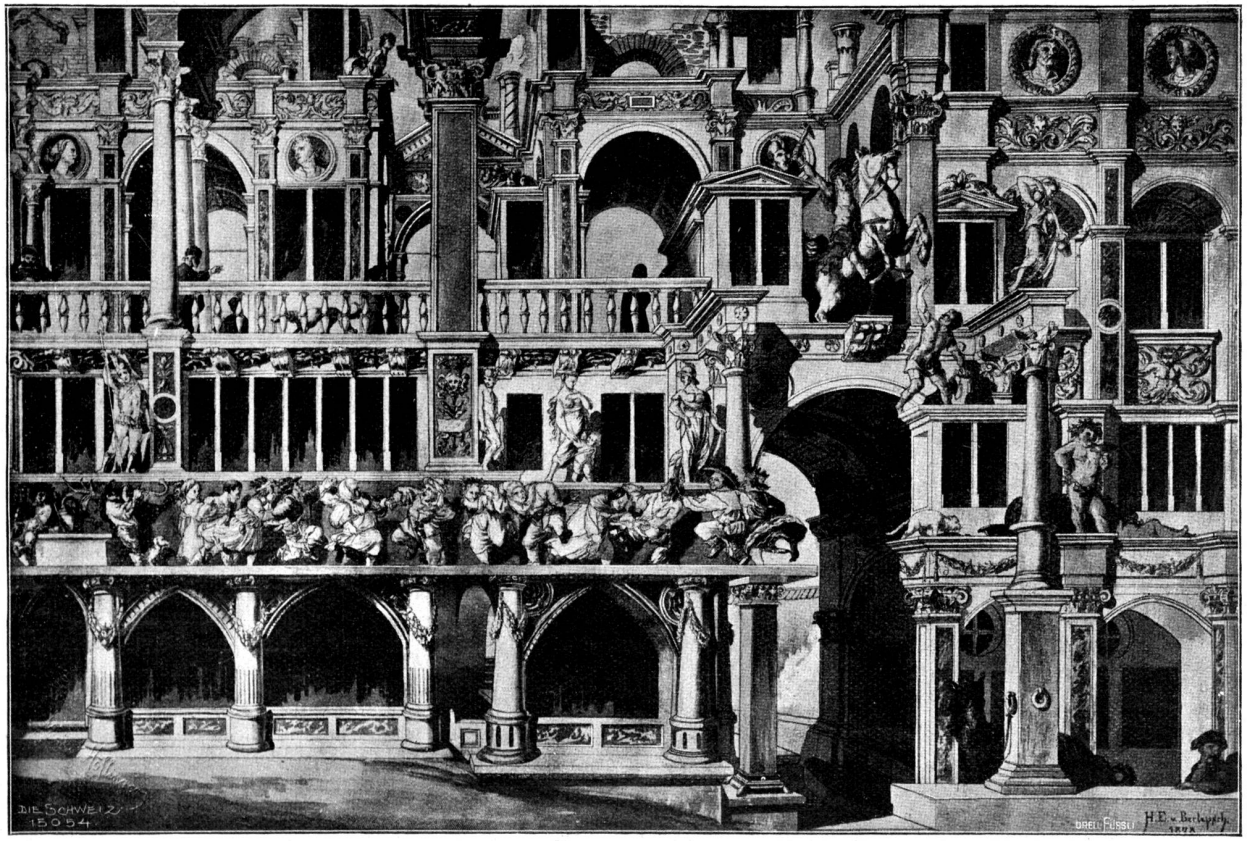
ihren Abschluß durch eine Säulenordnung, welche die Durchsicht in die Tiefe frei läßt. Die Figuren zeigen schlanke Proportionen und schöne Formen; sie bewegen sich gemessen und wirken bei gesteigerter Bewegung theatralisch, die Farben sind mit emailähnlicher Glätte aufgetragen und süßlich.

Auf zwei Altarflügeln mit der Darstellung der Geburt Christi und der Anbetung der Könige (Heft 24, 1904) hat Holbein die starke Wirkung mit künstlerischem Licht ebenfalls versucht. Im ersten Bilde der Passion bricht das Licht aus den Wolken, bei der Geburt Christi aber geht es von dem Kinde aus, beleuchtet die Gesichter der Umstehenden und wirft grellen Schein auf die Ruine eines antiken Bauwerkes mit eingestürztem Tonnengewölbe. Die Flügel gehören zu einem Altar, den Holbein für Hans Oberriet ausführte. Das Mittelstück wird beim Bildersturm zugrunde gegangen sein, die Flügel wurden 1558 von den Nachkommen des Stifters der Universitätskapelle im Münster zu Freiburg geweiht. Sie sollen 1521 entstanden sein, also gleichzeitig mit einer der größten realistischen Leistungen der Malerei, mit Holbeins Leichnam Christi im Grabe (Seite 129). Als Predella (Altarfuß) ist die Komposition gedacht, ähnlich wie auf dem Kolmarer Altar des Mathias Grünewald. Sie stimmt im Maß mit den obengenannten Flügeln überein.

Der vom Rhein angeschwemmte Leichnam eines Juden soll dem Maler als Modell gedient haben. Mit furchtbarer Deutlichkeit treten die Spuren des Wassertodes und der Verwesung hervor; aber das Abstoßende wird durch den künstlerischen Vorwurf gemildert und das nach hinten zurückgelehnte Haupt, über dem sich ein Schatten ausbreitet.

An großer Auffassung und feierlicher Ruhe steht dieser Predella das letzte Altarbild der Gruppe, die Madonna zwischen den Heiligen Martin und Urs von 1522 im Museum zu Solothurn, nicht nach. Die monumentale Einfachheit der beiden Heiligenfiguren, die Schönheit der Linien und des Faltenwurfes erinnern an Andrea Solarios Madonna mit zwei Heiligen (Brera, Mailand), der Typus der Maria, die Bewegung der Finger, das sichere Anfassen des fröhlich-würdigen Kindes und das Kolorit an Boltraffio. Dem Streben nach Vereinfachung der formalen Schönheit und der Steigerung des Kolorits entspricht eine klare, übersichtliche Komposition, die mit Hilfe geometrischer Konstruktionen aufgebaut wird. Die Erfindung geht auf Lionardo zurück und wurde auch von Raphael als Grundlage für die Gruppierung verwendet. Holbeins Veranlagung war für solche Probleme besonders aufnahmsfähig und imstande, selbständigen Nutzen daraus zu ziehen.

Ein Vergleich der Fassadenentwürfe von 1518 und 1520 ergibt außer einem gewaltigen Fortschritt im Verständnis des komplizierten Renaissancebaues einen solchen Reichtum an neuen Formen, eine Fülle von Motiven aus der antiken Baukunst und Plastik, daß deren Kenntnis



Hans Holbein d. J. Fassade des Hauses „Zum Tanz", nach Kopie in der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

in Anbetracht des kurzen Zeitraumes kaum anders als durch eine Reise vermittelt werden konnte. Ein Glasgemälde mit dem Wappen des Murbachschen Abtes Georg von Maßmünster von 1520 (Seite 127) ist ein vorzügliches Beispiel des neuen Stils; das Tor ist mit einer Tonne überwölbt, die Säulen mit Putten geschmückt, die Supraporte ein Basrelief nach dem Triumphzuge Mantegnas. Die Fassade des Hauses „zum Tanz", das mit der schmalen Seite gegen die Eisengasse, mit der Langwand in dem Gäßlein beim „Rößli" stand, bedeutet die höchste Freiheit der Komposition. Einer alten Kopie zufolge ist der Entwurf 1520 entstanden. Das Gegenstück zum Bauerntanz, die Jagd der Bauern nach dem Gänsedieb, ist auf einem Glasgemälde des Anthony Glaser von 1520 im Basler Rathause kopiert; überhaupt liegen keine stilistischen Gründe vor, die einer frühen Datierung hinderlich wären. Meister Balthasar Angelrot, der Goldschmied, war der glückliche Eigentümer des Hauses „zum vorderen Tanz", das Holbeins Phantasie aus einem plumpen Bau mit unregelmäßig angebrachten Fenstern zum schönsten Palast mit Ballustraden und plastischem Schmuck umwandelte. Ueber den Spitzbogen der Haustüre und des Magazins tollt die Bauernschar in wildem Reigen, die beiden Gruppen treffen sich auf der Kante, wo die beiden Mauern die Ecke bilden. Statuen des Mars, der Athene und des Merkur schmücken die Wandfläche zwischen den Fenstern; der zweiten Etage ist ein Balkon vorgelegt, auf dem sich die Bewohner des Hauses in Müßiggang ergehen. Nach obenhin wird die

Hans Holbein d. J. Statue der Herzogin von Berry vom Grabmal in der Kathedrale von Bourges. Nach der Zeichnung in der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

Hans Holbein d. J. Kopf des Königs Rehabeam (Bruchstück aus einem Wandgemälde des Rathauses zu Basel).

Konstruktion leichter, luftiger und perspektivisch vertieft. Ein gewaltiger Torbogen, von dem herab Marcus Curtius den Sprung in die Tiefe wagt, verbindet die Tanzfassade mit einem andern Hause, das durch die Allegorien des Bacchus, der Temperantia und ein vor dem Eingang angebundenes Pferd als Wirtshaus bezeichnet ist. Möglicherweise lag dieser Teil der Fassade dem Eingang des Hauses „zum Rößli" gegenüber, in dem zu jener Zeit ein Garkoch wohnte. Obwohl das Gäßlein kaum drei Schritte in der Breite maß, so konnte die Komposition in ihrer vollen Ausdehnung zur Geltung kommen, weil die Ecke des Hauses gegen die Eisengasse vorstand und das „Rößli" weiter zurücklag.

Im Jahre 1521 erhielt Holbein den Auftrag, den Ratsaal auf dem Richthaus mit Gemälden auszuschmücken. Die Darstellungen waren von Beatus Rhenanus aus antiken Historikern zusammengestellt worden und sollten den Ratsherren das Beispiel der Gerechtigkeit vorführen. Den dunkeln Raum verwandelte der Künstler in einen reichgegliederten Renaissancesaal mit statuengeschmückten Nischen und setzte die figürlichen Kompositionen zwischen die selbstgeschaffenen Gliederungen hinein. Die Kompositionen selbst sind stark architektonisch gedacht und symmetrisch angeordnet. Nach Vollendung von zwei Wänden erhielt er die für die ganze Arbeit ausgesetzte Summe; es bleibt aber noch die Frage offen, ob die beim Rathausumbau gefundenen Ueberreste der alten Fassadenbemalung, liegende Allegorien über den Torbögen und Teile von Statuen, nicht auf Holbein selbst zurückgehen. Möglicherweise sind uns in der Bockschen Neubemalung von 1608 noch Teile des alten Schmuckes erhalten. Die Verwandtschaft der ersten Rathausbilder mit der Fassade des Hauses „zum Tanz" und dem Glasgemälde von 1520 läßt sich bis ins Einzelne nachweisen. Die spätern Rathausbilder lassen die Architektur beiseite und legen das Hauptgewicht auf den dargestellten Vorgang. Ueber die Malweise der Arbeiten, Zeichnung mit starkem Umriß, leichter Anlage der Farbe und Aufsetzen von echtem Gold

gibt ein Bruchstück aus der Geschichte des Königs Rehabeam Aufschluß (Seite 133). Mit rascher Bewegung wendet der König sein Haupt gegen die Abgesandten des jüdischen Volkes.

Zu Beginn des zweiten Aufenthaltes in England konnte Holbein nochmals eine große monumentale Aufgabe lösen, die Ausschmückung des großen Festsaales im Stahlhofe zu London, dem Sitz der deutschen Hansa. Mit lebensgroßen Figuren malte er den Triumphzug des Reichtums und der Armut und gab der bildlichen Darstellung, dem Geschmacke der Zeit folgend, erklärende Inschriften und Sprüche bei. So lautet das mahnende Wort beim Triumph des Reichtums: „Gold ist der Vater der Lust und des Kummers Sohn; wem es fehlt, der trauert; wer es hält, dem bangt" (S. 123). Im Gefolge des Plutos, des Gottes des Reichtums, schreiten die aus der alten Geschichte bekannten Menschen einher, die das Gold über alles schätzten. Die Komposition ist im Aufbau und in der rhythmischen Bewegung ein vollendetes Meisterwerk reiner Schönheit. Die Malereien selbst sind, wie alle die schon genannten monumentalen Werke Holbeins, untergegangen; es ist deshalb nicht möglich, den ganzen Reichtum des werdenden und auf der Höhe angelangten Künstlers in diesen höchsten Aufgaben zu fassen.

Eine zweite Reise Holbeins ging über Lyon nach Avignon, wo Bonifazius Amerbach vom Herbst 1522 bis 1524 studierte. Erasmus hatte sich durch Holbein für seinen Liebling porträtieren lassen, und wie aus Briefen hervorgeht, dem Künstler den Auftrag gegeben, das kostbare Bild persönlich zu überbringen. Die Vorstudie zum Bilde (S. 138), auf Papier gemalt, ist in Basel geblieben; das Original befindet sich heute im Louvre. In der Studie bewirken die überlegene Ruhe des in scharfem Profil gefaßten Kopfes und die emsige Bewegung der schreibenden Hand zusammen mit der ruhigen Färbung die Stimmung der Gelehrtenstube. Das Original im Louvre ist lebhafter, der graugrüne Fond hat einem orientalischen Teppich Platz gemacht.

Geschäftliche Verbindung mit den Lyoner Verlegern Melchior und Kaspar Drechsel stammen aus dieser Zeit. Im Verlage der Gebrüder Drechsel erschien 1538 zum ersten Mal die Holzschnittfolge des Totentanzes, die nach Holbeins Entwürfen zum großen Teil von Hans Lützelburger geschnitten worden war. In diesen kleinen Blättern (Seite 136) hat der Künstler ein altes Thema aufgegriffen, aber mit moderner Empfindung, mit dem ganzen Bilderreichtum seines künstlerischen Schaffens und in einer an unsern Plakatstil erinnernden, knappen Ausdrucksweise geschildert. Jedes einzelne Bild ist ein vollendetes Kunstwerk, und die ganze Folge bildet ein kulturhistorisches Monument.

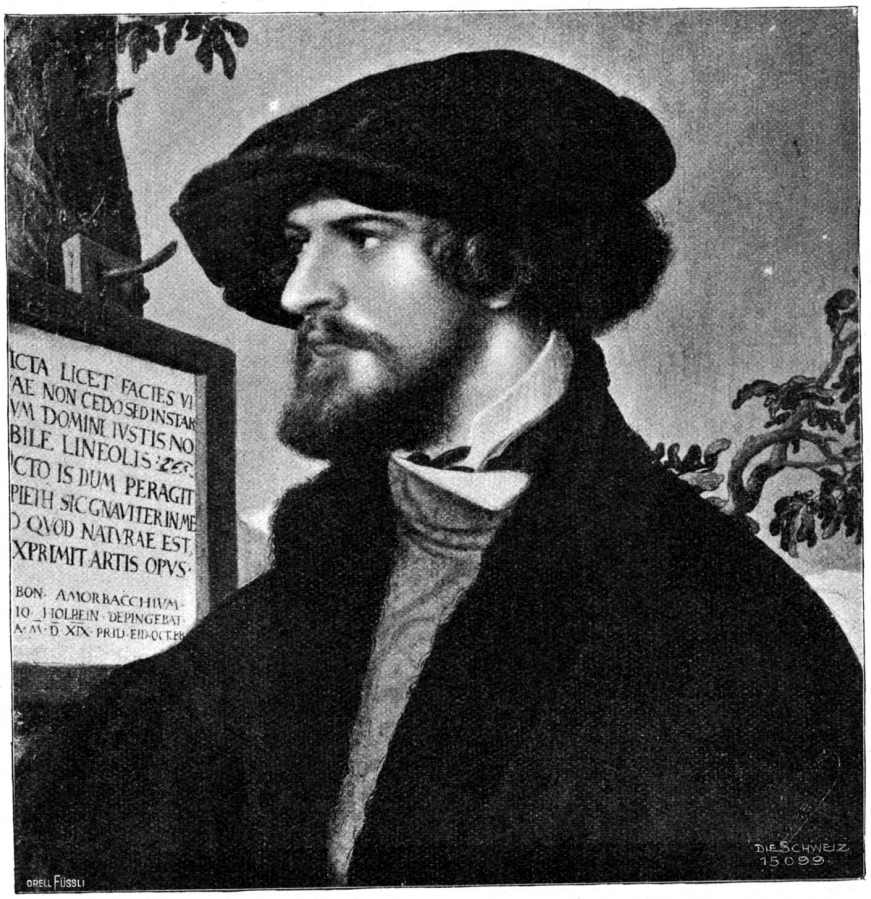
Das Motiv des Totentanzes wurde noch mehrmals verwendet; denn die Darstellung der Vergänglichkeit paßte in den Rahmen der Zeit. Als Schmuck ziert er die Scheide eines Schweizerdolchs (Seite 126), der beliebten Stoßwaffe mit breiter Klinge und handlichem Griff, und im sogenannten Totentanzalphabet füllen die wilden Szenen den Freiraum zwischen den Buchstaben.

In Verbindung mit der

Hans Holbein d. J. Bildnis der Dorothea von Offenburg als Laïs von Korinth (1526) in der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

Reise nach Frankreich sind zwei Zeichnungen zu nennen, welche die knieenden Stifterfiguren des Herzogs Jean von Berry und seiner Gemahlin vom Grabmal in der Kathedrale von Bourges darstellen. Die schwarze Umrißzeichnung ist mit farbiger Kreide leicht koloriert, die Wirkung der Figuren, besonders die feine Gestalt der Herzogin (S. 133) so lebenswahr, daß wir eher auf ein Porträt nach der Natur, als auf die Kopie einer Statue raten würden.

Als letztes großes Werk des zweiten Basler Aufenthaltes entstand die berühmte Darmstädter Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Jakob Meister zu Füßen. Die Studien zu den Porträtfiguren sind in Basel zurückgeblieben, das Original dagegen ist durch den Kunsthandel in fürstlichen Besitz gelangt. Außer den Tafelgemälden und Porträts hat Holbein für die Buchillustration weitergearbeitet, Entwürfe für Glasgemälde ersonnen und auch Vorzeichnungen von Bechern, Schalen und Schmuckstücken für die Goldschmiede gezeichnet. Aus dieser Zeit sind der Riß mit der Madonna in Strahlenglorie (Seite 131), die Scheibenfolge mit zehn Szenen aus der Passion im Basler Museum und einzelne Blätter aus seinem Skizzenbuch. Die berühmte Folge der Basler Frauentrachten (Seite 144) gehört ebenfalls dahin; sie zeigt die Vorliebe des Künstlers für das Bewegungsproblem, für die Kontrapoststellung der menschlichen Figur. Die Zeichnungen sind groß in der Anlage, schöne Kostümbilder, neben denen die Mädchengestalten Manuels und die Dirnen des Urs Graf allerdings an Lebensfrische und Keckheit über das erlaubte Maß hinauszugehen scheinen.



Hans Holbein d. J. Bildnis des Rechtsgelehrten Bonifazius Amerbach (1519) in der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

Durch die politischen Umänderungen in Basel wurden die nächsten Gönner Holbeins aus Amt und Würde gedrängt, der Kreis des Bürgermeisters Jakob Meyer gehörte zu den Altgläubigen, und Holbein sah sich deshalb gezwungen, sein Verdienst auswärts zu suchen. Der Plan einer Reise nach England, schon 1524 erwogen und durch Empfehlungsschreiben des Erasmus an Thomas Morus, den englischen Staatsmann und an Petrus Aegidius in Antwerpen vorbereitet, wurde im Lauf des Jahres 1526 ausgeführt. „Hier frieren die Künste," stand in dem Brief, den Holbein nach Antwerpen mitnahm. In Antwerpen besuchte Holbein das Atelier des Quentin Metsys und soll dort das Bildnis des Petrus Aegidius gemalt haben. Da er auf Gelderwerb ausgehen mußte, so betätigte er sich auch in England hauptsächlich als Porträtmaler, erst im Kreise der deutschen Kaufmannschaft, später in der Familie des Thomas Morus und durch dessen Vermittlung in den höchsten Gesellschaftsklassen des Königreichs. Hier reifte seine Kunst zu einer technischen Vollendung, zu einer Beherrschung der künstlerischen Mittel, denen Holbein seine große Popularität verdankt.

Vom kleinen Rundbildnis mit dem Kopf des Erasmus (S. 139) und dem glattgemalten Porträt der Dorothea von Offenburg als Laïs Corinthiaca (S. 134) bis zum Familienbilde des Jahres 1528 (s. die Kunstbeilage) ist ein gewaltiger Fortschritt zu erkennen. Zwei Jahre unausgesetzter Arbeit liegen dazwischen und erklären das Rätsel, das die Perle Holbeinscher Kunst dem Beschauer zu lösen gibt. Das Bild ist in Lebensgröße auf Papier gemalt und stellt eine in Kummer und Sorge gealterte Frau mit zwei Kindern dar, in anspruchslosem, fast ärmlichem Werktagskleide. In keinem andern Bilde hat Holbein das Menschliche, die innere Stimmung ergreifender geschildert als hier, den verhaltenen Schmerz der Gattin und die rührende Anhänglichkeit des mitfühlenden Knaben. Das Gesicht der Frau, der Hals und die Ansätze der Brust sind von einer Weichheit und zarten Modellierung, unter denen der ganze Knochenbau und die

Der Bischoff.

Holzschnitt aus Holbeins Totentanz „Der Bischof als Hirte".

Lage der einzelnen Muskeln fühlbar sind. Ein Meisterwerk seelischer Vertiefung ist das trübe Auge mit geschwollenen Lidern. Die Modellierung im vollen Lichte mit grauen Halbtönen entspricht der absolut modernen Auffassung, und die feste Geschlossenheit der Gruppe im Dreieck verstärkt die gewaltige, aber in den Mitteln schlichte Wirkung.

Das unvollendete Bildnis eines jungen Mädchens (Seite 143) zeigt das technische Vorgehen Holbeins, die Anlage leichter Grundtöne und die sorgfältige Durchbildung der Modellierung mit schwarzer Kreide. Im Vergleich zu den Porträtskizzen der zweiten englischen Epoche ist das Detail noch zu stark betont, die Ausführung zu gründlich; aber den Charakter der Person, eines derben Soldatenweibes, hat er auch hier treffend wiedergegeben.

Im Jahr 1532 verließ Holbein Basel, um sich bleibend in England niederzulassen, trotz eines Anerbietens des Rates, ihm eine Pension auszusetzen und ihn mit seinen Kunstwerken reisen zu lassen. Anläßlich eines Besuches im Jahr 1538, bei dem des Künstlers Ankunft durch ein Festessen in der „Mägd" gefeiert wurde, erneuerte der Rat von Basel sein Angebot. Aber Holbeins Ruhm stand in England so hoch, seine Stellung war so angesehen und von den Höchsten im Lande anerkannt, daß er den ehrenvollen Angeboten der Heimat kein Gehör schenken konnte. Er war der bevorzugte Porträtmaler des königlichen Hofes und der hohen englischen Aristokratie; er gelangte, wie hundert Jahre später Van Dyck, durch die Aehnlichkeit der ihm gewordenen Aufträge zu einer an Manierismus grenzenden, aber stets bestechenden Ausdrucksweise. Mit Verzichtleistung auf den momentanen Ausdruck hält er die Züge des Gesichtes ruhend fest und erreicht dabei trotz starker Betonung der Hauptlinien eine vornehme Zurückhaltung von großer Wirkung. Die Studien zu den Bildnissen beschränken sich auf die Angabe der Hauptlinien, auf den Umriß des Gesichtes, von Augen, Mund und Nase und eine leichte Antönung des Karnates und der übrigen Farbenwerte mit farbiger Kreide. Aber die Linien sind mit einer Bestimmtheit gezogen, die den Ausdruck völlig wiedergibt, und die wenigen Striche genügen, um die dargestellte Person in ihrer Eigenart lebenswahr zu schildern. Das Bildnis einer englischen Dame (Seite 137) und das Brustbild eines jungen Mannes (Seite 141), eine der schönsten Porträtstudien des Meisters, gehören der englischen Spätzeit an und zeigen die Vorzüge der mit breitem Striche angelegten Skizze.

Die Nunne.

Holzschnitt aus Holbeins Totentanz „Die Nonne".

Der Auftrag der Farben ist glatt und stark vertrieben, das Kolorit von emailartigem Glanz, die Modellierung und die Wiedergabe des Stofflichen von unerreichter Vollendung. Das Bildnis eines englischen Edelmanns im Haag (Mauritzhuis, Seite 142) vom Jahr 1542 vereinigt alle Vorzüge der Spätzeit in hohem Maß, vornehme Ruhe bei scharfer Individualisierung, glänzende Farben und eine wunderbare Behandlung in der Darstellung des rotblonden Bartes und des Vogelgefiebers. Holbein hat eine große Anzahl von Bildnissen gemalt, deren künstlerische Bewertung verschieden beurteilt werden muß; aber alle seine Werke tragen den Stempel seines Geistes an sich.

Drei Nationen streiten sich um die Zugehörigkeit des großen Meisters; die Schweiz aber hat Holbein nicht nur zeitlich am längsten beherbergt, sondern den Einfluß seiner Kunst auch am stärksten erfahren. Noch die Spätmeister des sechzehnten Jahrhunderts konnten von seinem Erbe zehren.

Dr. Paul Ganz, Basel.

Hans Holbein d. J. Federzeichnung aus dem „Lob der Narrheit" (Dissimulata stultitia).

Der junge Witwer.

In einer stillen Friedhofecke
Wölbt sich ein neuer Hügel auf
Mit einer frischen Blumendecke
Und einem schlichten Kreuze drauf.

Die Welt hat nichts mehr, was mich
Tot ist, was mir der Himmel gab; [freue:
Drum neigt mein Herz in Immertreue
Hinab sich in das frische Grab.

In seinem kühlen Erdenraume
Zwei Seelen birgt's und einen Leib,
Nach kurzem, schönem Lebenstraume:
Mich und mein junges, totes Weib.

Fritz Billo, Paris.