

**Zeitschrift:** Neujahrsblatt / Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen

**Herausgeber:** Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen

**Band:** 64 (1886)

**Artikel:** Hans Holbein

**Autor:** Burckhardt, Achilles

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1006988>

#### 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:** 09.01.2026

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

# Hans Holbein.

Von

Achilles Burckhardt.

## 64. Neujahrsblatt

herausgegeben

von

der Gesellschaft zur Förderung des Guten und Gemeinnützigen

1886.

B. T. 1858. 109/111. & 4 Fichten.

" Jb 1879. 8. 22. Notiz von Dr. P. Wackerlin  
Vorläufige gut bestell. Gesellsch.  
Band 8 Nachtr. Fortsetzung von Dr. Ed. H. Käfer.

Basel.

Druck von J. C. Baur.

1885.

# Inhaltsanzeige der früheren Neujahrsblätter.

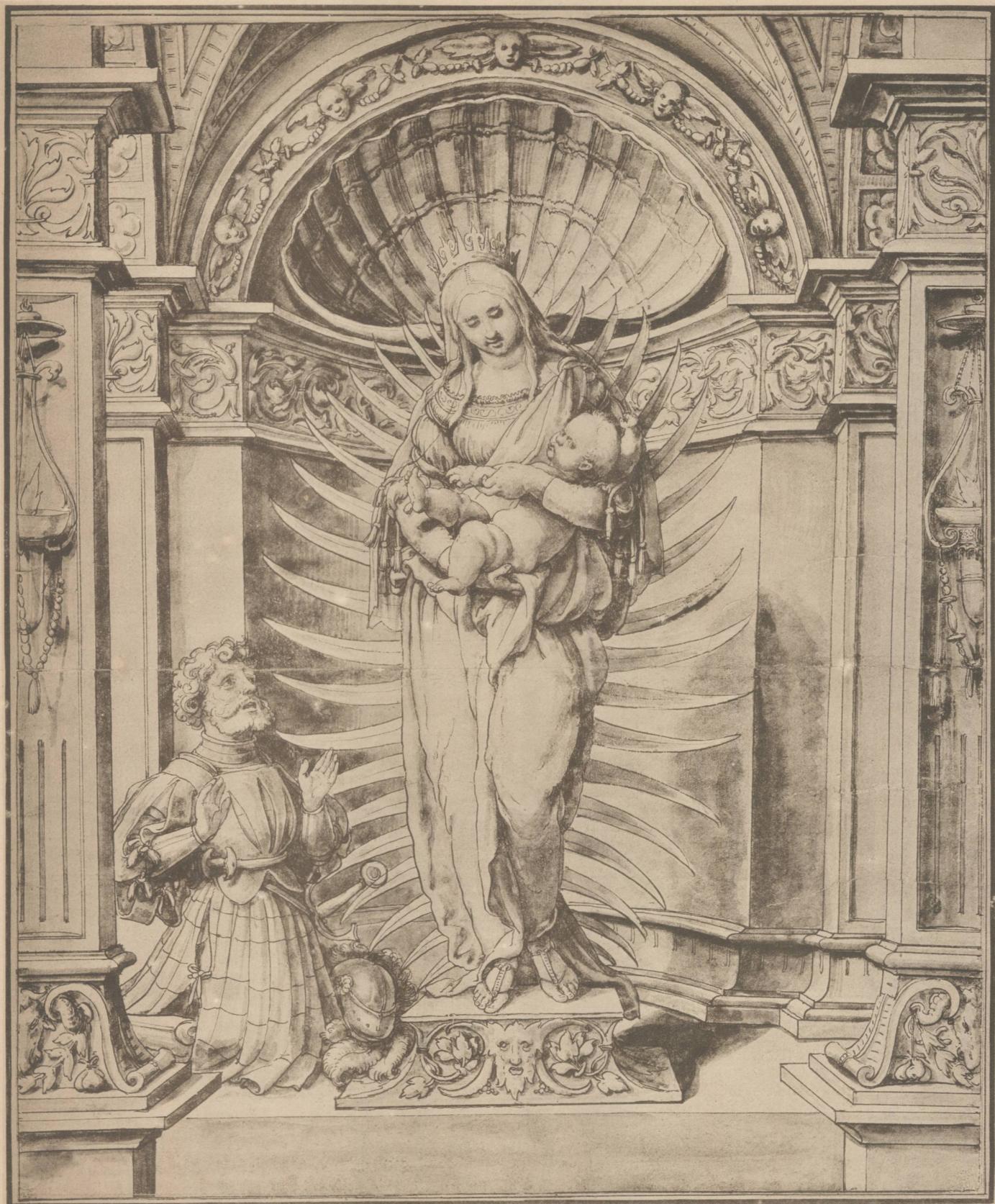
## 1. Erzählungen aus der Basler Geschichte in zwangloser Reihenfolge.

- I. 1821. (Bernoulli, Dan.) Isaac Iselin.
- II. 1822. (Burckhardt, Jac., Obersthelfer, später Antistes.) Der Auszug der Rauracher.
- III.\*\* 1823. (Hanhart, Rudolf.) Basel wird eidgenössisch. 1501.
- IV.\*\* 1824. (Hagenbach, R. R.) Die Schlacht bei St. Jacob. 1444.
- V.\*\* 1825. (Hagenbach, R. R.) Die Kirchenversammlung zu Basel. 1431—1448.
- VI. 1826. (Hagenbach, R. R.) Die Stiftung der Basler Hochschule. 1460.
- VII. 1827. (Hagenbach, R. R.) Erasmus von Rotterdam in Basel. 1516—1536.
- VIII.\* 1828. (Hagenbach, R. R.) Scheik Ibrahim, Johann Ludwig Burckhardt aus Basel.
- IX. 1829. (Hagenbach, R. R.) Rudolf von Habsburg vor Basel. 1273.
- X. 1830. (Hagenbach, R. R.) Bürgermeister Johann Rudolf Wettstein auf dem westphälischen Frieden. 1646 und 1647.
- XI. 1831. (Hagenbach, R. R.) Das Jahr 1830, ein wichtiges Jahr zur Chronik Basels.
- XII. 1832. (Burckhardt, A.) Die Schlacht bei Dornach am 22. Juli des Jahres 1499.
- XIII. 1835. (Burckhardt, A.) Landvogt Peter von Hagenbach.
- XIV. 1836. (Burckhardt, A.) Das Leben Thomas Platers.
- XV. 1837. (Burckhardt, A.) Das große Sterben in den Jahren 1348 und 1349.
- XVI.\*\* 1838. (Burckhardt, A.) Das Karthäuser Kloster in Basel.
- XVII. 1839. (Burckhardt, A.) Der Rappenkrieg im Jahr 1594.
- XVIII. 1840. (Burckhardt, A.) Die ersten Buchdrucker in Basel.
- XIX. 1841. (Heusler, Abr.) Die Zeiten des großen Erdbebens.
- XX. 1842. (Burckhardt, A.) Hans Holbein der Jüngere von Basel.
- XXI.\* 1843. (Wackernagel, W.) Das Siechenhaus zu St. Jacob.
- XXII. 1844. Jubiläumschrift: (Reber, B.) Die Schlacht von St. Jacob an der Birs.

## 2. Die Geschichte Basels von den ältesten Zeiten bis zur Einführung der Reformation, in zusammenhängenden Erzählungen dargestellt.

- XXIII.\* 1845. (Fechter, D. A.) Die Rauraker und die Römer, Augusta Rauracorum und Bassilia.
- XXIV. 1846. (Burckhardt, Jacob, Professor.) Die Alamannen und ihre Bekehrung zum Christenthum.
- XXV. 1847. (Streuber, W. Th.) Bischof Haito, oder Basel unter der fränkischen Herrschaft.
- XXVI. 1848. (Burckhardt, Theophil.) Das Königreich Burgund. 888—1032.
- XXVII. 1849. Jubiläumschrift: (Burckhardt, Th.) Bürgermeister Johann Rudolf Wettstein auf der westphälischen Friedensversammlung.
- XXVIII. 1850. (Fechter, D. A.) Das Münster zu Basel.
- XXIX.\*\* 1851. (Fechter, D. A.) Bischof Burchard von Hasenburg und das Kloster St. Alban.
- XXX.\*\* 1852. (Fechter, D. A.) Das alte Basel, dargestellt nach seiner allmäßigen Erweiterung bis zum Erdbeben 1856.

Anmerkung. Alle die mit \*\* bezeichneten Jahrgänge sind vergriffen; die mit \* bezeichneten sind sehr selten und deshalb nur noch zu Fr. 2. 50 zu haben.



# Hans Holbein.

---

Bon  
Achilles Burckhardt.

---

## 64. Neujahrsblatt

herausgegeben

von

der Gesellschaft zur Förderung des Guten und Gemeinnützigen

1886.

---

Basel.  
Druck von J. G. Baur.  
1885.

## Hans Holbein.

**H**im Jahre 1515 malte in seiner Werkstatt zu Augsburg Hans Holbein, der Vater, an einem herrlichen Altarwerk. Auf der Außenseite der Flügel stellte er in nicht grellen Farben, wie es an diesem Orte Sitte war, die Jungfrau Maria dar, welcher der Engel die Botschaft aus der Höhe bringt. Deffnete man den Schrein, so zeigte das Hauptfeld das Leiden des heiligen Sebastian. In der Mitte ist der Märtyrer an einen Baum gebunden, drei Scherzen zielen mit ihren Pfeilen nach ihm, ein vierter hat sich auf das Knie niedergelassen, die Armbrust zu spannen. Da seine Hände beide beschäftigt sind, hat er indeffen seinen Pfeil durch den Mund gezogen. Aber auch in Wehmuth theilnehmende Männer umstehen den Dulder. Im Hintergrund erhebt sich an beiden Ufern eines breiten Stromes eine thurmreiche Stadt, überragt von einem festen Schloß. Zur Rechten und zur Linken des Mittelfeldes, auf den Innenseiten der Flügel, stehen zwei Frauen, Barbara mit dem Kelche und der Hostie, in sich versunken vor sich blickend, und Elisabeth; neben ihr knieen drei Bittende; zwei sind behaftet mit der entsetzlichsten Krankheit, welche die Zeit kannte, mit dem Aussatz; freundlich gießt sie dem einen Wein in die dargehaltene Schale. Dieß Gemälde zeigt die höchste Stufe des Könnens, welche wir den ältern Holbein ersteigen sehen; da ist Alles lebensfähig, Haltung und Bewegung der Natur abgelauscht; das Conventionelle des alten Styles ist verlassen; aber dennoch ist jener ideale Ausdruck, jene stille Seligkeit, welche die gothischen Meister ihren Gestalten einzuhauchen wissen, bei aller Individualität nicht aufgeopfert. Auch in der Decoration ist der neue Stil voll und ganz durchgebrochen; die Umrahmung, die Ornamente, die Sphingen und in Pflanzen übergehenden menschlichen Gestalten, alles athmet reife Renaissance. Das Werk des alternden Holbein erreichte hier eine formale Reinheit und Vollkommenheit, zu der Dürer in der Decoration nie gelangte.

Freilich mag ein Theil an diesem Erfolge der Mitarbeit des Sohnes zufallen. Zur Vater und Sohn. Linken der Elisabeth blickt ein Knieender empor, dessen Gesicht von reichem Haar und Bart eingefasst ist. Eine Skizze zu diesem Kopf, welche sich im Besitz des Herzogs von Aumale erhalten hat, führt die Beischrift „Hans Holbein, Maler, der alt“. So bezeichnete er sich nicht

selbst; sondern die Schrift und damit wohl auch die Zeichnung stammen von dem aufstrebenden Sohne, der in berechtigtem Selbstgefühl zwischen sich und dem Vater will unterschieden haben. Zudem ist schon nach der Haltung des Kopfes unwahrscheinlich, daß der Vater selbst sich so darstellen konnte; wenigstens bei der Skizze war Hans, der jüngere, mit thätig. Aber sein Name hängt noch in anderm Sinne mit diesem Werk zusammen; der junge Ausätzige, der so vertrauensvoll neben der Heiligen kniet, trägt dieselben Züge wie das Köpfchen auf einer Silberstiftzeichnung vom Jahre 1511, wo der Vater seine beiden Knaben Brosy (Ambrosius) und Hans zusammen abgebildet hatte; Auge, Nase, die Form des Kopfes stimmen merkwürdig überein. Und wenn wir dann hören, daß im gleichen Jahre, vielleicht noch vor Vollendung des Sebastiansaltares, der Vater den Sohn in die Ferne entlassen mußte, weil ihm die Heimath die Mittel des Fortkommens nicht mehr bot, so können wir leicht denken, mit wie wehmüthigen Gefühlen er sich und seinen Liebling unter den Schutz der mildthätigen Heiligen stellte.

Schicksal der  
Familie.

Als Hans Holbein, der jüngere, von seinem ältern Bruder begleitet, nach Basel wanderte, hoffte er kaum, sich durch seinen Pinsel den Weg durchs Leben zu öffnen; wenn das blühende und reiche Augsburg, die erste Stätte deutscher Renaissance, die Künstlerfamilie nicht ernähren konnte, wie sollte dies in der viel bescheidenern Schweizerstadt geschehen? Aber Basel besaß damals einen eigenen Ruhmestitul. Auf den Messen und Jahrmarkten deutscher Städte sah man neben andern Waaren die Erzeugnisse des Basler Bucherdruckes ausgelegt; indem dieselben nach allen Seiten abgesetzt wurden, verbreitete sich überallhin die Kunde von der umfangreichen Ausübung der neuen Kunst in dieser Stadt. Wo aber Bücher gedruckt wurden, da fanden damals auch die Zeichner von Titelbildern und Randleisten, von Buchdruckermarken und reich verzierten Anfangsbuchstaben ihre Thätigkeit. Diese Aussicht mag auch den alten Holbein beruhigt haben, als er seine Söhne entließ; als Andenken an sie behielt er jenes Blatt mit den beiden Köpfen vom Jahr 1511. Da darauf das Alter des jungen Hans auf vierzehn Jahre angegeben ist, ergiebt sich, daß er — 1497 geboren — etwa achtzehn Jahre alt war, als er 1515 in Basel eintraf. Die Lage des Vaters verbesserte sich durch die Veränderung der Familie nicht; denn er war gerade in dieser Zeit zum Theil wegen der geringfügigsten Summen, die er nicht zu bezahlen vermochte, mehrfach eingeklagt, so daß er aus der Zahl der Hauseigenthümer und Steuerbezahler verschwindet. Er verließ, wie bald auch sein Bruder Sigmund, der ebenfalls Maler war, die Vaterstadt; aber während dieser in Bern zu Besitz und Wohlstand gelangte, führte der unendlich begabtere Hans ein Wanderleben in Dürftigkeit. Es ist aus Dürers Aufzeichnungen und den Rechnungen der Kirchen und Klöster bekannt genug, daß die Malerei dem Künstler nicht viel eintrug; die großen Altarbilder wurden meist schlecht bezahlt; daher führten die Meister sie rasch mit Hilfe oft recht ungeschickter Gesellen aus; oft ist nur der Entwurf von dem, dessen Namen das Bild trägt; höchstens wenn

eine gesellschaftlich höher gestellte Persönlichkeit bei einem Künstler das Portrait bestellte, lohnte es sich, Zeit und Mühe nicht zu sparen. Herrlich ausgeführte große Altarwerke, wie der Sebastiansaltar, sorgten jedenfalls mehr für den Nachruhm als für das zeitliche Wohlergehen des Künstlers. Mehr Gewinn brachte der Kupferstich und der Holzschnitt; aber während wir von den meisten Malern der Zeit wissen, daß sie in einer dieser Techniken oder wenigstens für eine gearbeitet haben, ja wie Martin Schön fast einzig dem Stich ihre Berühmtheit verdanken, bleibt der Vater Holbein diesen Zweigen künstlerischen Wirkens fern, und auch für Goldschmiede scheint er keine Risse entworfen zu haben.

Von Augsburg folgte der Meister einem Ruf nach dem Antoniterkloster Isenheim bei Bollweiler im Elsaß; aber von allem, was er für dieses reiche Kloster malte, ist unter den zahlreichen Isenheimer Kunstwerken, welche jetzt das Museum in Colmar bewahrt, keine Spur vorhanden. Im Jahr 1524 führt ihn das Handwerksbuch der Maler in Augsburg unter den Gestorbenen auf. Der Sohn trat keine reiche Hinterlassenschaft an; im Jahr 1526 unterstützte ihn der Rath von Basel, als er einiges Werkzeug des Vaters, „so ihn hoch und theuer zu stehen kommen“, welches in Isenheim geblieben war, zurückforderte, oder vielmehr, da das-selbe inzwischen im Bauernkrieg von 1525 war zerstört worden, entsprechende Entschädigung verlangte. Aber ein anderes weit werthvollereres Erbtheil fiel dem Sohne zu in dem künstlerischen Nachlaß des Vaters; denn auf diesem Wege sind wohl die zahlreichen Zeichnungen des Meisters und vor allen jene sein ausgeführten, mitten aus dem Leben gegriffenen Köpfe in Silberstift nach Basel, in den Besitz des Bonifacius Amerbach und schließlich in die öffentliche Kunstsammlung gekommen.

Als Hans Holbein in Basel einzog, war er zu jung und zu namenlos, um als selbständiger Meister aufzutreten; es ist wahrscheinlich, daß er bei dem angesehenen Hans Herbster, vielleicht mit seinem Bruder Ambrosius, als Geselle in Dienst trat. Auch Herbster war von auswärts — von Straßburg — nach Basel gekommen; ebenso Holbeins Landsmann der Goldschmied Georg Schweiger, der mehrere Jahre früher aus Augsburg eingewandert war, und der später dem Ambrosius bei der Erwerbung des Bürgerrechts durch Bürgschaft sich freundlich erzeigt. Diese Zugewanderten schlossen sich enger an einander an; als Schwaben wurden sie wohl in der neu eidgenössischen Stadt, in der Erinnerung an den letzten Krieg, da auch Straßburg gegen die Schweizer gefritten, verspottet. Eine Frucht dieser Verbindung sind die Bilder des Hans Herbster und Jörg Schweiger<sup>1)</sup>, beide von der Hand des jüngeren Bruders. Von Ambrosius sind aus diesen Jahren einige Gemälde und Zeichnungen in Basel erhalten, darunter mehrere Büchertitel; sie zeigen den Künstler als entschiedenen Vertreter der neuen Richtung; aber das Architektonische ist matt, dem Laubwerk und den

<sup>1)</sup> Basler Museum Gemäldegallerie (M.) № 12.

Rankenverzierungen fehlt der Schwung. Nachdem er 1517 in die Zunft zum Himmel, 1518 ins Bürgerrecht aufgenommen ward, verschwindet jede Spur von ihm; als es sich um die Erzeugung des väterlichen Werkzeugs handelt, ist nur von Hans die Rede; der ältere Bruder war damals wohl schon todt.

Erste Arbeiten  
in Basel.

Schulmeister-  
schild.

Fünf Passions-  
bilder.

In der Werkstatt seines Meisters wird Hans Holbein die verschiedenartigste Arbeit durch die Hände gegangen sein; Kunst und Handwerk waren damals nicht getrennt; das handwerksmäßige Anstreichen, das Anfertigen von Wappentafeln und Aushängeschilden, von Altarbildern und Processionsfahnen löste sich ab. Erhalten hat sich eine Einfassung zu einem Büchertitel, die schon ganz die Art des Meisters verräth, wenn auch ein ungeschickter Holzschnieder, unbarmherzig mit seiner Vorlage umgehend, alle menschlichen Figuren bis zur Karikatur zerschnitten hat. Es sollte diese Zeichnung gleichsam eine Probe und eine Empfehlung zugleich bilden, daher der noch unbekannte seinen Namen beigesetzt hat. Er malte sodann für Hans Bär auf eine Tischplatte<sup>1)</sup> den „Niemand“, der auf allerhand Scherben und Trümmern sitzt, durch ein Schloß vor dem Mund am Reden gehindert ist. Diese Allegorie war der Poesie und der Kunst der Zeit geläufig; zu Grund liegt, daß, wenn irgend etwas verdorben oder zerbrochen wird, so will „Niemand“ es gethan haben; das andere größere Bild der Tafel zeigt den Krämer, dem Affen den Korb plündern. Außen um den Rand laufen Turniere, Jagden, Gelage. Eine rechte Arbeit der Werkstatt ist des Schulmeisters Aushängeschild<sup>2)</sup> von 1516. Die auf beiden Seiten bemalte Tafel mag an einem eisernen Arm in die Gasse geragt haben. Das Gemälde ist rasch zu Stande gekommen; aber gleichwohl zeigen einzelne Figuren den feinen Beobachter des Lebens; kostlich ist der im Profil gegebene aufmerksam Horchende; er hat das Gesicht etwas zusammengekniffen, wie einer, der recht scharf hören und sehen will, während der Andere, augenblicklich durch den Lehrer nicht beschäftigt, sich mit sichtbarer Anstrengung abmüht, eine Gänsefeder zu schneiden. Die Scene geht vor sich in einer einfachen Stube; das Fenster, dessen untere Hälfte durch einen Schieber geöffnet wird, hat runde Scheiben, drunter eine Fensterbank, an der Wand das zinnene Wasserfaß und das Handtuch mit Fransen, das zur Bedeckung des unsichtbaren, wirklich gebrauchten dient. Von nicht profanen Bildern gehören unter die Erstlingsarbeiten in Basel Adam und Eva,<sup>3)</sup> wohl eine Studie nach der Natur, sodann der hagere, scharf gezeichnete Kopf eines jugendlichen Heiligen<sup>4)</sup> auf blauem Grund; ein Zug des Leidens spielt um den leise nach links verzogenen Mund; mehr conventionell behandelt ist das Gesicht des weiblichen Gegenstückes.<sup>5)</sup> In den Farben noch nicht dem entsprechend, was man von Holbein erwartet, auch in der Auffassung hie und da herb, ja gräßlich sind die fünf großen Passionsbilder.<sup>6)</sup> Der Christus dieser Geißelung mit den Spuren der Scorpionsstiche, der sich krampfhaft

<sup>1)</sup> Wasserkirche zu Zürich. <sup>2)</sup> Basel M. 7 u. 8. <sup>3)</sup> M. 11. <sup>4)</sup> M. 9. <sup>5)</sup> M. 10. <sup>6)</sup> M. 2—6.

in seinem Schmerz zusammenzieht, ist ein Bild zum Entsezen; der Mensch, welcher den Strick, womit er gebunden ist, noch strammer anzieht, schaut zu ihm auf, wie der bekannte Schleifer zu Florenz zu seinem Opfer. Auch Gethsemane ist ein nur düstres Bild; Jesus, gegen den Beschauer gewendet, streckt in höchster, schmerzlichster Erregung die Hände empor, laut schreiend mit weit geöffnetem Mund; auch die himmlische Erscheinung des Engels bringt kein Licht in dieses Dunkel. Im Abendmahl ist Johannes ungeschickt auf den Tisch gesunken; aber die übrigen Apostel sind jeder mit Bewußtsein charakterisiert; Judas tritt frech heran, den Bissen zu empfangen, aber er fühlt sich unsicher, das böse Gewissen verräth sich in seinem Gesicht, er zittert, er hält sich an Stuhl und Tisch; Petrus aber, der seine geballten Fäuste gleichsam bereit auf den Tisch vor sich gelegt, ist nahe daran jetzt schon zu handeln, wie er dann im Garten that. Verzeichnungen, Nebertreibungen mögen in diesen Bildern vorkommen; man könnte in den letztern eine Überfülle von Leben sehen.

Aus dieser frühen Zeit datieren sich aber schon hohe Bekanntschaften des jungen Künstlers. Der gefeiertste Gelehrte und der größte Maler der deutschen Renaissance sind immer zusammen genannt worden; die erste Verbindung geht noch in das Jahr 1515 zurück. Erasmus hatte auf einer Reise aus Italien nach England, da er nach seiner Gewohnheit etwas schreiben mußte, aber zu etwas Ernsthaftem nicht die Zeit und die Ruhe fand, wie er sich in der Widmung an den englischen Gelehrten und Staatsmann Thomas Morus ausspricht, das Lob der Narrheit — natürlich lateinisch — verfaßt. Die Narrheit selbst besteigt den Ratheder, um darzuthun, wie sie als mächtige Göttin in der Welt regiert, wie sie einwirkt auf alle Verhältnisse des Lebens und auf alle Stände, und zwar zu Nutz und Frommen ihrer Jünger; denn öde und unglücklich wäre das Treiben der Menschen ohne sie; wenn jeder nur von Klugheit und Weisheit sich leiten ließe, wo könnte Jung und Alt die Lust und Freude zum Leben hernehmen? Der Gedanke ist mit vielem Witz, in recht gelungenen Partieen mit Humor durchgeführt; doch soll man die Schrift nicht unmittelbar auf Aristophanes oder Molière lesen. Das Werk hat für uns seine eigene Bedeutung, indem es eine Vorstellung giebt, bis zu welchem Grade diese Humanisten in die Sprache, das Denken und Empfinden von Hellas und Rom eingedrungen waren, welcher unerschöpfliche Schatz von Aussprüchen, mythologischen und geschichtlichen Anekdoten ihnen jeweilen zu Gebote stand. Staunen wird über die riesige Belesenheit, wer den Quellen nachspürt, aus denen Erasmus sein Wissen und Können geschöpft hat, sein Können, denn die Schrift ist nicht mühsam aus überall aufgerafften Citaten zusammengestoppt: zu Pferde auf der Straße erdachte er sich das Werk, und Abends in der Herberge schrieb er es nieder. Es ist in dem Buch viel von der Geistlichkeit, viel auch von der christlichen Religion überhaupt die Rede; wer den Geist bemerkte hat, aus welchem das geschieht, wird es Erasmus nicht mehr als Schwäche und Feigheit auslegen, daß er nicht

Erasmus. Lob  
der Narrheit.

Protestant wurde, mit größerm Recht vielleicht, daß er Katholik blieb. Er gehört beiden gleich wenig an.

Holbeins Randzeichnungen. Ein Exemplar des Lobes der Narrheit schmückte Hans Holbein in zehn Dezembertagen des Jahres 1515 mit 82 Federzeichnungen, die er auf dem breiten Rande des Buches anbrachte. Wie zufällig, nach freiem Belieben wählte der Künstler die Stellen aus, denen er eine Illustration zudachte. Nicht einmal diejenigen, sagt die Narrheit an einer Stelle, können mich verleugnen, welche sich mit dem Namen eines Weisen brüsten. Das Bild dazu zeigt die Aussicht auf eine Stadt mit Mauern und Thürmen von einer Terrasse; über diese schreitet ein Mann im Gelehrtenkostüm der Zeit, dem langen Mantel mit Pelzkragen und den weiten Aer-meln, die schwarze Mütze auf dem Kopfe, ein Weiser ohne Zweifel; aber indem er sich nach einem Mädchen umsieht, ist er einer Höckerin in ihren Eierkorb getreten; mit Geschrei und fast drohend erhobenen Armen giebt diese ihr Entsehen kund. Ueberall, heißt es weiter, verrathen die emporragenden Ohren einen Midas. Der Ausdruck erhält seine Erläuterung durch das Brustbild eines Gelehrten, dem die Oselohren hoch genug über den Kopf hinausragen. „Nehmt ihr nicht wahr,” fragt die Narrheit, „wie diejenigen, die beständig über den Büchern sitzen und nach Weisheit krauben oder sich sonst in schwere Arbeit vertiefen, nehm’t ihr nicht wahr, wie sie schon anfangen zu altern, bevor sie noch kaum das Jünglingsalter erreicht haben? Meine Narren hingegen sind dick, feist, ausgemästet, welche gewiß nie etwas von den Beschwerden des Alters empfänden, wenn sie nicht bisweilen durch die Verühring mit den Weisen angestellt würden.“ Und zum Beweis ist ein solcher Kerl an den Rand gezeichnet, dem Weisheit und Arbeit gewiß nicht geschadet haben, in der Hand hält er behaglich eine angebissene Wurst. Bacchus wird als immer jung gerühmt, weil er immer albern und trunken ist; im Bilde sitzt er in einer Reblaube, vor sich hat er in einem hölzernen Zuber eine Flasche mit kurzem Halse stehen, mit der Linken führt er einen Humpen aus Glas mit Buckeln zum Munde. Der antike Gott ist ganz modern gegeben, wie an einer andern Stelle Poliphem unter den Satyrn; Herkules, der den Höllen Hund mit einem Stück Fleisch zum Schweigen bringt, ist ein Landsknecht aus Holbeins Tagen; die Scene aus Homer, da Vulkan den Mars und die Venus überrascht, ist in ein prachtvolles Renaissancezimmer verlegt; Penelope am Webtuhl ist ein feines Genrebildchen aus dem sechzehnten Jahrhundert. Dieses Einfleiden des antiken Mythus in das Kostüm der Zeit des Künstlers geschah früher durchaus naiv; bei Holbein aber liegt, entsprechend dem Text, den er erläutert, eine tiefe Ironie in der Sache. Er will komisch wirken, so durch die Scene mit der Geburt Minervas. Unbekleidet, mit jämmerlichem Ausdruck die Krone in der Hand haltend, steht Jupiter an einen Pfeiler gelehnt, der Donnerkeil ist ihm entfallen, neben ihm Vulkan, der dem Göttervater mit der Axt das Haupt gespalten; aus dem klaffenden Schädel steigt, wie ein Teufelchen aus einer Büchse, Minerva empor, sich mit der Lanze auf den Kopf des Vaters stützend.

Wo von der Narrheit der Menschen die Rede ist, pflegten in jener Zeit die Gelehrten und vor allen die Theologen nicht übergangen zu werden. Vom Elend der Schulmeister ist die Rede, wie sie erbärmlich ausgehungert in ihren Schulen sitzen, von dem vielen Schreien das Gehör verlieren und von der Menge des Unfalls und dem abscheulichen Gestank erkranken. „Dennoch dünken sie sich durch meine Vermittlung die vornehmsten der Sterblichen zu sein. Was für ein Ansehen wissen sie sich zu geben, wenn sie die armen Schelme mit Ruten und Niemen zusammenfuchteln!“ Daneben haut einer auf den entblößten untern Rücken eines Buben los, den er Kunstgerecht über das Knie gelegt hat, und der Gezüchtigte reckt, das Bild vollständig zu machen, unter dem Arm des diensteifigen Lehrers die Zunge recht weit aus dem Munde. Aber erst die Theologen! Wie die Narrheit auf diese zu sprechen kommt, braucht sie höhere Hilfe. „Aber da es vielleicht zu frech sein dürfte, die Musen abermals vom Helikon zu einer so großen Reise aufzufordern — zumal es eine Sache ist, die sich nicht all zu gut für sie schickt — wird es wünschbar sein, daß, während ich hier einen Theologen vorstelle und auf diesen Dornen einhertrete, die Seele des großen Scotus, welche stachlicher ist als ein Igel oder Stachelschwein, aus ihrer Sorbonne sich ein Weilchen in meine Brust herabsenke.“ — Duns Scotus mit dem Zunamen Doctor subtilis lehrte zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts auch eine Zeit lang an der Sorbonne, der theologischen Schule zu Paris; hier muß er für die ganze mittelalterliche Philosophie der Scholastik herhalten. — Auf dem Bilde kommt dann auch diese Seele, ein nacktes Kind, auf den Mund, nicht der Narrheit, sondern des Verfassers zugeslogen. Die Narrheit erzählt weiter, wie sie neulich nach ihrer Sitte einer theologischen Disputation beigewohnt. Einer fragte, wo in der Bibel denn geschrieben stehe, daß man die Keizer eher durch Feuer als durch Überzeugung überwinden solle. Ein alter Murrkopf, dem man es an den Augen ansehen konnte, daß er ein Theologe war, antwortete sehr zornig, der Apostel Paulus habe dieses Gesetz gegeben, als er gesagt, einen keizerlichen Menschen meide, wenn er einmal und abermal ermahnt ist; er wiederholte die Worte einmal und wieder, und erklärte sie endlich so, einem Keizer soll man das Leben nehmen. Einige lachten darüber, andern aber erschien diese Erklärung recht theologisch. Da ihm aber einige widersprachen, stand endlich einer auf, welcher der Sache auf einmal den Ausschlag geben wollte. Hört mich an, sagte er, es steht geschrieben: „Lasset keinen Bösewicht leben“; nun ist jeder Keizer ein Bösewicht, ergo . . . Alle, die zugegen waren, bewunderten nun den Scharfsinn dieses Mannes, und traten seiner Meinung bei, und das mit Rohrstiefeln. In einem Zimmer mit Aussicht ins Freie sitzen nun die Herren, zuvorderst zwei Disputierende; die Haltung der Hände, die Bewegung der Finger, die verzogenen Gesichter versichern uns ihres Eisens; links sitzt ein dritter, der ganz betäubt ob solcher Weisheit zuhorcht; die Unterlippe hat er gegen die Nasenspitze hinaufgeschoben; aber ein vierter ist über alle dem eingeschlafen und schläft mit halb offenem Munde.

Erasmus und  
Holbein.

Die Narrheit schließt ihren Vortrag, wie die römischen Komiker ihre Theaterstücke: „Lebt wohl, klatscht Beifall, genießt's und trinkt, ihr hochzuehrenden Eingeweihen der Narrheit!“ Im Schlussbild steigt sie selbstbewußt vom Katheder, während die Zuhörer, alt und jung, in Staunen versunken mit offenem Munde ihr nachstarren. Zwei der Bilder bieten noch ein eigenes Interesse. „Doch ich will aufhören zu sprichwörteln, unterbricht sich selbst einmal die Narrheit, es möchte sonst das Ansehen haben, als ob ich des Erasmus Sprichwörterersammlung geplündert hätte.“ Dazu ist ein Gelehrter gezeichnet, dessen Ähnlichkeit mit Erasmus eine sehr entfernte ist; darüber aber schrieb der Maler den Namen des Gelehrten. Als dieser bald darauf das Buch mit großer Freude durchsah, rief er bei dieser Stelle aus: „Oho, wenn Erasmus noch so jung wäre, würde er gleich heirathen!“ blätterte einige Seiten weiter und schrieb, den Scherz harmlos erwidern, über dem Becher, der mit der Linken die Flasche ansetzt, während er die Rechte einem Mädchen auf die Schulter gelegt, „Holbein“. Mit dieser stenographischen Correspondenz beginnt die Bekanntschaft des Holbein und Erasmus.

Jakob Meyer  
zum Hasen  
und seine Frau.

Kurz darauf trat der junge Künstler auch in Verbindung mit dem höchstgestellten Manne der Stadt, die er sich zum Aufenthalt auserkoren, indem der Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen sein und seiner Frau, Dorothea Kannengießerin, Bild<sup>1)</sup> von Holbein malen ließ. Meyer als Wechsler oder Banquier zünftig bei den Hausgenossen, vertrat seine Zunft im Rath; 1516 erlangte er, der erste aus dem Bürgerstand, das Bürgermeisteramt. Im Vollgefühl seiner neuen Würde mag er gerade in diesem Jahre den Entschluß gefaßt haben, sich malen zu lassen. Meyer war weit in der Welt herumgekommen, mehrmals hatte er die Basler in den eidgenössischen Heeren nach Italien geführt, als Gesandter hatte er 1512 den Dogenpalast zu Venedig und den Vatikan zu Rom betreten. Was er dort gesehen, mag sein Auge geschärft haben, daß er gerade auf den jungen Holbein verfiel. Als das hohe Paar dem Künstler saß, zeichnete er die beiden Silberstiftskizzen, wobei er nur die Köpfe weiter ausführte; für das Uebrige genügte ihm sein Formen- und Farbengedächtniß und wenige Notizen, die er auf den Blättern beischrieb. Die Zeichnung ist schon in diesen Skizziken von einer Feinheit zugleich und Sicherheit und Schärfe der Linienführung, die jeweilen gleich das Richtige trifft, wie sie den großen Zeichner in allen seinen Werken offenbart. Wer z. B. auf die Behandlung der Haare achtet, wird bemerken, wie leicht jedes einzelne mit dem Stift gezogen ist. Ganz dieselbe gewissenhafte Art des Schaffens bleibt dem Meister durch das Leben treu. Die in Farben ausgeführten Portraits sind in einen Rahmen zusammengefaßt und von Renaissancearchitektur umgeben; die kleinen Säulchen sind noch steif, die Cassetierung des Gewölbes nicht plastisch. Meyer zeigt ein kluges, aufmerksames Gesicht, das

<sup>1)</sup> M. 14.

wohl ein Geheimniß bewahren kann, die Hände, überladen mit Ringen, haben noch nicht die Ausführung wie etwa die des Grasmus oder gar der Lais. Dadurch, daß die eine ein Goldstück hält, wird der Stand des Dargestellten angedeutet. Die Frau, deren Kopf wohlthuend in den blauen Luftraum unter dem Bogen der Architektur hineincomponiert ist, weiß, daß sie die Gemahlin des Hauptes der Bürgerschaft ist; der obere Theil des Gesichtes ist schön, das Ganze verliert durch den Mund mit der etwas vorstehenden Unterlippe. Das goldgestickte weiße Kopftuch oder die Haube schließt sich genau den Formen des Kopfes an, kein Fältchen in Folge des Zusammenziehens am Hinterkopf ist dem Maler entgangen. Mit großem Fleiß ist der Schmuck ausgeführt, die beiden Halsketten, die dünne goldene und die durchsichtige, aus Perlen sich reihende, den Holbein in der Stiftzeichnung nur mit wenigen Linien angedeutet hatte; und doch sind es sicherlich nicht beliebige Kleinodien, sondern diejenigen, welche die Bürgermeisterin zu Basel an festlichen Tagen zur Kirche zu tragen pflegte.

Im Jahr 1517 ist Holbein in Luzern beschäftigt, das neue Haus des Schultheißen Jakob von Hertenstein <sup>Haus Hertenstein  
in Luzern.</sup> außen und innen mit Wandmalereien zu schmücken. Möglich ist, daß Meyer's Zufriedenheit mit dem Doppelbild ihm die Empfehlung an den Luzerner Collegen eintrug, den er auf den Tagsatzungen zu treffen pflegte. Nur von dem Gedankeninhalt und der Anordnung geben uns mäßige Nachbildungen eine Vorstellung. Bemalte Häuserfaçaden sind in jener und der folgenden Zeit in den Schweizerstädten keine Seltenheit; leider haben sich davon hier nur spärliche Reste an unserm Rathhaus, der Schmiedezunft, reichere in Schaffhausen und in Stein am Rhein erhalten. Diese Arbeiten galten im Ganzen als handwerksmäßig; allein Holbeins Eigenschaft ist nun, daß er nichts gleichgültig und unsorgfältig Ausgeführt hinterlassen hat; Fleiß und Gewissenhaftigkeit bezeichnen ihn überall. Die Façade des Luzerner Hauses öffnete sich im ersten Stockwerk in vielen Fenstern; dem Künstler blieb nur die Zwischenpfeiler zu schmücken übrig; hier brachte er drei antike allegorische Gestalten und an der Ecke eine Madonna an. Weiter nach oben folgen links Wappenschilder und Ornamente, sich zusammensetzend aus Delphinen, Kindern, die in Pflanzen übergehen, einem Mann, der vom Gürtel an aus Blättern hervorwächst; auf dem Kopf trägt er einen Blattknoten, aus seinem Munde sproßt eine Blume; das Ganze schwingt sich leicht und zierlich in schönen Linien. Rechts stürmen nackte Kinder mit Fahnen, Schwertern, Lanzen, Klingen zum Kampfe auf einander ein; in der Mitte ist ein Knabe, von einer Lanze getroffen, vorwärts auf die Händchen gefallen. Wir treffen hier auf ein Lieblingsthema Holbeins; denn zu allen Zeiten seines Lebens pflegte er mit Vorliebe derartige Kinderseenen zu entwerfen. Im Centrum der Façade war in einer runden Halle die den Zeitgenossen geläufige Geschichte gemalt von den Königsjöhnern, welche nach dem Rath eines Ritters nach dem Leichnam ihres Vaters schießen sollen; der am besten treffe, solle als der wahre Sohn die Herrschaft antreten. Die andern haben ihre Pfeile entsandt, der eine mitten ins Herz

des Vaters; einer, noch allein übrig, vermag es nicht, nach dem Vater zu schießen. In diesem wird der wahre Sohn und der künftige Herrscher erkannt; die andern werden, ihrer Würden und ihres Reichthums beraubt, des Landes verwiesen. Die Geschichte wurde öfter dargestellt, sie findet sich auch auf einer Scheibe des Basler Schützenhauses. Holbein wählte den Augenblick, da zwei Söhne geschossen haben, der dritte aber auf den Schuß verzichtet und seinen Bogen zerbricht; aber eben dadurch zieht er die Blicke der Edeln und des Volkes als der allein ächte Sohn auf sich.

Das ausgedehnteste Bild zieht sich über den Fenstern des zweiten Stockwerkes hin, ein Triumphzug, den Holbein nicht selbst erfunden, sondern nach Kupferstichen von Andrea Mantegnas Triumph des Cäsar copierte. Wer sich die Mühe nimmt, die Stiche mit den Zeichnungen an der Fassade zu vergleichen, wird finden, daß die beiden Werke Punkt um Punkt übereinstimmen; höchstens daß Holbein in unwesentlichen Dingen etwas gekürzt hat. Die Hornbläser an der Spitze des Zuges entsprechen sich bis auf die Haltung der Instrumente und auf die Kleidung, die Verzierung der Schilde, die Armschienen, die Spangen an den Beinen sind identisch, die Schrittweise der Figuren, die Bekrönung der Elephanten stimmen überein, die Knaben, welche auf den Thieren reiten, führen mit denselben Gebärden dieselbe Conversation. Ein Maler, der sonst so unabhängig ist, muß sich mächtig von seinem Vorbild angezogen gefühlt haben, um in solche Abhängigkeit von demselben zu treten.

Oben zwischen den Fenstern folgen Beispiele von antiker Tugend; die Büchtigung des Schulmeisters von Falterii durch die Knaben, die er den Feinden hatte ausliefern wollen, Leäna, die vor dem athenischen Gericht sich lieber die Zunge abbeißt, als daß sie gegen die Tyrannenmörder Zeugniß abgelegt hätte; Scävola hält die Hand ins Feuer, Lucretia, Marcus Curtius, der mit seinem Pferd in den Abgrund springt, damit der aufgerissene Erdloch sich wieder schließe.

Im Innern malte Holbein neben vielem Andern den Jungbrunnen. Ein Moderner würde wohl eine solche Darstellung vermeiden im Saale eines Mannes, der zum vierten Male verheirathet ist; Holbein und seine Zeitgenossen fanden sie vielleicht gerade deshalb passend angebracht. Da kommen sie angerückt, wer gehen kann, eifrig zu Fuß, eine Alte wird im Schiebkarren hergestoßen, eine andere ist im Tragkorb sammt ihrem Hund hergebracht worden; allein der Träger hat den Korb vom Rücken abgestellt, hilflos sitzt sie da; denn ohne Beistand vermag sie ihren Korb nicht zu verlassen. Andre werden auf Tragbahnen herbeigeschafft; dort reitet eine Alte auf einem Esel, behutsam steigt das Thier den steilen Rain herab, es hat offenbar weniger Eile, zum Jungbrunnen zu kommen, als seine Reiterin. Da sieht man alte Männer, die ihre Weiber auf den Schultern in das verjüngende Bad tragen, auch ein blindes Paar, von einem Knaben an einer Stange geleitet. Eine ganze Fuhr alter Männer und Weiber fährt auf einem vierspännigen Wagen herbei, einer hat sich

noch hinten auf den Wagenbaum gesetzt, eine andrer humpelt mit Stelzfuß und Krücke hinten drein. Im Brunnentrog aber sitzen schon manche, die jung werden wollen; sie nehmen es ernst mit der Kur, äußerlich und innerlich. Eine ist bereits schön genug und will hinaussteigen; am Rande steht ein Jüngling und schaut mit Staunen die wunderbaren Wirkungen. Holbeins Formen lassen sich freilich aus den Copieen nicht mehr erkennen, wohl aber seine Gabe der Beobachtung und sein reicher Humor.

Im Leben und in der Entwicklung der Künstler pflegen die Reisen von entscheidender Reisen und Landschaft. Bedeutung zu sein; man sieht sie gern als die Einschnitte an, welche die einzelnen Perioden trennen. Denn die Reise bringt eine Menge neuer Eindrücke, bringt Einsicht in die Kunstweise anderer Länder und anderer Zeiten; das Geschaute wirkt abstoßend oder anziehend, und von dem, das anziehend wirkte, geht etwas, für den Anschauenden selbst bewußt oder unbewußt — auch wenn er durch und durch eigenartig ist — in seine Weise über. Für Albrecht Dürer, Holbeins ältern Zeitgenossen, sind wiederholte größere Reisen bezeugt durch seine eigenen schriftlichen Aufzeichnungen und durch seine Reiseskizzen. Er hat Landschaften hinterlassen, die er selbst eigenhändig bezeichnete als Innsbruck, Trient, Benediger Klausen; auf einer Reise nach dem Norden zeichnete er 1520 das Scheldethor und den über das Häusermeer emporragenden Thurm von St. Michael in Antwerpen. Auch Holbein versteht sich auf die Landschaft; das letzte Bild zur Offenbarung, einzelne Skizzen zu Wappen, der unvorsichtige Weise im Lob der Narrheit, die Propheten Habakuk und Jonas in den Bildern zum alten Testamente könnten seinen für die Landschaft empfänglichen Sinn darthun, vor allen aber die Kreuztragung in der gemalten Passion. Allein bei Holbein ist die Landschaft nie sich selbst Zweck, sondern sie ist ihm nur der Schauplatz für irgend einen Vorgang. Und so hat er auch nie irgend eine Gegend genau nach der Wirklichkeit dargestellt. Er benötigt landschaftliche, bisweilen auch architektonische Erinnerungen; aber er gestaltet sie frei um und verbindet sie mit Gebilden, die ganz seiner Phantasie entstammen. Beim letzten Bild des alten Testaments schwiebt Holbein ohne Zweifel das ehemalige Steinenthor und der malerische Einfluß des Birigs in die Stadt mit der gedeckten Brücke vor, das von Rundthürmen flankierte Thor mit der Gallerie über dem Bogen in der Passion weist auf unser Spalenthor, zwei andere Felder desselben Werkes zeigen durch die Architektur, daß Holbein die alte Kirche von Ottmarsheim im Elsäss müssen betreten haben, das Gebäude im Entwurf zu Sapor und Valerian<sup>1)</sup> klingt stark an das Bassler Rathhaus an; das Schloß Buonas ist nicht zu erkennen auf Bildern im Innern des Hauses Hertenstein; Luzern mit seiner langen bedeckten Brücke zeigt die Landschaft auf der Skizze zu einem Glasgemälde;<sup>2)</sup> die malerischen Mauern und Thürme auf den Höhen über derselben Stadt am See müssen das Motiv für

<sup>1)</sup> Basler Museum, Saal der Handzeichnungen (§.) 25. <sup>2)</sup> §. 1.

das alte Rom auf einem Büchertitel und für das neue Jerusalem in der Offenbarung hergeben.

Italien.

Giebt es keine Anzeichen, daß Holbein noch weiter nach Süden gelangt sei? Seine Thätigkeit für Altdorf ist zweifelhaft. Aber auf dem Entwurf zu einem Glasgemälde mit dem heiligen Pantalus,<sup>1)</sup> dem ersten Bischof von Basel, sehen wir durch eine Halle in eine wilde Alpenlandschaft. Zu beiden Seiten einer tief eingeschnittenen Schlucht erheben sich hohe Felswände; eine steinerne Brücke führt mit mächtigem Bogen von einem Ufer zum andern, unter derselben stürzt ein Bergstrom in die Tiefe. Gewiß liegt dieser eigenartigen Landschaft eine persönliche Erinnerung zu Grunde; Holbein muß irgendwo auf einer Alpenstraße ins Hochgebirge vorgedrungen sein. Zum Vergnügen besuchte damals kein Mensch die Alpen, er wird sie eben überschritten haben, um nach Italien zu gelangen. Eine solche Wanderung fällt in einer Zeit nicht auf, wo sozusagen alle Jahre eidgenössische Heerhaufen oder Gesandte über das Gebirge nach der Lombardei zogen. Soll man schließlich der Brücke einen Namen geben, so ist am ehesten an die Teufelsbrücke zu denken, über welche mehr denn achtzig Jahre vorher schon Aeneas Sylvius nach dem Concil zu Basel ritt. Während dieses Besuchs in Italien mag er auch in Brixen den dortigen Domherrn Angerer gemalt haben, dessen Bild jetzt in Innsbruck aufbewahrt wird.

Anfiedlung in  
Basel.

Die Annahme einer Reise nach Ober-Italien in dieser Zeit verlangt auch gebieterisch Holbeins künstlerische Entwicklung. Nach der Rückkehr nach Basel empfing er auf Sonntag vor St. Michaelis 1519 die Zunft zum Himmel und schwor, der Zunft Ordnung zu halten wie ein anderer Zunftbruder der Maler; im Juni des folgenden Jahres wurde ihm neben Heinrich Dorer, dem Kummelmacher — auch die Sattler und Scherer waren auf dem Himmel zünftig — das Amt eines Stubenmeisters übertragen. Wenige Tage darauf, am dritten Juli, wurde er auch ins Bürgerrecht aufgenommen. Im folgenden Monat sodann ergeht über den neuen Bürger schon ein richterliches Erkanntniß, daß er an Elisabeth, Michel Schuhmanns, des Malers, Ehefrau eine Schuld in acht Tagen auszurichten habe; man hat mit Wahrscheinlichkeit vermutet, daß Holbein dieses Geld für Hausmiethe schuldig geworden sei, indem er bei dieser Frau, bevor sie sich mit dem aus Bamberg stammenden Maler Schuhmann verheirathete, gewohnt habe. Bald darauf gründete er einen eigenen Haushalt mit einer Wittwe, Frau Elsbeth Schmid.

Andrea Man-  
tegna.

Zwei Meister Italiens haben nachweislich auf Holbeins Kunst eingewirkt, Leonardo da Vinci und Andrea Mantegna. Diesen letztern kannte er schon aus Kupferstichen, er sprach ihn an, denn er war wie er ein mächtiger Realist. Die sichere Beherrschung der Formen und Bewegungen, den an Antiken gebildeten Sinn für wahre und kräftige Wieder-

<sup>1)</sup> Basler Museum, Saal der Handzeichnungen (S.) 56.

gabe des Körpers, das konnte der deutsche Maler allenfalls an den verbreiteten Stichen des Italieners studieren, nimmermehr aber die Perspektive und die Architektur. Es treten von jetzt an in Holbeins Arbeiten eine Menge architektonischer und decorativer Motive auf, welche nur aus einem eigenen Anschauen der Renaissance Italiens erklärlich sind, und zwar weisen bestimmte Indizien auf die Bekanntheit mit einem hervorragenden Werke Mantegnas, den Fresken aus dem Leben des heiligen Jakobus zu Padua. Einzelne Kriegergestalten in römischer Tracht, die Schrittweise gewisser Figuren klingt bei Holbein z. B. in den Passionsbildern an; gewisse Motive, wie die eigene Vorliebe für den Blick in schön cassettierte Tonnengewölbe, die Belebung des Gebälks durch Figurenfriese, der Pilaster und Zwickel durch Rundmedaillons, ferner die perspectivische Eigenthümlichkeit, daß der Augpunkt des Bildes derjenige eines untenstehenden Beschauers ist, das Alles hat Holbein dem Mantegna unmittelbar abgelauscht; denn von diesen Wandgemälden gab es keine Stiche.

Diese Bereicherung Holbeins offenbart sich wohl am glänzendsten in der Fassade des <sup>Das Haus zum Tanz.</sup> Hauses zum Tanz an der Eisengasse zu Basel. Das Originalwerk freilich ist längst zerstört; allein was sich von Skizzen und Nachbildungen erhalten hat, läßt eine Rekonstruktion<sup>1)</sup> des Ganzen zu, wobei freilich nicht unwesentliche Dinge im Dunkel bleiben. Die Größe und die Vertheilung der Maueröffnungen war wo möglich noch viel ungleicher und unregelmäßiger als beim Hause Hertenstein in Luzern. Das Gebäude war ein Eckhaus. Gegen die Eisen-gasse öffnete sich das Erdgeschoß in einer schmalen spitzbogigen Thür und breitern Fenstern. Diese Öffnungen rahmt Holbein mit gedrungenen Säulen ein, um welche oben Kränze geschlungen sind. Darüber, unter den Fenstern des ersten Stockes, war der Bauerntanz gemalt. In lustigem, ja wildem Tanz bewegen sich diese etwas kurzen Figuren, Männer und Weiber, Alt und Jung; mit wuchtigem Fuß setzen sie die Stampfschritte auf den Boden. Ein kleines Fenster über der Hausthür, das in diesen gemalten Fries eingreift, hätte einen andern zur Verzweiflung bringen können; Holbein ist das der gegebene Tisch für die Musikkanten. Zur Rechten wird das ohnehin schmale Mauerband durch ein weiter herabgeschlagenes Fenster noch eingeengt; da stolpert einer und bückt sich so tiefer, und der Raum für das Fenster ist gewonnen. Zwischen den Fenstern des folgenden Stockwerks stehen klassische Gottheiten, Mars, Vulkan, Venus mit Amor, Minerva. Dazwischen erheben sich mächtige Pilaster und Säulen, welche erst unter dem Dach in reichem aus der Mauer heraustrgendem Gebälk ihre Bekrönung finden. Über den Fenstern des zweiten Stockes schwebt, von reichen Consolen getragen, eine Gallerie; Menschen bewegen sich darauf hin und her, auch ein Windhund ist sichtbar; eine Gestalt, vielleicht der Maler selbst, blickt über die Brüstung in das Getriebe der Straße herab. Bis dahin hatte Holbein eine ein-

<sup>1)</sup> §. 70. 184.

heitliche Flucht der Mauer angenommen; in den obersten Stockwerken läßt er einzelne Theile erkerartig vor-, andere weit zurücktreten. Wir blicken in tiefe Nischen, deren Tonnengewölbe mit feinsten Blumen casettiert sind. Die Decoration gewinnt an Reichthum, Anmuth und Leichtigkeit; die Flächen sind mit Arabesken ausgefüllt, und auf den Gesimsen stehen, sitzen, liegen menschliche Gestalten, ein Knabe, der in einen Delphin ausgeht, ein Löwe, ein Pfau, ein Storch. Die höchste Mauer hört, zum Theil noch ohne Verputz, unregelmäßig auf; sie ist nicht fertig, darauf steht der Farbentopf des Malers; wenn es auf ihn ankäme, will er uns sagen, gienge es so immer weiter und fröhlicher in die Höhe. Auf der andern Seite des Hauses gegen das Gäßchen blickt man zunächst in einen prächtigen Portalbau; darüber häumt sich in kühner Verkürzung das Roß des Marcus Curtius vor dem Sprung in den Abgrund; ein Römer, der darunter auf einem Gesimse steht, blickt ängstlich rücklings nach oben, dem Blick folgt die Gebärde der Hand, er will den Reiter abhalten von dem Sprung, der ihn selbst mit in die Tiefe reißen muß. Neben dem Thor unter einer Halle steht ein Pferd, angebunden an eine Säule, die einer zweiten zur Linken entsprechend das Thor flankiert. Auf dem frei aus dem Grunde hervortretenden Gebälk der Säule steht Hebe, mit Grazie Wein in ein Gefäß gießend, darunter ein kurzer, dicker Bacchus vor einem Faß, während ein Genosse in halbliegender Haltung unter einem Fenster hin ausgestreckt ist. Auch an dieser Wand ist keine Fläche ohne Schmuck geblieben, und wo noch zur Seite des Thores ein Räumchen übrig war, malte der Künstler eine Katze hin, die mit einer Maus zwischen den Zähnen um die Ecke schleicht.

Häuserfassaden.

Dies Werk allein schon kann uns ein Bild geben von dem Können des Meisters zu Anfang seiner zwanziger Jahre, wie er die Darstellung des lustigen Schwankes wie des mächtigen Pathos in der Hand hat, wie er in der Perspektive, der Architektur, der Decoration keine Schwierigkeit mehr kennt. Um nur neunzig Gulden hatte er das Werk vollendet, an dem er auch später noch besondres Wohlgefallen hatte. Was liegt Alles zwischen dieser Basler und jener Luzerner Fassade? Mit einem Wort: Italien!

Rathsaal zu  
Basel.

Unser Museum besitzt noch weitere Skizzen dieser Art. Eine<sup>1)</sup> zeigt zwischen zwei Fenstern unter kräftiger Console Karl den Großen, sitzend mit Scepter und Reichsapfel, rechts vertieft sich die Perspektive, auf einer Gallerie steht eine Figur. Eine andre<sup>2)</sup> trägt einen zierlichen Schmuck von nackten, musicierenden und spielenden Genien. Vorzüglich schön ist ein Fenster;<sup>3)</sup> Holbein streift hier das Motiv des Borgognone an der Fassade der Certosa zu Pavia, indem er zur Einfassung des Fensters den antiken Candelaber verwendet.

Mit 1521 wurde Holbein aus allen Basler Malern vom Rath, an dessen Spitze noch Jakob Meyer stand, auserkoren, den neuen Rathsaal mit großen historischen Bildern

<sup>1)</sup> §. 26. <sup>2)</sup> §. 31. <sup>3)</sup> §. 11.

zu schmücken. Für die Arbeit wurden ihm 120 Gulden versprochen, die ihm terminweise sollten ausbezahlt werden. Auch diese Reihe von Malereien sind wie alle Wandbilder Holbeins nicht al fresco, das heißt nicht unmittelbar auf den nassen Kalkbewurf, sondern auf die trockene Wand in Wasser- oder Oelfarbe aufgetragen; sie haben daher so wenig als die andern Arbeiten dieser Technik der Zerstörung durch die Zeit entgehen können.<sup>1)</sup> Die große Steintreppe führte zu Holbeins Zeit direkt zur Thüre des Rathsaals, der Corridor wurde erst später abgetrennt. Wenn der Raum dadurch breiter war als heute, so war die Höhe eine weit geringere; sie betrug nur zwölf und einen halben Fuß. Diesen Saal erweitert Holbein gleichsam dadurch, daß er seine Darstellungen nicht an die umschließenden Wände gemalt scheinen ließ; sondern er erweckte durch geschickte perspektivische Zeichnung den Eindruck, als sehe man zwischen einer Säulenarchitektur hindurch in den freien Raum, in welchem die dargestellten Scenen sich begeben. Der Stoff mußte in jener Zeit dem klassischen Alterthum entnommen werden, Beispiele von griechischer und römischer Bürgertugend. Die Modelle nahm er aus seiner nächsten Umgebung, im König Sapor erkannten die Zeitgenossen den Holzwart Matthys, in einer andern Figur desselben Bildes den Schankwirth Hans Konrad Wolleb.

Charondas, der Gesetzgeber von Thurii, hatte, weil es in der Volksversammlung öfter zu blutigen Streitigkeiten gekommen war, bestimmt, es dürfe bei Todesstrafe Niemand bewaffnet die Versammlung betreten. Einst war er selbst weit über Land gegangen und kehrte eben heim, als die Bürger zur Berathung zusammen traten. Mit dem Schwert umgürtet, wie er von der Reise kam, erschien er unter seinen Mitbürgern. „Du brichst dein Gesetz“, rief ihm einer zu. „Wahrhaftig, ich werde es halten“, erwiderte er und stieß sich das eigene Schwert in die Brust. Den Ort der Handlung gestaltet der Künstler zu einem Saale um, dessen mit einem plastischen Fries geschmücktes Gebälk von herrlichen Pfeilern getragen wird. Man wird an Mantegna erinnert, und zwar speziell an den Altar in der Kirche San Zeno in Verona. Neben den Charondas stellte schon das Alterthum regelmäßig Zaleucus, den Ordner von Lokri. Er hatte strenge Gesetze gegen die Sittenlosigkeit erlassen; da wurde sein eigner Sohn schuldig und sollte nach dem Rechte beide Augen verlieren. Als der Vater die Strafe wollte vollziehen lassen, bat ihn die Bürgerschaft um Schonung. Mit Mühe gab er so weit nach, daß er sich das rechte, dem Sohn das linke Auge rauben ließ. Der Maler fand einen schönen Contrast zwischen dem willig und unschuldig leidenden Vater, der sich an der Seitenlehne des Stuhles festhält und alle Kraft anstreibt, seine Würde auch im höchsten Schmerz nicht zu verlieren, und dem schuldig, aber widerwillig

Charondas.

Zaleucus.

<sup>1)</sup> Erhalten ist in der Originalskizze H. 25, in Durchzeichnung derselben H. 37. 38. Copieen von Heß (1817). Vorraal 12. 13. 14.

leidenden Sohn. Indem die Theilnahme der Umstehenden dem Vater gilt und nach ihm sich alle wenden, so daß sich um den Sohn nur die kümmern, welche mit seiner Blendung beschäftigt sind, ist ein geistiger Mittelpunkt gewonnen und das Auseinanderfallen in zwei Scenen vermieden. Holbein zeichnete diesen Gegenstand später noch einmal in kleinstem Format, wohl zur Ausführung in Metallrelief für irgend einen Schmuck. Die beiden Hauptfiguren bildete er da nackt, dazwischen stehen vier bekleidete. Man möchte fast sagen, die Scene habe in dieser Umsetzung noch an Zusammenfassung und Einheit gewonnen.

Curius Den-  
tatus.

Das dritte Bild, der römische Consul Curius Dentatus, der die Geschenke der sannitischen Gesandten zurückweist, ist nur in später Nachbildung vorhanden. Der Ort ist eine erhöhte Halle mit Aussicht in eine Landschaft. Unten erscheint der Weibel von Basel, den Beschauer, zunächst die Herren Räthe, höflich grüßend. In dieser Figur lag aber auch eine ernste Mahnung und Warnung; auch bei den Häuptern der eidgenössischen Republiken erschienen solche Gesandte, bald aus Frankreich, bald aus Italien und brachten ähnliche Geschenke mit. „So sollte es bei uns auch bestellt sein“, will der Mann im weiß und schwarzen Mantel sagen. Daß es nicht so war, weist die Geschichte eben jenes Bürgermeisters Jakob Meyer, welcher, während Holbein das Bild im Rathaus malte, gefangen saß, weil er heimliche Pensionen von Franz I. angenommen hatte.

Sapor.

Das vierte Gemälde zeigt den Perserkönig Sapor, der sich des gefangenen römischen Kaisers Valerianus bedient, um über dessen Rücken zu Pferd zu steigen. Es ist ein schneidiger Gegensaß zwischen dem auf dem Bauch liegenden Kaiser, der sein würdiges von edlem Schmerz erfülltes Haupt emporzuheben sucht, und dem orientalischen Despoten im Turban. Der aufwärts gerichtete Blick, die eingezogene Unterlippe und der vom Kinn gradaus strebende Bart machen recht den Eindruck des Uebermuthes. Von der zahlreichen Begleitung blickt keiner nach dem Kaiser im Staube; denn diese Demütigung ist ihnen etwas alltägliches geworden.

Kampf des Fuß-  
volks.

Außer diesen großen, dramatisch belebten Gruppen malte Holbein damals auch einzelne allegorische Figuren, wie die Gerechtigkeit,<sup>1)</sup> an einer schönen Balustrade stehend, die Weisheit, die Mäßigkeit, drei der vier Cardinaltugenden des Alterthums; lateinische Inschriften enthielten die Deutung. Es fehlte noch die Ausschmückung der letzten Wand, der längsten, zur Rechten für den von der Treppe eintretenden. Wir wissen nicht, was dieselbe ursprünglich enthalten sollte, sicherlich die vierte der antiken Tugenden, die Tapferkeit. Es ist nicht unmöglich, daß die Skizze mit dem Kampf des Fußvolks<sup>2)</sup> eine Vorstudie für diesen Cyclus bildete; die Höhe des Blattes stimmt mit dem Sapor; es hätte das ausgeführte Bild, wenn man die Verhältnisse berechnet, genau die Hälfte der Wand ausfüllt. Die

<sup>1)</sup> S. 38. <sup>2)</sup> S. 34.

Krieger zur Linken sind die Besiegten; sie ziehen sich unter verzweifeltem Kampfe zurück, die Feinde drängen mächtig nach. Ganz meisterhaft ist die gewaltige, in ihrer Raschheit gehemmte Bewegung nach der einen Seite ausgedrückt. Vorn will einer seinem Gegner den Dolch ins Herz stoßen, aber flink hat ihn dieser bei den Haaren gefaßt, hält ihn von sich fern und holt mit dem Schwert zum tödtlichen Streiche aus. Allein jedem ist Hilfe gekommen, hinter jenem steht ein starker Mann mit mächtigem Schwert; ein Krieger mit einer Hellebarde dagegen späht, wie er dem mit dem Dolche Bewaffneten unter dem erhobenen Arm durch den Todesstoß in die Brust versezzen könne.

Die Arbeit im Rathaus wurde vorderhand unterbrochen; der Künstler glaubte, mit dem schon Geleisteten den bedungenen Lohn verdient zu haben, und der Rath pflichtete ihm bei. Die Ausmalung der letzten Wand wurde einstweilen verschoben.

Zu den monumentalen Arbeiten dieser Basler Periode vor der Reise nach England dürfen wir auch die Orgelflügel für das Münster<sup>1)</sup> zählen. Für den stark beschädigten Zustand der einfarbig braun in braun ausgeführten Tafeln muß der zum Glück noch erhaltene Entwurf<sup>2)</sup> entschädigen. Auf dem einen Flügel gewahrt man zwischen Kaiser Heinrich II. und Kunigunde das Münster, auf dem andern zwischen der gekrönten Maria mit dem Kinde und Pantalus musicierende und singende Engelnabnen. Die majestätischen Gestalten sind festtäglich feierlich drapiert; der Kopf des Kaisers zeigt fürstliche Würde, mütterlich liebevoll neigt Maria das Haupt zum Kinde, das sein Köpfchen an ihre Wange schmiegt. Von den Engeln stoßen drei mit Macht in ihre Posaunen, unter den herhaft singenden, um ein Notenblatt gruppierten, schlägt der eine mit dem Stabe den Takt, ein anderer will durch eine beschwichtigende Bewegung mit der flach ausgestreckten Hand das allzu rasch werdende Tempo mäßigen. Auffallend ist, daß in der Darstellung der Kirche die Richtung der Längenaxe gebrochen ist; an einen perspektivischen Fehler ist kaum zu denken, der Künstler ist wohl der Wirkung des Chores wegen von der Richtigkeit abgewichen. Das etwas schwere Ornament ist auf die Ansicht aus der Ferne berechnet. Wie bei den obren Stockwerken der Häuserfaçaden wählte Holbein auch für dieses Werk, das hoch über dem Beschauer schwebte, die Untensicht, er erhöht dadurch den Eindruck des Plastischen der Figuren; so würden sich Statuen in dieser Höhe aufgestellt präsentieren.

Ungefähr zur gleichen Zeit, da Holbein von Süden nach Basel zurückkehrte, betrat, von Freiburg her kommend, ein junger Mann den Boden seiner Vaterstadt wieder, der am eifrigsten dafür wirken sollte, daß Holbeins Name mit Basel auf immer verknüpft bleibe, Bonifacius Amerbach. Er scheint durch Froben, den Geschäftsgenossen seines Vaters, bald mit Holbein befreundet worden zu sein; denn schon am 14. Oktober vollendete dieser dessen

Orgelflügel.

Bonifacius  
Amerbach.

<sup>1)</sup> Vorraal 1. <sup>2)</sup> §. 75.

Bildniß.<sup>1)</sup> Die Feinheit der Zeichnung und Sicherheit der Linien, die Zartheit der Modellierung theilt das Bild mit den andern Portraits des Meisters; ausgezeichnet ist es durch das schöne Colorit. Das Anziehendste aber ist die Persönlichkeit des jungen Gelehrten, dieses wohlgeformte Gesicht, die feine Nase, das tiefliegende, lebendige treue Auge, der ernste Mund; es liegt nichts Sinnliches, nichts Gemeines in diesen Zügen. Die Inschrift, die auf eine Tafel geschrieben, am Baum hängt, sagt die Wahrheit: „Wenn auch nur ein gemaltes Antlitz, stehe ich, ein edles Ebenbild, dem lebenden nicht nach.“ Dem gelehrten Kreise gehört sodann auch der Buchdrucker Froben<sup>2)</sup> an. Wir kennen, ebenfalls durch Hans Holbein, diesen ehrlichen, gutmütigen, nichts weniger als schönen Mann mit der hohen breiten Stirn; so recht ein Kopf, in dem viel Platz hat.

Bilder des Eras-  
mus. Mehr als einmal stellte der Maler den Erasmus dar. Die deutschen Humanisten kümmerten sich um die Kunst, sogar um die antike, nicht viel; Hartmann Schedel, der Herausgeber der bekannten Weltchronik, macht eine rühmliche, aber seltene Ausnahme. Auch für Erasmus sind die Maler nur dazu vorhanden, sein liebes Bildniß der Nachwelt zu überliefern. Quentin Massys malte ihn 1517 in Antwerpen; 1520 zeichnete ihn auch Dürer; der Gelehrte ließ ihm keine Ruhe, bis er ihn in Kupfer stach. Freilich so schön der Stich technisch ist, die Ähnlichkeit war nicht gerathen. Erasmus röhmt dann gelegentlich Dürer in Bezug auf den Kupferstich; natürlich weiß auch er nichts Besseres, als ihn mit Apelles zu vergleichen, ja ihm vor diesem die Palme zuzuerkennen. Damit ist überhaupt alles gesagt, was die Gelehrten über die großen Künstler ihrer Zeit zu sagen wußten, Dürer und Holbein sind viel Dutzendmal mit Apelles verglichen worden. Nicht Dürers Kupferstich aber, sondern Holbeins Gemälde verdanken wir die Kenntniß der Züge des Erasmus. Er mußte ihn öfter malen; die Portraits giengen dann mit Briefen als Geschenke an Freunde und Gönner ab, wie an Thomas Morus, den Erzbischof Warham von Canterbury, die den berühmten Mann durch Pensionen unterstützten. Ein Exemplar hängt im Louvre in Paris; dort sind auch Skizzen zu den Händen, welche zeigen, wie bei Holbein auch die Hände nicht beliebig, sondern auch sie mit ihren Runzeln und Hautfalten als Portrait gegeben sind. Mit dem Kopf im Louvre stimmt das Profilbild des Erasmus<sup>3)</sup> in Basel überein. So saß Erasmus an seiner Arbeit, nachdenklich schreibend, mit gesenktem Augenlid, so daß er von der Welt um sich nichts erblickt, nur auf sein Werk ist sein gesammelter Geist gerichtet. Wir vergleichen mit diesem Bild von 1523 ein sieben Jahre später gemaltes kleines Rundbild.<sup>4)</sup> Die Zulage des Alters ist unverkennbar; die Furchen im Gesicht sind tiefer, die Wangen mehr eingefallen, da die Backenzähne fehlen; der Teint ist im früheren Bilde noch frischer. Aber das Gesicht des Rundbildes ist lebendiger, es zeigt

<sup>1)</sup> M. 13. <sup>2)</sup> M. 34. <sup>3)</sup> M. 16. <sup>4)</sup> M. 18.

noch mehr, welch regem Geiste dieser Körper zur Wohnung diente. Die Feinheit der Ausführung ist auf das äußerste, was möglich ist, gesteigert. Man sieht den Bart auf der rasierten Oberlippe wieder keimen, und einzeln die feinen Silberhärtchen unter der Mütze herab die Wange umspielen. Für eine der schönsten Bildnisstudien gilt der junge Mann mit dem breiten Hut,<sup>1)</sup> unter dem ein so freundlich ansprechendes Gesicht hervorschaut; es ist eine Persönlichkeit, der man gerne im Leben begegnen würde.

Eine Bewandtniß eigener Art hat es mit dem Portrait der Dorothea von Offenburg *Lais Corinthiaca und Venus.* vom Jahre 1526, die Holbein einmal als *Lais Corinthiaca*,<sup>2)</sup> das andere Mal mit einem Amor als *Venus*<sup>3)</sup> darstellte; ihr Leben war auch darnach; schließlich wurde sie wegen ihres Wandels sogar des Landes verwiesen. Die *Lais* ist das vorzüglichere Gemälde. Das schöne Oval des Gesichtes ist auf das zarteste modelliert, das Fleisch ist so weich, an der innern Handfläche ist jede Falte und jedes Fältchen wiedergegeben. Zudem kann man hier den Stoffmaler Holbein studieren. Die Dame trägt ein Mieder und Unterärmel von rothem Sammt, beide sind geschlitzt und mit Goldfaden verziert, und durch die Schlitze ist das feine seidene Hemde kostet hervorgezogen. Am Oberarm trägt sie gebauschte gelbseidene Ärmel; an den weißen Manschetten, die in feine Krausen ausgehen, sind alle Falten und Eindrücke wiedergegeben, in welche die Ärmel sich brechen, indem sie sich um das feine Handgelenk schmiegen. Das dünne goldene Kettchen schließt sich mit fast unglaublicher Beweglichkeit den Formen des Nackens an. Den blauen Mantel hält sie mit der Hand, daß er nicht herabgleite. Die *Venus* ist schon äußerlich weniger reich ausgestattet, es fehlen die rothen Ärmel, das Kettchen. Das Gesicht ist magerer und spitzer, indem durch dunklere Schatten die Backenknochen hervortreten, die Falten der Hand weniger fein; die Schönheit scheint überhaupt schon verblühter.

Beide Bilder nun erinnern in ihrem eigenthümlich warmen Colorit und der Weichheit der Formen an Leonardo da Vinci; auch die eigenartig gebildeten, zum Lächeln aufgezogenen Mundwinkel — stärker bei der *Venus* — zeigen, daß sich Holbein unter den Einfluß des Meisters begeben hat. Es ist auffallend zu einer Zeit, da Holbein keinen Anstoß dazu durch einen Besuch in Italien erhielt. Vielleicht löst sich das Räthsel einfach so: Im Jahr 1526 wurde die *Lais* vollendet, wie die Inschrift sagt; am dritten Juni 1524 schreibt Erasmus an Pirkheimer in Nürnberg: „Erst neulich habe ich wieder zwei Bildnisse von der Hand eines sehr geschmackvollen Künstlers — ohne Zweifel Holbeins — nach England geschickt; derselbe hat mich auch gemalt nach Frankreich gebracht.“ Wohin, sagt er nicht, am wahrscheinlichsten gewiß nach dem Centrum, nach Paris. Man dachte dagegen an Avignon, als Geschenk für Bonifacius Amerbach, der dort studierte. Allein

<sup>1)</sup> §. 10. <sup>2)</sup> M. 22. <sup>3)</sup> M. 23.

dieser war seit dem dritten Mai wieder zu Hause, nachdem er schon Anfangs des Jahres seine Rückkehr angefragt. Lassen wir Holbein mit dem gemalten Erasmus nach Paris reisen, so konnte er, der von Erasmus empfohlene, in einem der königlichen Schlösser leicht das berühmteste Portrait Lionardos, die Mona Lisa, das seit einigen Jahren im Besitz Franz I. war, damals noch in seiner vollen Farbenpracht, zu Gesicht bekommen und sich zur Nachfolge beim nächsten weiblichen Bildniß inspirieren lassen.

Eigenes Bildniß. Er, der die Züge so vieler Anderer der Vergessenheit entrissen, hat nun auch sein eigenes Bildniß in der farbigen Kreidezeichnung<sup>1)</sup> aus der Basler Zeit überliefert. Man findet die Uebereinstimmung mit den Abbildungen aus der Kinderzeit noch leicht heraus, es ist dasselbe schlichte Haar, das lebhafte Auge, die volle Wange; aber die Physiognomie hat sich auch ausgebildet, die starke Einsattelung des Nasenrückens hat sich fast ausgeglichen, die Nase erscheint nicht mehr stumpf, sondern nach unten gezogen. Das Auge, von dem gewölbten Knochen stark beschattet, ist das des scharf Beobachtenden, um den Mund spielt — Lächeln kann man es kaum nennen — eine leise Ironie. So blickt er in die Welt hinaus mit dem Gefühl der Unabhängigkeit und Ueberlegenheit. Und merkwürdig, in den Bildnissen des Martin Schön, Dürers, Hans Baldungs wird jeder leicht die deutsche Nationalität des Dargestellten erkennen; Holbeins Züge gehören keiner bestimmten Nation an; sie sind gleichsam universell wie seine Kunst.

Der Holzschnitt. In die Vielseitigkeit des Künstlers giebt wohl sein Holzschnittwerk den besten Einblick. Wer seine Gedanken unter die Leute bringen wollte, mußte sich im sechzehnten Jahrhundert des Kupferstichs oder des Holzschnittes bedienen; durch diese Vermehrungen sind die Künstler jener Zeit mit dem Volke verbunden; durch sie haben sich die religiösen Bilder Martin Schöns und Albrecht Dürers allgemein verbreitet. Auf Jahrmärkten war Gelegenheit gegeben, diese Arbeiten abzusetzen; Meister von Ruf lassen wohl ihr Ding, wie Dürer sich ausdrückt, weit durch Deutschland, ja auch bis Rom reisen. Die Blätter waren übrigens nicht auf heilige Stoffe beschränkt, Darstellungen mit satirischen Anspielungen auf politische, sociale, religiöse Zustände ließen zahlreich durch die Welt. Ganze Bücher wurden illustriert, so jene Weltchronik von Hartmann Schedel zu Nürnberg vom Jahr 1493. Wir sahen, daß auch Holbein der Arbeit für den Holzschnitt nicht fremd blieb; gerade Aussicht auf solche Beschäftigung durch die Drucker scheint ihn ja nach Basel geführt zu haben. Die erste derartige Arbeit von 1515, vielleicht seine erste selbständige in Basel überhaupt, ist uns bekannt geworden. Und so geht es nun weiter. Der Geschmack der Renaissance verräth sich schon am Inhalt: Mucius Scævola, der den Schreiber des Porsenna tödtet und die Hand über das Kohlenfeuer hält, Hercules, der den Löwen würgt und den Höllenhund

bändigt, darüber Orpheus mit der Gewalt seiner Kunst, die Parther, welche dem unersättlich geizigen Crassus flüssiges Gold in den Mund gießen. Pelops setzt den Göttern seinen Sohn zum Mahle vor, Curtius wieder, der sein Roß in den Abgrund treibt. Das schönste Blatt in dieser Reihe zeigt unter einer Bogennische die Cleopatra in halb liegender Haltung, an den Busen hält sie zwei Schlangen; ihren Blick läßt sie über das Meer im Hintergrund schweifen, auf die Berge, welche es umsäumen, auf die Schiffe, welche mit geschweltem Segel über seinen Spiegel dahingleiten. Darüber, zur Seite des Titelfeldes steht rechts der Tyrann Dionysius von Syrakus, welcher der Statue des Heilgottes Aesculap den goldenen Bart abnimmt, da es unschicklich sei, daß der Sohn einen Bart trage, während der Vater, Apollo, bartlos sei. Links nimmt derselbe Dionysius einem Götterbild goldne Ketten von den ausgestreckten Armen; er nehme sie nicht, er empfange sie, sagte er dazu. Die Göttergestalten, auf Postamenten, die von Genien und Satyren umlagert werden, sind nackt, die menschlichen Figuren nach antiker Art nur leicht mit dem Mantel verhüllt; der Tyrann zur Rechten ist in Stellung und Drapierung wahrhaft klassisch.

Fast alle diese Blätter zeigen auch reiche Renaissance in Architektur und Decoration; Säulen und Gebälk und Bogen sind mit leicht geschwungenem Laub- und Blumenwerk verziert. Genien, die in Pflanzenornamente übergehen, andere Delphine rittlings zügelnd oder ausgestreckt auf ihnen dahingleitend, musicierende, tanzende, spielende, ganze Kinderzüge, von Holbein immer mit Vorliebe und Glück angewendet, reihen sich als Schmuck in die Architektur ein. Es schließen sich die Zeichnungen zu den Leisten an, welche am Rand den Text begrenzen; Tritonen und Nymphen — auf Mantegna zurückweisend — aus der alten Welt, modern der Bauerntanz, der Fuchs, welcher die Gans gestohlen und von der ganzen Dorfschaft verfolgt wird. Der eine hat sich mit einem Säbel, zwei andere mit Dreschflegeln, ein vierter mit einem Spieß, die Weiber mit Rechen bewaffnet; das ist eine Hitzé und eine Eile; nur der Gänsehirt trollt langsam hintendrein. Zu beachten ist an dieser Zeichnung auch die Vermeidung kahler Stellen; wo sich zwischen oder über den Figuren eine empfindliche Lücke ergiebt, wird sie durch einen fliegenden Vogel ausgefüllt. Dieser horror vacui beruht auf einem feinen Gefühl; es ist bekannt, wie das griechische Relief auf gleichmäßige Ausfüllung des Raumes bedacht war.

Für die Buchdrucker zeichnete Holbein ferner die sogenannten Drucker signete, welche Drucker signete. das Titelblatt, oder wo dieses durch eine Einfassung geziert war, das Schlussblatt des Buches zu schmücken bestimmt waren. Unter allen sei das schönste hervorgehoben, dasjenige des Christoph Froschower in Zürich. In einer italienisch schönen Umrahmung steht eine Weide, Frösche klettern an derselben hinauf; nach dem Hintergrund sieht man über Felder hin, hinter einem Zaun die von Bäumen umgebenen Häuser eines Dorfes; weiter erheben sich Gebirgsketten, auf der vordersten erstreckt sich lang hin eine Ortschaft.

Initialen.

Endlich gehören in diese Kategorie noch die Initialen. Das Mittelalter pflegte in seinen geschriebenen Büchern die Anfangsbuchstaben der einzelnen Abschnitte mit feinen Miniaturen, Zeichnungen oder bunten Malereien zu schmücken. Als der Druck aufkam, sparte man anfangs wohl den Raum für solche gezeichnete oder gemalte Initialen aus, um sie nachträglich einzutragen. Dann wurde es Sitte, solche verzierte Alphabete auf Holzstöcke zu schneiden und diese dann nach Bedarf zu verwenden. Es haben sich von Holbein eine ganze Reihe solcher Alphabete in verschiedenem Format, lateinischen sowohl als griechischen Lettern erhalten. Bald sind es ausgelassene Bauern, bald spielende Kinder, und wieder der grinsende Tod, bald mythologische, bald alttestamentliche, bald dem Thierleben entnommene Darstellungen. Es fällt auf, wie diese Alphabete zusammenhängen mit Ideen, die den Künstler auch sonst beschäftigen. Wer sich darein vertieft, wird köstliche Sachen finden, auch manchen derben Zug. Schön ist ein Knabe, der auf einer Muschel, ein Tuch wie ein Segel ausspannend, über Meer fährt, ergötzlich zwei nackte Buben, welche sich die Hände reichen, darüber liegt ein dritter, der hin und her geschaufelt wird, oder die Kinder, welche den heißen Brei rühren — eines hat sich den Mund schon bedenklich verbrannt — ferner der kleine Tambour, wie fein ist die Trommel in das S hineincomponiert! das Kätzchen sodann, dem zwei Kinder im Hemde eben seine Beute abjagen, und dann wieder Curius Dentatus, der an seinem Rügentopf kniet und mit entschiedener Gebärde die Samniter zurückweist.

Holzschnitte zur Offenbarung.

Im Jahr 1523 tritt Holbein zum ersten Mal mit einer ganzen Folge von Holzschnitten auf, in den einundzwanzig Bildern zur Offenbarung Johannis. Er stellt sich damit in eine Art Rivalität zu Dürer, der mehr als zwanzig Jahre früher seine Bilder veröffentlicht hatte. Es gab je und je Zeiten, wo die Offenbarung mehr denn sonst die Gemüther in Erregung setzte. Es sind das die Zeiten des Bangens, der Schwüle, wo das Gefühl allgemein zum Durchbruch kommt, daß das Schifflein der Kirche Christi Noth leide, daß es in der alten Verderbniß nicht weiter gehen könne. Solche Zeiten suchen dann einen Blick in die Zukunft zu thun; in Jahren solcher Stimmung in der Gemeinde ist die merkwürdige Schrift auch zuerst entstanden, und wann ähnliche Gefühle wiederkehrten, griffen die Menschen mit Vorliebe zu diesem Buche. Wenn dann, wie durch das Gewitter, die Luft gereinigt ist, pflegt die Schätzung dieser Schrift wieder zu sinken. Nun lag über den Jahrzehnten vor Luthers Auftreten gewiß diese Schwüle; nachdem aber dieser den Bann, der auf den Gemüthern lag, gehoben hatte, verlor das Buch für die Menschen an Werth, wie denn auch Luther selbst es nicht unter die wichtigsten biblischen Schriften zählen wollte. Daraus geht hervor, daß der wahre Illustrator der Offenbarung schon der Zeit nach Dürer sein mußte, aber auch der ganzen Anlage nach. Holbeins biblische Bilder bieten überhaupt im Grunde nicht religiöse, sondern rein historische Darstellungen; seinen Entwürfen liegt ein

verständesgemäßes Erfassen und Begreifen der Schrift nach Zwinglis Vorgang zu Grunde, während Dürer in seiner gemüthvollen Art mit Luther zuvorderst den religiösen Inhalt der Schrift durch das Bild dem Gemüthe nahe bringen will. Dazu kommt, daß gerade bei diesem unplastischen Stoff, diesen phantastisch visionären Vorstellungen, die an die orientalische Phantasie der alttestamentlichen Propheten anklingen, überhaupt die Möglichkeit künstlerischer Wiedergabe in Frage steht — jedenfalls für einen Künstler nach Holbeins Art — und es ist zu fürchten, daß derjenige, der es doch wagt, die Grenze überschreitet, welche zwischen der Darstellung durch das Wort und durch das Bild gezogen ist.

Holbein benützte Dürers Compositionen, freilich mit bewußten Veränderungen. Gleich bei der ersten Vision giebt Dürer die Worte: „und als ich ihn sah, fiel ich zu seinen Füßen und war wie todt“, dadurch, daß er Johannes aufs Knie sinken läßt, die rasche vorhergegangene Bewegung ist durch den Fall des Gewandes und durch die über das Gesicht wallenden Haare ausgedrückt. Bei Holbein liegt der Apostel ausgestreckt am Boden. Die Visionsbilder der Folge sind im Ganzen nicht erfreulich; Dürer überlegen ist nur das letzte Bild, wo der sicher auftretende Engel den zögernden Apostel an den Rand eines Felsens führt; er reicht hoch bis in die Wolken, jäh hängt er über und überwachsende Pflanzen wiegen sich über dem Abgrund. Zu ihren Füßen jenseits eines Wassers liegt eine Stadt, das neue Jerusalem. Eine gedeckte Brücke führt hinüber, und über die Höhen hin ziehen sich die Mauern und Thürme.

Diejenigen Holzschnitte jedoch, welche Holbeins Namen am weitesten getragen haben, das einzige Werk, das ihn populär gemacht, sind seine Todesbilder. Obwohl sie erst 1538 in Lyon veröffentlicht wurden, geht ihre Entstehung doch auf die Basler Periode zurück. In der französischen Vorrede nämlich wird beklagt, daß der Künstler vor der Fertigstellung des Werkes starb, so daß er einige Figuren, die er schon gezeichnet hatte, nicht vollenden konnte. Diese Notiz ist verständlich, sobald man daran denkt, daß für den Verfasser der Künstler nicht Holbein, sondern der Formschneider Hans Lüzelburger ist, der seine Initialen Hans Lüzelburger. auch auf dem Bilde der Herzogin angebracht hat. Dieser war allerdings 1526 arm gestorben, trotzdem er seine Technik wie kein anderer verstand. Der Drucker Trechsel in Lyon, der ihm auf die Holzstöcke schon Vorschüsse geleistet hatte, setzte sich nach dessen Tod auf gerichtlichem Wege in den Besitz der fertigen Stöcke. Die erste Ausgabe enthält, wie die seltenen noch in Basel genommenen Probendrucke, 41 Bilder, seit 1545 ist die Reihenfolge um ein Dutzend vermehrt. Aus dem Gesagten erhellt deutlich, daß Holbein nur der Erfinder ist, der die Bilder auf die Holzstöcke zeichnete; alles weitere blieb dem Formschneider überlassen. Und so erklärt sich auch, wie es kam, daß von den früheren Holzschnitten für den Bücherschmuck einige so manche Härte und Unrichtigkeit in den Linien zeigen; Holbein hatte richtig wie

Bilder des  
Todes.

immer gezeichnet, aber der Formschneider in der Ausführung die Zeichnung elend zugerichtet. Nur etwa vier Jahre stand dem Maler Hans Lützelburger zur Seite.

Bildbilder.

Todesdarstellungen, Todtentänze waren dem ausgehenden Mittelalter geläufig, durch Krieg, Pestilenz, Hungersnoth und Erdbeben hätte dieser Fürst gewaltthätig genug dem Gemüthe der Menschen seine Herrschaft eingeprägt. Basel besaß bekanntlich zwei derartige Bildungscyclen, den einen an der Kirchhofmauer bei den Predigern, den andern im Klingenthal. Durch die meisten dieser bildlichen Darstellungen geht im fünfzehnten Jahrhundert der Gedanke, daß der Tod wie ein Hohn sei auf alle menschliche Macht und Würde, ja auf alles menschliche Thun und Treiben überhaupt. Das Basler Museum allein schon zeigt, wie populär diese Gedanken in der damaligen Kunst waren. Niklaus Manuel, Urs Graf, Hans Baldung haben ihnen in verschiedener Weise Ausdruck verliehen. In diesen Kreis tritt nun auch Hans Holbein.

Holbeins Todesbilder.

Voran stellt er in der Schöpfung des Weibes und dem Sündenfall dar, wie der Tod in die Welt gekommen ist; in der Austreibung aus dem Paradies durch den über den Ur-eltern in den Wolken schwebenden Engel erscheint der Tod zum ersten Mal; höhnisch hat er sich an den Weg der Vertriebenen gesetzt und spielt ihnen auf zur Flucht. Der Mensch ist zur Arbeit verurtheilt; aber neben Adam, der die Wurzeln eines Baumes auswühlt, macht sich, eifrig ihn nachäffend, der Tod zu schaffen, während hinter ihm etwas erhöht Eva mit dem Spinnrocken sitzt, ein Kind im Arme haltend. Nun erst beginnen die eigentlichen Todesbilder mit dem Todtenhaus oder dem Gebein aller Menschen, wie die Ueberschrift lautet. Gerippe, zum Theil mit Tüchern bekleidet und mit Hut und Mütze bedeckt, spielen allerlei Blasinstrumente vor einem Beinhaus. Und nun folgt die Reihe der Bilder, nach den Ständen geordnet. Den Anfang macht der Papst; in einem Mantel mit reich gesticktem Bord sitzt er, die dreifache Krone auf dem Haupt, auf plastisch verziertem Thron, bereit die Kaiserkrone einem vor ihm knieenden Fürsten aufzusetzen. Zu seiner Linken grinst der Tod hervor, auch alt wie der Papst, nur wenige Haare wehen um seinen Schädel, er stützt sich auf einen Krückenstock; zur Seite stehen hohe Prälaten, hinter ihnen freilich noch ein Gerippe mit einem Lacken dürftig bedeckt, den Kardinalshut auf dem Schädel. Neben dem Throne des Papstes aber sieht man eine Teufelsgestalt und eine zweite mit einer Bulle, woran viele Siegel hängen, über der Gruppe der hohen Geistlichen. Hinter dem Kaiser, der die Züge Maximilians trägt, ist der Tod auf den Thron gestiegen und röhrt mit seiner Knochenhand an die Krone. Für Max ist charakteristisch, daß er dargestellt ist, wie er einem Mann aus dem Volk, der vor ihm kniet, zu seinem Rechte verhilft. Den König, welchen Gesichtszüge und Lilienschmuck am Rücklacken des Thrones als Franz I von Frankreich bezeichnen, überrascht er an der Tafel; mit pagenhafter Grazie gießt er ihm als Mundschenk den Wein aus der Kanne in den Becher. Dem Kardinal greift er an den Hut,

das Zeichen seiner Würde; galant bietet er der Kaiserin mitten in ihrem Gefolge den Arm; als Hofnarr gekleidet reißt er die widerstrebende Königin, die abgelaufene Sanduhr als sein Patent hoch emporhaltend, nach sich; artig an der Hand faßt er den greisen Bischof; die Unterhirten stehen händeringend, verzweiflungsvoll machen sie sich davon, und die Heerde zerstreut sich. Der Bettelmönch will vor ihm in eiliger Flucht seine volle Büchse ins Kloster retten, aber von hinten packt ihn der Tod an der Kapuze und reißt ihn mit grimmiger Anstrengung zurück. Mit der Abtsmütze auf dem Kopf, den Stab auf der Schulter, schreitet er gleichgültig gegen jeden Protest dem dicken Abt voran, ihn an der Kutte nach sich ziehend; die Äbtissin schleppt ein drapiertes Gerippe am Skapulier aus dem Klosterthor; die Hände verzweifelnd erhebend jammert ihr die Pförtnerin nach; hinter dem Prediger tritt er auf die Kanzel mit der Stola um den Hals, mit einer Kinnlade droht er ihn niederzuschlagen; dem Priester trägt er, als Sakristan die Glocke läutend, das Heilige voran.

An seinem Pulte sitzt der Arzt, der Tod hat einen alten hinfälligen Mann hereingeführt und hält dessen Wasser in einer Flasche dem Arzte hin, während er selbst mit der Linken an der abgemagerten Hand den Puls fühlt. Miene und Bewegung zeigen, daß der Arzt dem Patienten keinen trostlichen Bescheid weiß, aber ihn selbst grinst das Gerippe bedrohlich an. Der Astrolog in sein ausgestattetem Zimmer blickt zur Himmelskugel empor, die von der Decke herabhängt; inzwischen ist der Tod herbeigeschlichen und weist ihm statt eines Globus einen Schädel. Von prächtiger Bettstatt zerrt er am Fuß die Herzogin; vor den Neuvermählten, die in traulichem Gespräch daher spazieren, schlägt er mit aller Macht seine Trommel. Mit Panzer und Beinschienen, die ihm nicht sitzen wollen, durchbohrt er den vom Scheitel bis zu den Zehen gerüsteten Ritter mit dessen eigner Lanze, als er sich mit dem Schwert zur Wehr setzt, dem mit gefalteten Händen entsetzensvoll fliehenden Grafen schleudert er im Angesicht seines Stammeschlosses den Wappenschild nach.

Wir blicken in eine Zelle mit gewölbter Holzdecke, das dreitheilige Fenster hat rund in Blei gefaßte Scheiben, durch die geöffneten untern Flügel sieht man auf Bäume und Berge. Im Zimmer links kniet an einem gothischen Altärchen eine junge Nonne zum Gebet; allein sie ist nicht andächtig; während ihre gefalteten Hände den Rosenkranz weiter gleiten lassen, wendet sie den Kopf um nach einem Jüngling in schmucker Tracht, der mit einer Laute auf dem Lager sitzt. Da schleicht hinter ihrem Rücken der Tod heran und löscht die brennenden Lichter aus auf dem Altar. Auf dem Schlachtfeld über Erschlagenen ficht er mit dem Landsknecht, den Schild vorhaltend und mit einem Todtenbein den Hieb führend; eilig mit flatternden Gewandfetzen kommt die Anhöhe herab ein andres Gerippe, die Trommel wirbelnd, weitere Krieger folgen ihm auf das Feld des Todes. Auf der Gasse der Stadt zahlt ein Bürger dem Fürsprech den Lohn; da neigt sich das Gerippe zwischen

sie und grinst ihn an, während er die Geldstücke zählt, die der andre ihm auf die Hand legt; des Bettlers Gebet im Hintergrunde, daß Gottes Gerechtigkeit den treffe, der ihn um seine Habe brachte, ist erhört. Schlimmer kommt der Rathsherr weg. Während er mit einem angesehenen Manne verkehrt, unbekümmert um den zerlumpten Armen, der ihm leise mit der Hand den Rücken berührt, um sich bemerkbar zu machen, hält ihm der Tod, der mit dem Spaten sich ihm in den Weg geworfen, die abgelaufene Sanduhr hin, und im Nacken sitzt ihm der Teufel. Dem Richter bricht er den Stab, den Krämer, der mit schwerer Ladung auf dem Rücken allein mit seinem Hündchen die Straße zieht, packt er plötzlich von hinten am Arm und hemmt seine Eile. Im Sturm klettert er auf den Mast des Meerschiffs. An einer Straßenbiegung stürzt der Wagen des Kärrners zusammen; die Axe ist gebrochen, das Pferd liegt am Boden. Der Arme schlägt die Hände über dem Kopf zusammen, ein Tod läuft mit dem abgesprungenen Rad davon, ein anderer, der sich hinten auf den Wagen geschwungen, dreht den Knebel eines Fasses auf. Der Bauer pflügt in prächtiger Landschaft lange Furchen, da eilt der Tod herbei, ihm die Pferde anzutreiben. Die Angst der Thiere über den neuen Treiber ist nicht zu erkennen. Den Wucherer besucht er in seinem vergitterten Gewölbe, er nimmt ihm blos sein Geld, das ist sein Tod. Den Spieler packt er mit dem Teufel zusammen. Des armen Alten Saiteninstrument hat er sich umgehängt, als Führer bietet er ihm den Arm, um ihn in geheucheltem Mitleid in die Grube stürzen zu lassen. Das alte Weib käme noch gern mit; aber daß sie mit ihrem als Bräutigam bekränzten Gefährten gar tanzen soll, will ihr beschwerlich scheinen. Den Blinden leitet er über Stock und Stein, daß er fallen muß; er führt das jüngste Kind aus der Familie weg; auch der Narr entgeht ihm nicht, obgleich er allerhand Einwendungen macht. Vor einem großen Hause, das mit Strebepfeilern gestützt ist, durch dessen Portal Leute aus- und eingehen, sitzt auf dürftiger Streu, nur halb gekleidet, der Sieche; er blickt empor, ob ihm Erlösung komme; aber zu ihm kommt kein Tod. Den Schluß der ganzen Reihe bilden das Wappen des Todes und die Wiederkunft Christi. Über der Himmelskugel auf dem Regenbogen thront Christus in der Glorie über den Wolken; zu seiner Rechten und Linken schweben felige Engel, unten in weitem Kreise umstehen die Kugel die Auferstandenen, Männer und Weiber, mit erhobenen Händen den Herrn preisend.

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß jedes dieser Bilder nach Erfindung, Composition und Zeichnung ein ganzes Kunstwerk aufwiegt. Diese Bildchen sind etwa sechs und ein halb Centimeter hoch und fünf breit; aber auf keinem ist etwas gespart, was zur völligen Charakteristik der Scene dienen kann; bis auf die kleinsten Attribute ist alles aufs feinste erdacht und ausgeführt. Aber es ist auch nichts Ueberflüssiges zu finden, keine Figur und kein Geräthe, die nicht mit beitrügen, den Vorgang lebendig zu bezeichnen.

Außer diesen größern Bildern schuf Holbein auch Initialen mit Darstellungen des Todes. Sie messen nur zwei und ein halb Centimeter im Quadrat. Während der Künstler in den größern Bildern ganze genrehafte Scenen vorführt, Schilderungen, wie die Menschen in ihren verschiedenen Hantierungen vom Tod überrascht werden, überwiegt im Alphabet das gewaltsame Fortführen des Widerstrebenden durch ein, oft zwei Gerippe, immer scharf und charakteristisch. Der Säuber z. B. liegt am Boden, der eine Tod gießt ihm aus einer Flasche noch Wein ein, der andre hat ihn schon beim Bein gefaßt; denn der muß fortgetragen werden, gehen kann er nicht mehr. Der Raum war zu klein, als daß der Künstler wie auf dem Bilde des größern Formats eine belebte Zechstube hätte darstellen können. Alles was man Scenerie nennen mag, das muß in den kleineren Bildern wegbleiben. Das kleine Kind liegt in der Wiege; der geübtesten Wärterin zu Troß hat der Tod dasselbe bei den Händchen gefaßt, oder vielmehr nach seiner Beobachtung — sich von des Kindes Händchen je an einem Finger fassen lassen; er wiegt es hin und her, das Kind ist voller Munterkeit dabei, zur Seite aber sehen wir die Mutter, welche mit Entsetzen das Gerippe von hinten umschlingt, um es von der Wiege wegzureißen. Auf dem größern Bild ist die Scene in das Innere einer Hütte verlegt; der Tod ist schon auf der Schwelle er zieht das Kind an dem einen Händchen nach sich, das andre streckt es nach der Mutter aus. Diese kniet am Feuer, in der Rechten hält sie den Stiel der Pfanne, worin sie dem Kind den Brei gekocht; in Verzweiflung blickt sie ihm nach, indem sie mit der Linken krampfhaft nach der Stirn greift; neben ihr steht das Schwesternchen, schreiend den Kopf zwischen beide Hände fassend. So ist die Größe des Formats von Einfluß auf die ganze Art der Behandlung.

Holbein ist auch sonst wieder auf verwandte Darstellung zurückgekommen; einen wahren Todtentanz verwandte er mehrmals in Skizzen zu Dolchseiden.<sup>1)</sup> Sechs Paare, von dem König an, dessen Reichsapfel der Tod mit dem Fuß weg schleudert, bis zum kleinen Knaben sind geschickt in den unbequem sich verjüngenden Raum hinein komponiert. Noch in der englischen Periode stellte Holbein den Schatzmeister des königlichen Haushaltes, Sir Bryan Tuke dar mit einem Gerippe, das hinter einem grünen Vorhang hervorschauend auf eine abgelaufene Sanduhr weist.

Ein ähnliches Schicksal wie die Holzstücke für die Todesbilder traf diejenigen der Holzschnitte zum alten Testamente. Auch sie sind von Holbein in Basel entworfen und von Lüzelburger zum Theil ausgeführt. Der Tod des Formschneiders aber verzögerte die Herausgabe, so daß sie erst 1538 in einer lateinischen Bibel erschienen, ebenfalls zu Lyon bei den Brüdern Trechsel. In einzelnen Schnitten, wie dem Uri und David, dem Jesaja,

<sup>1)</sup> §. 32.

Sacharja, Joel, zeigt sich deutlich eine rohe Hand, die mit Lützelburger nichts gemein hat. Auch diese 92 Darstellungen sind von kleinem Format, acht und ein halb Centimeter breit, sechs hoch; es sind also Breitbilder, während die andern Hochbilder waren. Holbeins Kunst, seine Scenen in das gegebene Format hineinzudenken, könnte sich ein geschickter Zeichner am klarsten machen, wenn er versuchte, die Darstellungen zum alten Testamente in Hochbilder, die des Todes in Breitbilder umzugestalten. Es wäre das eine reine Unmöglichkeit. Ein hervorragender Zug dieser biblischen Bilder ist die Sicherheit des Künstlers, den gewählten Moment mit wenig Mitteln klar und deutlich zum Ausdruck zu bringen und zugleich auch das Vorangegangene und die Folgen erkennen zu lassen. Holbein wendet zur Verdeutlichung der historischen Vorgänge oft das Nebenbild an; und zwar faßt er seltener, wie die frühere Kunst zu thun pflegt, Handlungen, die verschiedener Zeit und Dertlichkeit angehören, in einen Rahmen zusammen; gewöhnlich wird die Einheit des Ganzen bewahrt.

Pharao schläft unruhig, denn er träumt; sein geschlossenes Auge ist ins Freie gerichtet, wo wir den Angriff der magern auf die fetten Kühe sehen. Während Joseph in den Sarg gelegt wird, erhalten die Kinder Israels von einem königlichen Beamten, vor dem sie knien, schon einen harten Bescheid. Mose und Aaron treten vor den König; warum sie gekommen sind, ist leicht ersichtlich; denn der Saal öffnet sich in einem weiten Bogen, der einen Ausblick in die Landschaft gewährt; da sehen wir drei Israeliten, welche Ziegel zum Bau tragen sollen, über ihnen schwingt ein ägyptischer Aufseher seine Rute. Auch die Antwort Pharaos ist in seiner Stellung unzweifelhaft gegeben, wie er sich mit beiden Händen auf die Seitenlehnen seines Thrones stützt, um sich halb zu erheben, und seinen Oberkörper den beiden Männern nähert, während er den Kopf zurückwirft; er hat ihnen seine Meinung klar und laut ausgesprochen. Wie reich ist das Bild mit dem Untergang der Aegypter im rothen Meer, wie mannigfaltig der lange Zug der Geretteten, voran die Heerden, dann das Volk zu Fuß und zu Pferd, wie hübsch gedacht in den hintersten Reihen die Väter, welche ihre Kinder führen; und dann wieder die Abwechslung in den ertrinkenden Aegyptern! So klein das Bild ist, der Maler begnügt sich nicht mit einzelnen Repräsentanten, er hat wirklich zwei Heere dargestellt. Wie soll der Künstler den Inhalt von Geboten darstellen, die Mose von Jehova empfing? Links auf dem Berg steht der Gesetzgeber, mit dem Gott aus einer Wolke spricht; im Hintergrund in einer lieblichen Landschaft erheben sich Häuser, weiter ein Dorf; ein schwerer Erntewagen mit vier Rossen fährt dorthin; mehr im Vorgrund ist der Schnitter im Kornfeld und der Herbst im Weinberg dargestellt. Die wunderbare idyllische Erzählung erinnert unwillkürlich an das Gebot: „wenn ihr die Ernte eures Landes erntet, so sollst du nicht die Ecken deines Feldes ganz abernten, und in deinem Weinberg sollst du nicht Nachlese halten und die umher-

gestreuten Beeren sollst du nicht auflesen; dem Armen und Fremdling sollst du sie lassen.“ Das Seelenleben schildert die Scene vom Betrug des Jakob. Der alte blinde Izaak liegt in seinem Himmelbette; er betastet mit der Rechten die Hand des Jakob, die Gebärde der Linken ist die eines Sprechenden. Jakob ist schüchtern hingekniet, er wagt sich dem Bette fast nicht zu nähern; die Mutter aber, welche die Täuschung angestiftet, steht hinter ihm und schiebt mit der Hand ermutigend den Oberkörper des Sohnes nach dem Vater hin. Durch das offene Fenster sieht man den Esau mit Jagdhorn und Hund in aller Anstrengung nach Wild jagen. Voll Leben ist die Schilderung, wie dem gefangenen Adoni-Besel auf einem Baumstumpf die Daumen abgehauen werden, wie er emporblickt nach der schon verstümmelten Rechten und bekennet: „Siebzig Könige mit abgehauenen Daumen lasen auf unter meinem Tisch; wie ich gethan also vergilt mir Gott.“ Zwei auf einander folgende Vorgänge sind zusammengefaßt in der Fürbitte des Weibes von Thekoa für Absalon; den Erfolg sieht man gleich im Hintergrund: auf einer herrlichen Terrasse kniet der reuige Sohn vor dem versöhnten Vater. Würdig steht dem zur Seite Davids Beschämung. In eigenthümlicher Auffassung spricht der Prophet Nathan kniedl seine Vorwürfe aus; das gesenkte Haupt, die gebückte Haltung des Königs verrathen das erwachte Gewissen. Gemüthvoll ist in der Trauer der Hanna dem kalten Bedauern ihrer Nebengemahlin Penina das innige Mitleid ihres Mannes Elcana gegenüber gestellt. Ergreifend wirkt dagegen das Bild zu I. König, 14. Des Jerobeam Sohn war erkrankt; da schickte der König sein Weib zum blinden Propheten Ahia, zu fragen, was mit dem Knaben geschehen werde. Der Prophet gab keine gute Antwort; und wie er gesagt, so geschah es. Sie kam an die Schwelle des Hauses, da starb der Knabe. Eben setzt sie den Fuß in die Thür; sie trägt den Stab in der Rechten, denn sie ist weit gewandert; die Linke hält den Korb mit Brot, Kuchen, Honig, den Gaben, die den Propheten hätten milde stimmen sollen. Ihrem Schritt, ihrer resignierten Haltung sieht man an, sie kommt ohne Hoffnung zurück, sie weiß schon, was sie treffen wird, bevor sie es schaut. Auf dem Bette aber liegt der Sohn des Königs, eben hat sich sein Kopf im Tode zur Seite geneigt; zwei Weiber stehen, das eine klagend, das andere betend, hinter dem Lager, am Fußende aber der alte König, den Blick verzweifelnd nach dem Himmel richtend.

Einen belebten Zug von Bewaffneten mit Erinnerungen an Mantegna zeigt die Plünderung Jerusalems durch Sisak, eine wilde Flucht mit mächtiger Bewegung nach der einen Seite die Niederlage des Sanherib; über den kämpfenden braust stürmisch mit gezücktem Schwert der Engel des Herrn daher. Unter den Prophetenbildern ist Jonas, der unter einem Baum vor Ninive sitzt, oder Habakuk in herrlicher Landschaft über einem See, vorzüglich anziehend, während die mystischen Stoffe, die Visionen dem Holbein nicht gerathen. Indem er sich genau an die Worte der Schrift halten und der unplastischen

Bildersprache hebräischer Poesie malerischen Ausdruck verleihen will, scheitert er; die Composition verliert die Einheit und die Gestalten werden ungeheuerlich. Das ist das Geheimniß von Rafaels Vision des Ezechiel, daß er die ungestalteten hebräischen Vorstellungen erst in griechische Plastik umsetzt. Das Kostüm dieser Bilder ist in einigen Hauptfiguren hin und wieder ein ideal-antikes, meist aber das der Zeit. Die Schnitter bei Ruth tragen die Bauerntracht, die Krieger sind Ritter und Landsknechte des sechzehnten Jahrhunderts; die Frau des Jerobeam bindet über Kinn und Wange dasselbe Tuch, die Rose, wie die Frau des Bürgermeisters von Basel, und unter dem Bette des Erzvaters Jakob steht ein Paar moderner Pantoffeln.

Entwürfe für  
Glasmaler.

Der reichen Thätigkeit für den Holzschnitt steht eine nicht minder ausgiebige für die Glasmalerei zur Seite. Eine lange Reihe von Entwürfen dieser Art hat sich erhalten; es sind theils Wappenscheiben für Rathäle und Zunftstuben, theils Darstellungen von biblischem oder legendenhaftem Inhalte zur Ausschmückung von Kirchenfenstern. Diese Arbeiten ist eigenthümlich eine lebhafte, oft ans Phantastische grenzende architektonische Einrahmung. Kräftige, gedrungene Renaissanceäulen mit reichem ornamentalem und figürlichem Schmuck, durch Genien oder Blattwerk am Fuße belebt, tragen ein ebenso reich mit Medaillons und Guirlanden ausgestattetes Gebälk. Der Künstler weiß nicht nur gar wohl, daß er in diesen Einrahmungen über das Maß weit hinausgeht, welches die ausführende Baukunst an solchem Schmuck verträgt, sondern er weiß auch, warum er darüber hinausgeht, um nämlich im Glasbild in glatten Säulen und Pilastrern nicht einfarbige Flächen zu geben, die höchst monoton wirken müßten. Dieser Schmuck der Umrahmung ist inhaltlich ganz unabhängig vom umrahmten Bilde; Holbein trägt kein Bedenken, Satyrn und Panen in der Umfassung von Passionsscenen zu verwenden.

Wappenschilder.

Als Schildhalter dienen ihm Löwen,<sup>1)</sup> das Einhorn,<sup>2)</sup> vorzüglich eignen sich dazu aber Landsknechte in ihrer schmucken, bunten Tracht. Mehr als einmal ist das Motiv, daß zwei Krieger neben dem Wappenschild<sup>3)</sup> Wache halten und sich über den Schild hinüber lebhaft unterhalten; über dem Wappen ragt etwa noch die Spitze eines Kirchturms aus einer schönen Landschaft hervor, im Hintergrund erhebt sich das Hochgebirge. Oder dem Landsknecht ist statt eines Gesellen eine Dirne<sup>4)</sup> beigegeben in der üblichen Tracht mit dem Dolch und dem Beutel an einem Bande, wie sie den Heereszügen nachzulaufen pflegten. Eine Erinnerung an einen Stich Dürers zeigen die drei Bauern<sup>5)</sup> im eifrigeren Gespräch; der mit dem Eierkorb ist auch in der Art, wie die Rechte an den Gürtel greift, Dürer entnommen; doch ist wie immer die Anlehnung eine recht freie; zudem hat Holbein die Figuren umgestellt. Oben pflegen kleine Nebenbildchen, Kämpfe von Fußvolk im Kostüm

<sup>1)</sup> S. 66. <sup>2)</sup> S. 68. <sup>3)</sup> S. 73. 67. <sup>4)</sup> S. 74. <sup>5)</sup> S. 23.

der Zeit, oder aus der Mythologie etwa der Kampf der Lapithen und Centauren angebracht zu sein. Auffallend dem Inhalt nach ist der Entwurf zu einer großen Scheibe.<sup>1)</sup> Ein Kahn mit Kriegern kommt an einen Thurm gefahren, der den Basilstab trägt. Einem Kopf ist der Name Basilius beigeschrieben, das ist der Romulus von Basel, eine wahre Renaissanceidee! Bausteine, Krahn, Tretrad zeigen, daß hier im Urwald eine neue Stadt angelegt wird. Ringsherum sind dreizehn Schilde angebracht, vielleicht bestimmt zur Aufnahme der Wappen der dreizehn alten Orte der Eidgenossenschaft.

Unter den Zeichnungen für Kirchenfenster befindet sich eine Reihe von acht Heiligen<sup>2)</sup> Kirchenfenster in reicher, etwas schwer lastender architektonischer Einfassung. Die Figuren sind gedrungen kurz, wie die Maria neben ihrer Mutter Anna, welche das Christuskind auf dem Arm trägt; die Entwürfe mögen daher der früheren Zeit angehören. Von schlankern Proportionen ist die vornehme Kaiserin Helena,<sup>3)</sup> welche das Kreuz in ihren Händen betrachtet; in der reichen Gewandung, auch in der Schrittweise erinnert sie an eines der berühmten Kostümbilder. Die decorative Umrahmung ist außerordentlich fein, indem zwei prächtige Candelaber zu beiden Seiten vor die Pilaster gestellt sind. Wohlthuend abgewogene symmetrische Anordnung tritt in dem Entwurf<sup>4)</sup> uns entgegen mit Kaiser Heinrich, Sankt Pantalus und Maria; auch läßt sich an dieser Zeichnung Holbeins Genauigkeit und Wahrheit bis ins Kleinste bewundern; im Saum des bischöflichen Mantels sind Scenen der Legende in gothischer Umrahmung dargestellt, gewiß einem gestickten Prachtstück nachgeahmt; auch der Edelstein auf dem Handschuh des Bischofs ist nicht übersehen. Auf dem Bild mit der Krönung Mariä<sup>5)</sup> fallen die Engelgestalten auf durch die Lebendigkeit, mit der sie sich durch die Wolken bewegen. Einige wahre Perlen der Sammlung sind wohl nicht für Glasgemälde bestimmt; so die imposante Gestalt des Erzengels Michael<sup>6)</sup> mit der Wage, auf deren eine Schale sich ein gewaltiger Teufel geworfen, während in der andern das Christuskind steht. Mit dem Verständniß eines antiken Meisters ist der Contrast zwischen dem tragenden Bein und dem nachgezogenen Spielbein gegeben; die Falten des Gewandes sind großartig, die Verzierung des Panzers fein stilisiert. Hier ist keine Spur mehr von der Kürze der Körper, wie sie in des Künstlers früherer Zeit oft auffällt, der Kopf ist weniger individuell als sonst bei Holbein, es ist ein Idealkopf. Wir fühlen die mächtige Bewegung, welche die ganze Gestalt durchzucken wird, sobald der erhobene Arm mit dem Schwert niedersausst. In der heiligen Familie auf rothem Grunde,<sup>7)</sup> der auch die Großeltern Christi beigegeben sind, vor der schönen Nische mit prächtigen Säulen und Gebälk, mag man zunächst die merkwürdige Plastik der Figuren anstaunen; wie frei losgelöst vom Grunde stehen und sitzen diese Gestalten im Raum; wie fein ist der erste Versuch des Kindes im Gehen zwischen

Weitere Zeichnungen.

<sup>1)</sup> §. 69. <sup>2)</sup> §. 55—62. <sup>3)</sup> §. 78. <sup>4)</sup> §. 64. <sup>5)</sup> §. 72. <sup>6)</sup> §. 76. <sup>7)</sup> §. 33.

der auf der Bank sitzenden Mutter und Großmutter wiedergegeben; das leichte Führen durch Maria, die sorgliche Handbewegung der Anna, daß es ja nicht über den Rand hinabstürze, die Wendung im Oberkörper der zwei Frauen gegen einander, alles das zeigt einen mächtigen Fortschritt gegen ein ähnliches Bild des Vaters, auf dem beide Frauen mit je einer Hand das Kind gesaßt haben, mit der andern aber nichts anzufangen wissen. Auch die Elisabeth<sup>1)</sup> des Sohnes wird man gern mit der des Vaters am Sebastiansaltar in München vergleichen; diese ein Idealkopf mit tiefem seelischem Ausdruck, jene ein Portrait, eine vornehme, nicht eben schöne Frau, mit auffallend starkem Kinn; diese in majestätischer Ruhe, in sich versunken, achtet kaum auf ihre Handlung, jene, in lebhafter Bewegung, ist mit dem ganzen Körper bei ihrer Thätigkeit.

Die schönste aber von all diesen Zeichnungen ist diejenige, welche an der Spitze dieses Neujahrsblattes wiedergegeben ist.<sup>2)</sup> Schon als Architekturbild von großer Wirkung, im Ornament zierlich und doch nicht überladen! Wie schön fügt sich der Umriss der Madonna im Strahlenkranz in die Nische ein, nirgends wird die Figur durch die Architektur gedrückt, aber auch jede zu große leere Fläche ist vermieden durch die Anbringung der Strahlen, wie durch das Muschelgewölbe der Kuppel. Der Madonna selbst gebührt die Bezeichnung des Lieblichen, es ist ein Portrait, aber in einer idealen Steigerung; und doch ist alles so natürlich, so menschlich, wie sie das unruhig bewegte Kind, das mit Aermchen und Beinchen strampelt, gesaßt hat, es liebevoll beruhigend. Die einfachste Erklärung wird auch hier die richtige sein, daß der Ritter betend vor Maria mit dem Jesukinde kniet. Man muß beim Anblick dieser Maria in der Nische unwillkürlich an die große Meyersche Madonna denken; die Schlankheit, die Einfügung in die gar nicht lastende Umrahmung weist mehr auf das Dresdner als auf das Darmstädter Bild.

**Trachtenbilder.** Das Basler Museum besitzt außer der Lais und Venus kein in Farben ausgeführtes weibliches Portrait, an dem man Holbeins Kunst in der Wiedergabe der Stoffe und des Schmuckes bewundern könnte, wie an manchen in England aufbewahrten Gemälden. Aber eine Entschädigung dafür liegt in den sechs gezeichneten Kostümbildern,<sup>3)</sup> welche die Trachten der verschiedenen Stände zu des Malers Zeit bis ins Kleinsten getreu wiedergeben. Holbein braucht die Farbe nicht, um Leinwand, Seide, Sammt und Pelz kenntlich wiederzugeben. Uebrigens ist nicht nur die Kleidung für die einzelnen Stände bezeichnend, auch die Haltung und der Gang gehört jeder eigen an; wie geht die erste<sup>4)</sup> leicht schwappend, schleifend die zweite<sup>5)</sup> einher gegenüber der dritten,<sup>6)</sup> der Bürgersfrau mit festem Tritt; wie sittsam nimmt sich die Bürgerstochter<sup>7)</sup> aus neben der sechsten Figur, dem koketten Mädchen<sup>8)</sup> aus dem Lager der Landsknechte. Dann achte man auf die Köpfe; andern Malern, welche

<sup>1)</sup> §. 63. <sup>2)</sup> §. 65. <sup>3)</sup> §. 49—54. <sup>4)</sup> §. 49. <sup>5)</sup> §. 50. <sup>6)</sup> §. 51. <sup>7)</sup> §. 53. <sup>8)</sup> §. 54.

Trachten darstellen wollen, ist der Ausdruck des Gesichtes dabei recht gleichgültig, sie verwenden irgend einen beliebigen allgemeinen Typus; dagegen bei Holbein ist auch hier alles persönlich und individuell, als käme es darauf an ein Portrait zu geben. Bei seinem unglaublichen Gedächtniß für den Ausdruck menschlicher Züge konnte er gar nicht irgend einen Menschen zeichnen, er mußte nothwendig diesen oder jenen bestimmten wiedergeben.

Unter den gemalten Kirchenbildern steht wohl der Zeit nach an der Spitze das jüngere Abendmahl,<sup>1)</sup> in der Gruppierung schon stark abweichend von dem Jugendwerk. Bildete dort der Tisch eine Ecke, so ist nun die bekannte Anordnung des Lionardo da Vinci aufgenommen, auch darin, daß Johannes nicht an Jesu Brust gesunken ist nach der allgemeinen Überlieferung, der auch Lionardos Schüler Luini wieder sich anschließt; sondern er ist mit Petrus in eine Gruppe gezogen. Den Einfluß italienischer Vorbilder hat man auch erkannt in der lebhaften Gesticulation der Hände und in dem für Holbein auffallenden idealen Ausdruck der Köpfe, sowie in der Stimmung des Colorits. Man hat neben Lionardo, ja sogar statt Lionardos Werk in Mailand das Abendmahl des Bernardino Luini als Vorbild Holbeins genannt; man glaubte, weil auf Holbeins Bild zu beiden Seiten einige Figuren fehlen, könnten dieselben auf jetzt verlorenen Nebenflügeln angebracht gewesen sein, wie auch Luinis Werk durch zwei Säulen in drei Felder getheilt ist. Allein sowohl die alte Notiz über die Beschädigung des Bildes — wahrscheinlich im Bildersturm — als ein Blick auf das Vorhandene, wo Hände sichtbar werden, zu denen der Körper fehlt, zeigt, daß die äußersten Partieen zerstört sind. Zudem kann Luinis Werk in Lugano nicht auf Holbein eingewirkt haben, da Luini erst 1529 in jene Stadt kam und damals erst für das Kloster St. Maria degli Angeli die figurenreiche große Passion, dann die Madonna im Halbrund und schließlich das letzte Liebesmahl der Apostel malte. Die Quelle für die Inspiration Holbeins ist also nicht das Werk des Schülers im Tessin, sondern das des Meisters in Mailand. Nebrigens ist er in der Durcharbeitung der Motive immer noch selbständig genug; man beachte den Judas, er kann nicht weiter ruhig aushalten, die Hand hat er auf die Bank gelegt, bereit sich zu erheben, wie er allein auch die Sandalen nicht von den Füßen abgenommen hat.

In mehr als einer Beziehung kann das kleine Doppelbild, der Mann der Schmerzen und die Mutter der Schmerzen, wohl für einen Haussaltar gemalt, ein Lieblingsbild sorgfältiger Betrachter werden. Das Gebäude, in welches die zwei Gestalten versetzt sind, bietet das reichste Architekturbild, das wir von Holbein übrig haben; der Einblick in die Gewölbehalle in der Tiefe, der Raum mit dem geraden Gebälke zur Linken und der mit der convex sich ausbauschenden Umschließung zur Rechten bietet eine überaus reiche und schöne perspek-

Abendmahl.

Christus und  
Maria.

<sup>1)</sup> M. 21.

tivische Wirkung. Dann sind Säulen, Pilaster, Gebälk mit den edelsten Blumen und Blattornament, die Gewölbe und Wandflächen mit Medaillons geziert, — auf einem sieht man wohl Moß und Aaron vor Pharaos — der geschweifte Architrav zur Rechten trägt einen Triumphzug von Kindern zu Fuß und zu Wagen. Christus ist tief ergreifend in seiner ganzen Verlassenheit vorgestellt, er schlägt seinen Blick nieder und achtet nicht einmal der Theilnahme seiner Mutter; sie aber schaut voller Schmerzen auf ihn und zwingt uns, ihrem Blicke zu folgen. So ist die Einheit in der zweittheiligen Composition hergestellt und die Aufmerksamkeit auf die Hauptfigur gezogen.

Passionsbilder.

Die Passion behandelt Holbein in zwei Folgen von Bildern; die eine, ein gemaltes Altarwerk<sup>1)</sup> auf Holz, acht Scenen aus dem Leiden Christi umfassend, bildet den größten Schatz des Basler Museums. Die Tafel wurde früher im Rathaus aufbewahrt; dort sah sie Sandrart, ein Künstler und Kenner im siebzehnten Jahrhundert. Durch ihn wurde Maximilian, der erste Kurfürst von Baiern im dreißigjährigen Krieg, ein feiner Kunstmäzen, darauf aufmerksam; doch ließ sich der Rath das Werk nicht feil machen, sondern wies den Unterhändler des Fürsten in der höflichsten Manier ab, darin ehrenhafter als der Rath von Nürnberg, welcher zur selben Zeit an denselben Fürsten Dürers Hauptwerk, die vier Apostel, verkaufte, das Vermächtniß des Künstlers an seine Vaterstadt. Die andre Reihe der Passionsbilder<sup>2)</sup> Holbeins, zehn getuschte Zeichnungen, scheinen Entwürfe zu Glasgemälden zu sein.

Getuschte Pas-  
sion.

Diese letztern, in reicher kräftiger Renaissanceumrahmung, erinnern in der Derbheit, ja Rohheit der Peiniger Christi, an die Kunstübung des ausgehenden Mittelalters, wie sie aus Martin Schöns Kupferstichen bekannt ist. Sogar Christus ist in einigen dieser Bilder, so vor dem Hohenpriester und wo ihm das Gewand vom Leibe gerissen wird, kaum mehr würdig aufgefaßt, auch wenn man bedenkt, daß der Künstler vor Allem den Vorgang an der Hand der biblischen Ueberlieferung so darstellen will, wie er sich naturgemäß wird begeben haben. Die einzelnen Scenen zeigen wahre dramatische Darstellung, eine Handlung, an der alle Personen betheiligt sind; keine Figur steht müßig und überflüssig. Der Künstler versteht es, sogar verschiedene Momente einer Handlung auf einem Bilde klar und einheitlich zum Ausdruck zu bringen. Die Frage des Hohenpriesters<sup>3)</sup> nach Jesu Jünger und Lehre, die Berufung auf die, welche ihn öffentlich haben lehren hören, die Zurechtweisung durch den Diener, alles ist in ein Bild vereinigt; wir sehen den inquirierenden Priester mit der fragenden Gebärde, den Diener mit der erhobenen Faust, der durch die Worte: „also antwortest du dem Hohenpriester“, das Verhör unterbricht, Jesus, der sich diesem neuen

<sup>1)</sup> M. 26. <sup>2)</sup> §. 39—48. <sup>3)</sup> §. 39.

Frager zugewendet hat, und die Umstehenden, deren Blicke rasch von dem Priester auf den Zwischenfall sich richten.

Gleich trefflich ist die Begründung der Handlung in der Handwaschung des Pilatus<sup>1)</sup> gegeben. Auf dem Stiche Martin Schöns sitzt Pilatus, die Hände waschend, während Christus, ihm zugewandt, vor ihm steht und die Kriegsknechte auf den Befehl der Wegführung warten. Wer den Sinn der Handlung nicht ohnehin kennt, würde ihn aus dieser Darstellung nie errathen. Auch Dürer lässt den Pilatus sitzen und sich das Wasser über die Hände gießen, doch lässt er uns sehen, was diese Ceremonie soll; denn zur Seite führen die Knechte den Gebundenen hinweg. Das Ganze zerfällt in zwei nicht verbundene Handlungen, so auch in dem Jugendwerke Holbeins, wo Pilatus in sich versunken mit niedergeschlagenem Blicke erscheint. Wie anders auf dem gezeichneten Passionsbild! In mächtiger Erregung hat Pilatus die Aermel zurückgestreift, er ringt fast die Hände über dem Becken; allein seine Augen sind nicht mit dem beschäftigt, was er thut, sein Blick folgt dem Verurtheilten, der von den Knechten eben weggeführt wird, mit weit geöffnetem Munde ruft er ihm nach: „Ich bin unschuldig am Blut dieses Gerechten!“ So sind die beiden Gruppen durch diesen einen Blick zur Einheit verbunden.

Als Composition überragt die Verspottung<sup>2)</sup> die übrigen Bilder der Folge. Der Raum ist ausnahmsweise eine gothische Kirchenhalle; die Mischung von Symmetrie zwischen den beiden zu Christi Seiten stehenden bewegten Figuren und von Gegensatz zwischen der langen Gestalt des ruhig zuschauenden Pharisäers und dem kriechenden Krieger mit dem Rohr, die wohlthuende Vertheilung im Raum, die sichere Vermeidung jeder unschönen Verdeckung einer Figur durch die andere, die Hand des Knechtes, die in dem sonst kahlen Rundfenster sich abhebt, alles das erscheint so selbstverständlich und ist eben deshalb ein Zeichen höchsten künstlerischen Verstandes. Bei der Kreuztragung<sup>3)</sup> dieser Reihe wie auf dem gemalten Bilde ist nicht der sonst bevorzugte Augenblick gewählt, da Christus zu Boden hinsinkt; auf einer andern Zeichnung<sup>4)</sup> und auf einem Holzschnitt hat Holbein diesen Moment gegeben, aber mit gutem Bedacht auf einem Breitbild; auf dem Hochbilde vermeidet er die zu Boden gestürzte Gestalt. Aus demselben Gefühle ist entsprungen, wenn bei der Anheftung<sup>5)</sup> Christi an das auf dem Boden liegende Kreuz nur das Haupt und der Oberkörper dem Beschauer zugekehrt sich zeigen, die Länge des Kreuzes verschwindet hinter zahlreichen Figuren nach dem Innern des Bildes. Wie drastisch und wahr Holbein ist, zeigt eine Vergleichung mit Dürer. Dieser lässt den Nagel durch die eine Hand des auf dem Kreuze liegenden Heilandes getrieben werden, während der andere Arm frei auf dem Körper ruht; bei Holbein aber hat einer der Knechte den andern Arm gefaszt und hält

<sup>1)</sup> §. 43. <sup>2)</sup> §. 41. <sup>3)</sup> §. 45. <sup>4)</sup> §. 29. <sup>5)</sup> §. 47.

ihn mit Anstrengung fest, damit nicht der ganze Körper, dem Schmerze nachgebend, zur Seite gleite.

Berühmtheit athmet das letzte Bild, die Kreuzigung.<sup>1)</sup> Da steht Maria mit gefalteten Händen unmittelbar unter dem Kreuze; sie kann das Auge nicht mehr emporrichten; Johannes unterstützt sie und blickt unverwandt auf den Sterbenden; zur Rechten legt der Hauptmann mit erhobener Hand Zeugniß ab; ergriffen, mit unwillkürlich sich faltenden Händen, schauen die Krieger hinan. Der schmale Raum war für die Anbringung von drei Kreuzen neben einander ungeeignet; der Künstler hilft sich damit, daß er die beiden äußern Kreuze im rechten Winkel zum mittlern aufstellt.

Gemalte Pas-  
sion.

Die gemalte Passion ist der gezeichneten überlegen durch eine wunderbare Sorgfalt der Ausführung, zudem ist die Auffassung oft edler. Uebertreibungen, wodurch die Peiniger Christi zu Karikaturen werden, sind vermieden. Ein erster Vorzug aber liegt in der Anwendung der Farbe selbst und der dadurch geschaffenen Möglichkeit, in der Beleuchtung der einzelnen Scenen eine reiche Abwechslung eintreten zu lassen.

In Gethsemane wird Christus, der die Hände ringend zu Gott schreit, und die Jünger beleuchtet durch das Licht von oben, das den Engel umgibt; dieser hält ihm, wie auch bei Dürer, nicht den Kelch, sondern das Kreuz entgegen. Links im Grunde hinter Felsen hervor erscheint die Schaar, Judas voran, den Führer auf den Knieenden weisend. Die Fackel wird weit hinten im Zuge getragen, so daß die Gestalten von vorn nicht beleuchtet sind; es ist als ob sie der Hölle entsteigen. In der folgenden Gefangenennahme bewundern wir die dramatische Einheit der Composition; bei Dürer ist zwischen der Haupthandlung, dem Judaskuß, und der Verwundung des Malchus kein Zusammenhang hergestellt; bei Holbein wird unter einem Baum Christus von Judas geküßt, man sieht wie schmerzlich er gerade diese Art des Verrathes empfindet; schon hat ihn einer aus der Schaar auf dieses verabredete Zeichen am Haar gefaßt, und nun drängen sich, da sie wissen, welchen sie greifen sollen, alle nach dieser Mittelgruppe heran. Vorn links sieht man Petrus rittlings über dem auf den Bauch niedergeworfenen Malchus, mit der Linken drückt er ihm den Kopf zur Erde, mit der Rechten holt er aus, ohne zu sehen, was er thut; denn sein Blick ist auf den Hauptvorgang gerichtet.

Wie in dieser Scene, so ist es auch im Palast des Hohenpriesters noch Nacht, doch leuchten die Fackeln in der Halle kräftiger als draußen im Freien. Mit geneigtem Kopf hört Kaiphas auf die Worte der beiden falschen Zeugen, Christus aber steht ruhig mit geschlossenem Munde und aufgeschlagenem Auge wartend, daß er gefragt werde. Die Geißelung geschieht bei gedämpftem Tageslicht in jener an die Kirche zu Ottmarsheim

<sup>1)</sup> §. 48.

erinnernden Halle; das Antlitz Christi bleibt edel. Fast als Ausnahme bei dem an Gesichtstypen so reichen Holbein mag erwähnt sein, daß einer der Knechte auch auf der Kreuzigung wiederkehrt. Bei der Dornenkronung sehen wir die Ermattung in Folge der ausgestandenen Dualen und Angst. Jesus ist müde, die Beine sind über einander geschlagen, die Hände, jetzt der Bande ledig, sind noch in der gekreuzten Haltung, wie sie gefesselt waren; das Rohrsepter, das ihm zugeschoben wird, zu fassen, bewegt er nur eben leicht den einen Zeigefinger. Was in der Nacht und im Innern der Paläste vorbereitet war, tritt in der Kreuztragung offen an das Licht des Tages. Der Zug kommt aus dem Stadtthor in eine schöne, hell beleuchtete Landschaft heraus; durch ein Thal fließt ein Wasser, dran liegt eine Mühle, drüben baut sich eine Stadt auf, und das Thal entlang schweift der Blick über eine mit einer Burg gekrönte Anhöhe bis auf das Hochgebirge. Von Martin Schön nahm Holbein wie Rafael in seiner berühmten Kreuztragung die Wendung des Zuges her; die beiden Schächer sind schon um die Ecke gebogen; hinten reitet der Hauptmann mit einem Priester im Gespräch.

Auf dem Bild der Kreuzigung bedeckt Finsterniß das ganze Land. Christus hat das Haupt gesenkt, die Haare des Gekreuzigten flattern im Winde. Fein weiß Holbein Christus hervorzuheben. Indem er seine Arme noch durch ein Seil am Querbalken straff ausgestreckt sein läßt, bewirkt er, daß der Körper nicht so tief herab hängt und so über die beiden Andern emporgehoben wird. Der Zug der Krieger wendet sich schon wieder der Stadt zu nach dem Hintergrund, unter dem Kreuze sind noch zurückgeblieben die um den Mantel würfelnden Soldaten, Maria und Johannes und einige zum Sterbenden empor schauende Krieger. Bald wird es ganz stille werden. Der Körper des Gekreuzigten, das geneigte edle Haupt, auf dem ein tiefer Schatten liegt, gehört zum Schönsten, was wir von Holbein besitzen. Das Grab in dem letzten Felde ist eine Felsenkammer; zwei Männer, ein älterer Vornehmer und ein Jüngling, haben die Leiche mittelst des Tuches, auf dem sie liegt, bei den Armen gehoben und schreiten rücklings der Grabestür zu, ein anderer, der die Beine gefaßt hat, bewegt sich vorwärts. Schön ist die Anstrengung des Hebens und Tragens in der zurücklehnen den Haltung der Körper und zugleich der Seelenschmerz in den Gesichtszügen ausgesprochen. Das Motiv dieses Tragens der Leiche begegnet zuerst auf einem Stiche Mantegnas; unter denen, welche es sich angeeignet, finden wir wieder neben Holbein Rafael. Es wohnt eben ein verwandtes Gefühl für Composition in den beiden Meistern. Auch im Uebrigen liegt der Einfluß Italiens, speciell Mantegnas, in den Passionsbildern klar vor Augen, schon im Kostüm, das im Ganzen antik gedacht ist; einzelne Gestalten, wie die nackten Schächer bei der Kreuztragung, oder der Hauptmann auf der gezeichneten Kreuzigung, erinnern in Schritt, Haltung und Rüstung mächtig an den großen Paduaner.

Leichnam  
Christi.

Madonna in  
Solothurn.

Zu einem Altarwerk, vielleicht einer Passion, gehört wahrscheinlich auch der todte Christus<sup>1)</sup> des Basler Museums. Eine fürchterliche Bekündigung der Schrecken des Todes liegt in diesem im Hellydunkel flach hingestreckten Leichnam von grünlicher Farbe, mit dem zurückgesunkenen Kopf, den halb offenen Augen, den Wundmalen, an welchen man die Spuren der Verwesung zu erkennen glaubt. Die Naturbeobachtung an diesem hagern Körper ist staunenswerth, das Werk hilft mit, Holbein als den unbefechlichen Beobachter der Wirklichkeit zu charakterisieren. Aber gerne wendet sich der Blick zu zwei viel lieblicheren Schöpfungen des Meisters, den Madonnen von Solothurn und von Dresden. Die erstere ist nach der Inschrift 1522 gemalt für einen Altar des Ursusmünsters in Solothurn, um 1700 wurde das Bild nach einer Kapelle bei Grenchen gebracht; gänzlich vernachlässigt wurde es erst 1864 wieder erkannt und nach leider nothwendiger eingehender Restaurierung wieder zu Ehren gezogen. Die Gruppierung des Sankt Urs und Sankt Martin um die sitzende Madonna, die Weise, wie sich deren Kopf von dem um sie selbst immer lichter werdenden Hintergrund abhebt, die feine Beobachtung der Gebärde des Kindes, die Art, wie das einfallende Licht am stärksten die Madonna beleuchtet, die Spiegelung der rothen Fahne in der blanken Rüstung des Ritters, der durchsichtige Schleier Marias, der Schmuck an Gewand und Mithra des Martin, der ächt orientalische Teppich, auf dem Marias weiter Mantel in großartigem Faltenwurf niederfällt: das alles sind Kennzeichen unseres Meisters. Das Bild macht wie wenige den Eindruck des Lieblichen; der milde, schöne Ausdruck des Bischofs, das anmuthige, freudevolle Gesicht der Mutter, in der man sicher Holbeins Gattin erkannt hat, die Gestalt des Ritters mit dem wachsamen Auge halten den Blick des Anschauenden mit wahren Wohlgefallen fest.

Madonna des  
Bürgermeisters  
Meyer.

Die Auffindung dieses Werkes und die Erhaltung desselben für die Schweiz mag uns dafür entschädigen, daß das berühmteste Gemälde Holbeins seit langer Zeit dem Auslande angehört, die in einer Nische stehende Madonna, vor welcher Bürgermeister Jakob Meyer zum Hosen mit seiner Familie kniet. Bis vor etwa fünfzehn Jahren galt das Bild der Dresdener Gallerie, das vor allen deutschen Gemälden würdig gefunden ward, das Gegenstück zu Rafaels sittnischer Madonna zu bilden, als holbeinisches Original; und wer sich fernerhin an dem unvergleichlich holden Mutterbild freuen will, der halte sich noch immer an das Dresdner Gemälde, wenn auch die Kritik nachgewiesen hat, daß das ursprüngliche Werk Holbeins in Darmstadt im Besitz der Prinzessin Karl von Hessen sich befindet. Denn dieses giebt in Folge von Uebermalungen gerade in wesentlichen Dingen wie im Kopf der Madonna und des Kindes nicht mehr, wie das Dresdner Bild, das Ursprüngliche wieder, während vielleicht in andern Partien dieses hinter dem andern zurückbleibt. Doch in die

<sup>1)</sup> M. 19.

kritische Frage einzutreten, ob die Copie von Holbein selbst stamme, oder von wem dann, ist hier der Ort nicht. Für die Art, wie das Original zu Stande kam, bieten die Zeichnungen<sup>1)</sup> zum Kopf des Bürgermeisters und seiner zweiten Frau und des Mädchens lehrreichen Aufschluß, indem sie zeigen, wie Holbein auch nach so sorgfältigen Studien doch noch Aenderungen anbrachte. So entblößt er in der Ausführung bei der Frau den untern Theil des Gesichtes von dem Kinntuch, der Röse, dagegen bindet er das Haar des Mädchens, welches auf der Studie reich über den Rücken herabwallt, unter dem Häubchen fest; und zwar bemerkt man an dem Darmstädter Gemälde, daß der Künstler erst während der Ausführung diese Aenderungen anbrachte.

Das einzige Kirchenbild Holbeins, das seiner Bestimmung erhalten blieb, ist ein Altar mit der Geburt Christi und den Weisen aus Morgenland im Münster zu Freiburg. Das angebrachte Wappen sammt den Portraits der Stifterfamilie sagen uns, daß das Werk für den Basler Rathsherr Oberriedt gemalt wurde. Als derselbe, ein treuer Anhänger der alten Lehre, 1529 nach Freiburg überfielte, mag er das Altarbild mitgenommen haben. Beide Scenen sind in prächtige Renaissanceumgebung verlegt. Holbein zeigt sich hier wieder als den Meister der Perspektive. Bei der Geburt sind vorzüglich lieblich die kleinen Engelknaben, welche das Jesuskind umgeben. Das Bild enthält ein eigenes Problem der Beleuchtung durch den Contrast des hellen, vom Kind ausgehenden Lichts mit dem Mondschein, der die Wolken durchbrechend durch die geborstenen Gewölbe einfällt. Auf dem andern Flügel begegnen wir dem Beobachter des Kinderlebens. Ein würdig schönes Greisenhaupt zierte den knieenden König. Aber unvergeßlich prägt sich doch wohl auf beiden Bildern eine Nebengestalt ein, der vor der Säule durchblickende Hirte mit dem breiten Hut, welcher wie ein Schirm das von unten kommende Licht kräftig auf das Gesicht wirft, und der nach dem Stern aufblickende, der schützend die Hand über die Augen hält, um nicht geblendet zu werden.

Es ist wahrscheinlich, daß die Meyersche Madonna Holbeins letzte größere Arbeit in Basel war; das allmäßige aber sichere Durchdringen der Reformation entzog den Künstlern ihre bisherige Hauptaufgabe. Nahrungsorgen mögen auch für Holbein die Folge gewesen sein, so daß er darauf bedacht war, auch die geringsten aussstehenden Beträge einzuziehen. Ein solcher Posten sind wohl die zwei Pfund zehn Schilling, die „Holbein dem Moler gegeben werden für etlich schilt am Stettlin Waldenburg vergangener Jaren ze molen.“ Die Noth des Lebens wird es vor allem gewesen sein, was den Künstler von Basel wegführte; Erasmus mag ihn bestimmt haben, gerade England aufzusuchen; denn er kannte dort selbst Land und Leute und wußte, daß ein Porträtmaler von Holbeins Vorzüglichkeit

Altar in Freiburg.

Noth und Abreise.

<sup>1)</sup> §. 12. 13. 14.

unter der gebildeten und reichen Aristokratie daselbst lohnende Beschäftigung finden werde. Bevor Holbein seine Reise antrat, suchte er noch seine Forderung an das Ilsenheimerkloster geltend zu machen. Mit Empfehlungsschreiben des Erasmus versehen, reiste er im Herbst 1526 zunächst den Rhein hinab nach Antwerpen. Die Zollplackereien, welchen damals die Reisenden durch die zahllosen souverainen Fürsten und Städte ausgesetzt waren, konnten dem leichten Gepäck des Malers nicht viel anhaben. In dem Brief, den er in Antwerpen an Peter Aegidius abgab, las derselbe, daß der Ueberbringer den Gelehrten in Basel gemalt habe, daß er ihm durch seine Empfehlung nicht lästig fallen wolle, obßchon er ein ausgezeichneter Künstler sei; er ersuche den Freund, Holbein zu Quentin Massys zu führen oder durch einen Diener führen zu lassen. „Hier frieren die Künste, fährt Erasmus fort, er geht nach Engelland, um dort ein Paar Engel (Goldstücke) zusammenzuschaffen.“ Ihm könne er an Briefen mitgeben, was er wolle. Es ist eine ähnlich vornehme Sprache des Gelehrten dem Künstler gegenüber, wie er sie auch über Dürer geführt. An die ganze Reise hat sich unter Holbeins Werken vielleicht eine Erinnerung erhalten: die sorgfältige Zeichnung eines großen Seeschiffs, welches eben die Ankter lichten soll, das leicht einem ersten mächtigen Eindruck sein Entstehen verdanken dürfte.<sup>1)</sup>

Thomas Morus. Zwei Stunden oberhalb des damaligen London im Dorfe Chelsea an der Themse hatte sich Thomas Morus, der berühmte Gelehrte und Staatsmann, sein Landhaus erbaut. Als Holbein 1526 daselbst eintrat, war er kein Unbekannter mehr. Schon zwei Jahre früher, als Erasmus zwei von ihm gemalte Bilder nach England sandte, hatte er vom Plan des Künstlers geschrieben, selbst nach England zu kommen. Morus hatte in der Antwort an den Freund zu Basel vor allzu hoch gespannten Erwartungen gewarnt, aber auch versprochen, daß er England nicht ganz unfruchtbare finde, dafür wolle er sein Möglichstes thun. Das bestand nun zunächst darin, daß er ihn gastlich bei sich aufnahm. Er sorgte ihm auch für Beschäftigung; das Bild des Hausherrn selbst mag sein erstes Werk in England gewesen sein; es trägt noch die Jahreszahl 1526. Er empfahl ihn aber auch seinen Freunden, so daß Holbein Gelegenheit geboten fand, das Portrait des Erzbischofs Warham von Canterbury, ein ungemein charakteristisches Greisenbild, sowie das des Bischofs Fisher von Rocester zu malen. Auch das Bild des königlichen Stallmeisters Guilsford und des Hofastronomen Krazer, eines geborenen Münchners, wird der Empfehlung Mores sein Entstehen verdanken.

Familienbild des Morus. In Chelsea befand sich Holbein in dem gebildetsten Kreise des damaligen Englands, in einem Hause, da nicht nur die Männer, sondern auch die Frauen Theil nahmen nicht allein an edler Geselligkeit und Musik, sondern auch in die gelehrten humanistischen Bestrebungen der Zeit eingeweiht waren. Der Maler selbst führt uns in den Familienkreis ein durch das große Bild, das zwar verschollen ist, dessen Entwurf<sup>2)</sup> aber ein Kleinod der

<sup>1)</sup> Frankfurt, Städelisches Institut. <sup>2)</sup> S. 7.

Basler Sammlung bildet. Die Familie ist im Esszimmer versammelt um den Haßvater, der etwa die Mitte einnimmt; außer der Gemahlin und den Kindern sind auch einige andre Angehörige, wie der sechsundsechzigjährige Vater des Morus, die Braut des Sohnes, auch der Lustigmacher dargestellt. Ein Saiteninstrument, das an der Wand hängt, die Bücher, die wir theils umherliegen, theils in den Händen der Kinder sehen, zeigen, in welchem Haus wir sind. Die Köpfe, zwar nur mit einigen Strichen gezeichnet, sind voll persönlichen Lebens; die Frauköpfe zeigen den bekannten englischen Typus der gestreckten Gesichter mit den langen Oberlippen und dem scharf geschnittenen Mund. Rechts vorn fällt eine feine Frauengestalt auf, die am Boden sitzt; die Hand hat sie auf ein offenes Buch, das in ihrem Schoß ruht, gelegt, während sie nachdenklich über das Gelesene vor sich hin blickt. Es ist Margaretha Roper, die Lieblingstochter des Vaters, die ihn später im Gefängniß besuchte und an welche er die rührenden Abschiedsverse gerichtet. Sie nahm, wie auch andre Frauen in England, Jane Gray und Königin Elisabeth, an dem geistigen Leben vollen Anteil, und schrieb und empfing Briefe von Erasmus.

Auch Holbein kann den Gedanken, welche diesen Kreis erfüllten, nicht fern gestanden haben. Er bleibt nicht äußerlich bei den Formen der Renaissance stehen, er erfährt auch ihren geistigen Inhalt. Schwer freilich ist zu sagen, wie viel oder wie wenig er an der humanistischen Bildung der Zeit Theil hatte, wie weit die Kenntniß der antiken Welt nach Mythus und geschichtlichen Anekdoten allgemein von Mund zu Mund gieng, daß sie gewisser Maßen das Gemeingut Aller waren. Sicherlich brauchten die Künstler eine ziemliche Reihe von Ueberlieferungen aus dem Alterthum nicht aus den Büchern oder aus dem Rath gelehrter Freunde zu schöpfen; die Kunde von Niobe, Scävola, Lucretia theilte sich ähnlich mit, wie jetzt die Geschichte von Tell und Winkelried. Allein Holbeins Wissen vom Alterthum gieng über das Alltägliche hinaus. Er las sicherlich Latein; das sieht man aus den Zeichnungen zum Lob der Narrheit. Nur ein Mann, der den Text verstand, konnte diese Illustrationen, die oft nicht dem sachlichen Inhalt, sondern irgend einem sprachlichen Ausdruck gelten, an den Rand zeichnen. Aus dieser Schrift allein und der Lüterschen Erklärung dazu, die Holbein benützte, läßt sich schon eine ansehnliche Kenntniß z. B. der griechisch-römischen Mythologie schöpfen. Auch Apokalypse und altes Testament hat er — und zwar wahrscheinlich lateinisch — gelesen. Unter der profanen Litteratur waren ihm die Gesta Romanorum, ein Lieblingsbuch des spätern Mittelalters, welche kurze Anekdoten mit langer Moral verbinden, bekannt. Für zahlreiche Darstellungen aus der alten Geschichte nahm er sicherlich nicht den Livius und ähnliche Autoren zur Hand; die hätte er kaum verstanden; das wäre zudem viel zu umständlich gewesen; da that eine Anekdotensammlung wie Valerius Maximus weit bessere Dienste. Wenigstens ist auffallend, daß fast alle Darstellungen Holbeins, welche der antiken Geschichte entnommen sind, in diesem Buche sich finden. Hin und wieder, ohne

Holbeins Bildung.

Zweifel, geben die Gelehrten das Recept zu den Darstellungen, wie dem Dürer Konrad Celtes; allein diese mythologisch-allegorischen Holzschnitte gehören nicht zu seinen glücklichen, so wenig als die sogenannte Tafel des Cebes bei Holbein, eine Darstellung des Weges zur wahren Glückseligkeit mit einer Menge von allegorischen Figuren, so schön Zeichnung und Holzschnitt auch ausgefallen sein mögen; und auch der Triumph des Reichthums ist von dieser langweilig sich breit machenden gelehrten Bildersprache nicht frei, wobei allerdings wohl zu bedenken ist, daß das sechzehnte Jahrhundert über die Allegorie anders dachte als wir. Das steht fest, Holbein war durch seine ganze Anlage und Bildung hinlänglich in die Gedanken der Gebildeten seiner Zeit, das heißt der Humanisten, eingedrungen, um auch im Hause des Morus kein Fremdling zu sein.

Hauslauf  
in Basel.

Frau und  
Kinder.

Der erste Aufenthalt des Künstlers in England dauerte übrigens nicht lange; denn Mitte 1528 war er wieder in Basel anwesend. England scheint ihm gehalten zu haben, was er sich davon versprochen hatte, da er ein Haus zu St. Johann auf der Rheinseite um 300 Gulden zu kaufen vermochte, woran er wenigstens ein Drittel scheint abbezahlt zu haben. Auf diese Weise sorgte er für seine Frau, die mit den beiden Kindern während der Abwesenheit des Mannes in London Tage der Noth und des Ungemachs mag verlebt haben. Sie ist wenigstens rasch gealtert, und ihre Augen mögen vom Weinen trübe geworden sein. So malte er sie unmittelbar nach der Rückkehr;<sup>1)</sup> sie sitzt und hält im Schoß das kleine Mädchen, das bei des Vaters Abreise kaum geboren war, neben ihr steht, klug aber fast wehmüthig zu ihr emporblickend, der Knabe Philipp. Es ist eine große Familienähnlichkeit zwischen dem Vater und dem Sprößling vorhanden, zumal wenn man des Alten Jugendportrait, das ihn mit seinem Bruder Ambrosius zusammen darstellt, heranzieht. Die Frau ist dieselbe wie auf der Solothurner Madonna, die Umrisse des Kopfs, die Formen von Nase und Mund stimmen überein; und doch welche Veränderung! dort die Verklärung erster Mutterfreude und hier stiller tiefer Gram, der sich auch den Kindern schon mitgetheilt hat. Die drei Figuren sind in größter Schlichtheit gegeben, im Hausskleide, jeder Schmuck fehlt. Holbein malte sie mit leichter Auftragung der Farben auf Papier; aber diese Farbe ist wunderbar erhalten, und macht noch heute wie vor 350 Jahren den Eindruck unmittelbaren Lebens.

Neue Bilder des  
Erasmus.

Nach der Rückkehr nach Basel richtete Holbein einen seiner ersten Gänge nach St. Peter zu Frobens Haus, um dem Erasmus die Skizze des Familienbildes des Thomas Morus zu überbringen. Man bekommt oft den Eindruck, daß Humanistenlatein sei so recht die Sprache der conventionellen gesellschaftlichen Lüge; um so wohlthuender ist es, wenn wir in dem Dankschreiben des Erasmus an Morus Tochter den Gelehrten einmal wirklich warm

<sup>1)</sup> M. 20.

werden sehen für den Freund in England sowohl, in dessen Haus er sich zurückversetzt fühlt, als für den Künstler, dessen geniale Hand ihm diesen Genuss bereitet.

Unter den Portraits des Erasmus stammt das schon besprochene kleine Basler Rundbild und ein andres in Parma aus diesem Aufenthalt in Basel, sowie der herrliche Holzschnitt mit der stehenden, auf den Terminus, den Grenzstein, welchen er sich zum Symbol erkoren, gestützten Gestalt des Gelehrten. Ein grandioses Renaissanceportal mit Atlanten und über dem Bogen gelagerten Genien, welche im Füllhorn reiche Spenden von Früchten darreichen, bilden die einzige schöne Umfassung dieses für den Schmuck von Büchern bestimmten Holzschnittes.

Aber auch der Rath machte sich die Rückkehr des berühmten Mitbürgers zu Nutzen, indem er ihm übertrug, die letzte Wand des Rathsaales mit Gemälden zu schmücken. Nach den Rechnungsbüchern bezog Holbein vom sechsten Juli bis zum achtzehnten November 1530 in vier Posten 72 Gulden. Zwischen den früheren Bildern und den späteren liegt die Durchführung der Reformation; da war es mit der Darstellung allegorischer Tugenden und antiker Beispiele von Patriotismus vorbei. Christus, der Prophet Ezechiel, David als Einzelgestalten an den Pfeilern, der König Rehabeam<sup>1)</sup> und Sauls Demüthigung durch Samuel an der Wand, das waren jetzt zeitgemäße Stoffe. Die Skizzen zu den beiden großen Bildern sind erhalten, von dem ausgeführten Werk der Kopf<sup>2)</sup> und die Hand<sup>3)</sup> Rehabeams; sie zeigen, wie frei Holbein an der Skizze weiter bildet bis zum Entwurf des Cartons und der Übertragung auf die Mauer. Des Königs Kopf, in der Zeichnung von vorn gesehen, erscheint in der Ausführung im Profil und anstatt der Linken, wie dort, hält er die Rechte ausgestreckt. In diesem Bilde ist der Augenblick gewählt, da der König, aufgebracht über die Vorstellungen der israelitischen Abgesandten, die um Abstellung der Bedrückung bitten, ähnlich auf dem Thron sich erhebend wie Pharao gegen Mose, mit ausgestrecktem kleinen Finger die Worte ihnen entgegenruft: „mein kleiner Finger ist dicker als die Lenden meines Vaters.“ Ein Knecht, der mit einer Geißel dabei steht, erinnert an das andre Wort: „Mein Vater hat euch geziichtet mit Geißeln, ich aber will euch züchten mit Scorpionen.“ Die Abgeordneten haben es vernommen, die einen stehen noch betroffen vor dem Thron, andre wenden sich langsam um, ein Entschlossener fordert den neben ihm Stehenden auf zu gehen: „denn hier haben wir nichts mehr zu schaffen“, liegt in der sprechenden Gebärde der Hand. In der schönen Halle zu beiden Seiten des Thrones, von den Gesandten des Volks durch eine Balustrade getrennt, sehen wir links die alten Räthe, „welche vor seinem Vater Salomo gestanden“, die dem König zur Milde gerathen; sie sind niedergeschlagen, sie ahnen, daß aus dieser Antwort Unheil entspringen werde. Rechts stehen die Jungen, „welche mit ihm

<sup>1)</sup> S. 36. <sup>2)</sup> M. 30. <sup>3)</sup> M. 31.

groß geworden", die zur Härte gerathen; sie sind in lebhaftem Gespräch, sie getrauen sich, dem, was kommen mag, stolz entgegen zu treten. Aber ganz zur Rechten im Hintergrund auf freiem Feld gewahrt man die Krönung des Jerobeam.

Samuel und  
Saul.

Die großartigste aller historischen Compositionen ist Sauls Ungehorsam.<sup>1)</sup> Samuel hatte ihn geheißen nach dem Willen Jehovas im Krieg alles zu tödten, Menschen und Vieh; Saul aber hatte den feindlichen König und die besten der Heerden verschont. „Und Samuel entbrannte und machte sich früh auf Saul entgegen.“ Von rechts her kommt der Heereszug des Saul gezogen; plötzlich hat er den Propheten erblickt, der ihm zu Fuß am Stab entgegen kommt; da hat Saul sein Pferd verlassen, einige Krieger halten es, und der ganze rasche Zug muß plötzlich stille stehen, in dessen Mitte auch der gefangene König, der in diesem Zusammentreffen kein Heil ahnen kann; so sitzt er, den Kopf nach vorn senkend, auf seinem Ross. Saul aber läuft voraus, den Propheten zu begrüßen, der gewaltigen Schrittes ihm entgegen tritt. In lautem Zorn fragt er ihn, mit der Hand nach den Heerden weisend, die im Felde sichtbar werden: „Was ist das für ein Geschrei von Schafen in meinen Ohren und ein Geschrei der Rinder, das ich höre?“ Auf den Höhen im Hintergrunde sieht man die brennenden Städte der Feinde. Das Große liegt hier in der Gestalt des Propheten, der, wenn auch allein am Saume des Ganzen stehend, doch dem König und seinem Heer das Gleichgewicht hält. Wer von dem erzählten Vorgang nichts weiß, wird doch auf den ersten Blick urtheilen, auf welcher Seite Recht und Sieg und auf welcher Frevel und Unterliegen ist. Der Künstler hat diesen Eindruck auch dadurch erreicht, daß er den Propheten in vollem Licht von vorn läßt beleuchtet sein, während dem Saul und den Seinen das Licht in den Rücken fällt.

Holbein und die  
Reformation.

In diesen Aufenthalt Holbeins in Basel fällt die Einführung der neuen Lehre und der Bildersturm. Der Künstler mag es tief empfunden haben, als er mit ansehen mußte, wie manche werthvolle Kunstwerke, darunter vielleicht von seinen eigenen Schöpfungen — das Abendmahl trägt noch die Spuren davon — der Zerstörung anheimfielen. Er selbst hatte schon längst für die Neuerung Partei genommen und die Missbräuche, die in der Kirche eingerissen waren, geißeln helfen. Denn nicht allein mit Wort und Schrift, sondern auch durch das Bild wurde der Kampf geführt. Wenn Holbein die Babel der Offenbarung, unter der Rom verstanden ist, mit der dreifachen Krone darstellt, so hat er in ähnlichen kühnen Anspielungen seine Vorgänger in Michel Wolgemut und Albrecht Dürer; wenn er bei der Darstellung der Heiligen den Nimbus, den Heiligenchein, erst auf einen goldenen Reif reduziert, der über den Figuren schwebt, und dann ganz verschwinden läßt, so leiten ihn, wie die gleichzeitigen Italiener, künstlerische, nicht religiöse Bedenken, es ist das ein Kampf

<sup>1)</sup> §. 35.

gegen die Gotik des Mittelalters, nicht gegen seinen Glauben. Eine bewußte Opposition aber liegt in der Art seiner biblischen Bilder, wo er alles das wegläßt, was nicht durch den Schrifttext angedeutet wird. Nicht mit irgend welchen Heiligen, sondern mit einer kräftigen Darstellung der Apostel Petrus und Paulus schmückt er die erste in Basel gedruckte lutherische Bibel 1522; auf den Todesbildern bringt er über dem Papst den Teufel an, in eine Kirchenhalle, in der das ewige Licht von der Decke hängt, versetzt er die Verßpottung Christi, während bei der Geißelung Mönche die hämischen Zuschauer sind. Aber direkt mit der reformatorischen Bewegung setzen ihn doch erst zwei Holzschnitte in Verbindung, die dazu bestimmt waren, als Kopfleisten Flugblätter, wie sie damals häufig verbreitet wurden, zu zieren und zu illustrieren.

Das eine der Blätter gestattet auf seiner rechten Hälfte einen Blick in die päpstliche Kanzlei; es muß Leo X. oder Clemens VII. sein, welcher an der Rückwand thronend gerade einem Bettelmönch die mit Insiegeln reichlich behangte Ablaßbulle übergiebt, wie das medicishe Wappen, das als Wandschmuck vielfach angebracht ist, andeutet. Vorn rechts hören Geistliche Beichte, sie weisen die Zerknirschten auf die große Geldkiste, in welche gerade ein Weib, das nicht viel wegzuwerfen hat, ein großes Stück einlegt; rechts an einem Tisch werden eifrig Ablaßbriefe ausgestellt und gegen baar verkauft; die Leute drängen sich heran, auch ein Armer ist an seiner Krücke gekommen; der Mönch hat ihn nicht bemerkt, da mahnt er ihn, indem er ihm die Hand leise auf die Schulter legt; aber unwirsch und ärgerlich weist ihn der in seiner Thätigkeit Gestörte ab. Außerhalb dieser Halle erscheint in den Wolken Gott Vater mit ausgebreiteten Armen, die bußfertigen Sünder anzunehmen; sie sind vertreten durch den König David, der sich auf sein Angesicht niedergeworfen, durch Manasse, der in innigem Gebet vertrauensvoll emporblickt, und den „offen Sünder“, der auch sein Auge nicht aufzuschlagen wagt. Auf dem andern Bilde führt Christus Männer und Frauen aus allen Ständen zu einem Leuchter, der geziert ist mit den Symbolen der Evangelisten und den Büsten des Paulus und des Petrus, auf welchem das wahre Licht brennt; mit entschiedenem Schritt sind sie ihm gefolgt; von diesem Lichte weg tappen unsicher im Dunkel mit geschlossenen Augen der Papst, Bischöfe, Abte, Geistliche und Mönche aller Orden, der tastend mit den Händen, der andere sucht sich an seinem Vordermann zu halten; aber allen wird es ergehen, wie ihren Führern Plato und Aristoteles, die hier, wie oft, für die Scholastik verantwortlich gemacht werden, sie werden blindlings in die Grube stürzen.

Als Holbein diese Zeichnungen entwarf, war die Reformation in Basel noch nicht durchgedrungen; jetzt bei seinem erneuten Aufenthalt dasselbst, mußte er öffentlich bekennen, wie er sich zu der neuen Lehre stelle. Toleranz kannte die Zeit nicht; nachdem einmal Rath und Bürgerchaft zur Reformation sich erklärt hatten, hielt man darauf, daß jeder Bürger nun den neuen Glauben annehme und das durch Theilnahme am Abendmahl bezeuge. Ein

Holbeins  
Bekenntniß.

Rathbeschuß vom achtzehnten Juni 1530 segte fest, daß alle, die sich bisher fern gehalten, am folgenden Sonntag auf den Bünsten sich rechtfertigen sollten. Unter diesen ist auf der Himmelzunft neben seinem früheren Meister Herbster auch Hans Holbein verzeichnet, der erklärte, „man müsse ihm den Tisch besser ausslegen, ehe er gehe“. Diese Auslegung muß ihm bald geworden sein; denn er wurde aus den Widerstreben gestrichen als einer, der sich „nit sperrt und sich andern Christen gleichförmig halten will“. Auch in England tritt Holbein später noch gelegentlich gegen die alte Kirche und das Papstthum auf, z. B. als Heinrich VIII. die Verbreitung der Bibel in der Landessprache erlaubte, entwarf er einen reichen Titel, in dem er alt- und neutestamentliche Scenen — den Sündenfall dem Auferstandenen, der über Tod und Hölle triumphiert, der Gesetzgebung auf Sinai die Aussendung der Jünger, der Einschärfung des Gesetzes durch Esra die Predigt am Pfingsttag — bedeutungsvoll gegenüberstellt. Unten sitzt in vollem Ornat König Heinrich und überreicht den vor ihm knieenden weltlichen und geistlichen Großen seines Reiches das Bibelbuch.

Auch die Satire gegen die alte Kirche bricht in der späteren Zeit, wenn auch nicht öffentlich — denn das konnte unter dem königlichen Kirchenhaupt gefährlich werden — so doch deutlich genug durch in einer Reihe gezeichneter Passionsbilder, in welchen durchgehends die Feinde Christi als Geistliche und Mönche erscheinen. So wird Christus mit Rosenkränzen gefesselt von einem Cardinal und einem Mönch vor Kaiphas geführt; dieser zerreißt seine Kleider und besprengt ihn mit Weihwasser; oben liest man in deutscher Sprache: „Wer wider die Römischen, der soll sterben.“ In der Vorhölle, „des Papstes Küche“, trägt ein Teufel die dreifache Krone. Man weiß nicht, für wen Holbein diese Bildchen zeichnete; jedenfalls hatte er, wie der Empfänger, Ursache, sie vor unberufenen Blicken zu hüten.

Der Stahlhof in  
London.

Diese Arbeiten versetzen uns wieder nach England; aus seinem Basler Aufenthalt ist noch bekannt geworden, daß er zu seinem Hause noch ein kleines Nebenhaus erwarb, ferner, daß er für das Malen von beiden Uhren am Rheinthal — wohl sammt dem Läffenkönig — siebzehn Pfund, 10 Schilling erhielt, eine Arbeit, die ihn wohl mahnen konnte, für seine Kunst einen günstigeren Boden aufzusuchen. Seit 1532 lebt er wieder in London, aber nicht mehr in Morus' Nähe, dem der König das große Siegel des Kanzlers abgenommen hatte; sondern, wie zwei Jahrzehnte früher Albrecht Dürer in Venedig für die deutsche Kaufhalle an der Rialtobrücke, so ist jetzt Holbein thätig für den Stahlhof an der Themse, den alten Sammelpunkt der Kaufleute der deutschen Hanfa in London. In einem großen mit Mauern eingegangenen Raum erhoben sich da ihre Waarenlager, ihre Wohnhäuser, die große Versammlungs- und Festhalle und am Ufer der mächtige Krahn zur Verladung der Fässer und Waarenballen. Unter einer ganzen Reihe Portraits von Deutschen, die sich in London aufhielten und mit dem Stahlhof in näherm oder fernerm Zusammenhang standen, malte er vielleicht auch einen Basler, den Jörg Gyze, mitten unter den Geräthen seiner

Schreibstube in seiner alltäglichen Thätigkeit, wie Holbein das liebte. Er öffnet bedächtig einen an ihn gerichteten Brief, andre hängen an der Wand, einer stammt von einem Jergen ze Basel. Die Kaufherren vom Stahlhof wußten aber das Talent ihres Landsmannes noch anders zu verwerthen. Als am 31. Mai 1533 die neue Gemahlin Heinrichs, Anna Boleyn, vom Tower nach Westminster zur Krönung zog und die ganze Stadt wetteiferte, die Königin im reichsten Schmuck zu begrüßen, da wollten auch sie nicht zurückbleiben. Nach Holbeins Zeichnung schlugen sie eine große Bühne auf: der Berg Parnass mit Apollo und den Musen und der Quelle Kastalia, welche edlen Rheinwein den ganzen Tag spendete, alles getragen von einer reichen Architektur, überraschte den Blick der erstaunten Königin. Die Musen und Apollo waren nach der Sitte der Zeit lebende Gestalten; mit einer ähnlichen Schaustellung empfingen einmal die Bürger von Antwerpen Kaiser Karl V.

Aber auch ein bleibendes Denkmal schuf Holbein für den Stahlhof in den beiden Triumphzügen des Reichthums und der Armut, welche er an den Schmalseiten der großen Halle über den gewaltigen Kaminen anbrachte. Von Italien, wo sie zunächst aufgeführt und dann durch die Maler dem rasch enteilenden Augenblick entrissen wurden, haben sich derartige allegorische Züge auch nach dem Norden verpflanzt. Die Originale freilich sind auch hier, wie bei allen monumentalen Arbeiten Holbeins, verloren; die erhaltenen Skizzen geben einen Begriff von der schönen Composition der in gemessenem Festschritt den Wagen des Gottes des Reichthums begleitenden Schaar der an zeitlichen Gaben gesegneten Menschen des classischen Alterthums.

Triumph des  
Reichthums.

Es dauerte lange, vielleicht bis 1536, bis daß Holbein in den Dienst des Königs kam. Als königlicher Maler bezog er einen für jene Zeit nicht geringen Jahresgehalt von dreißig Pfund. Freilich muß diese Summe nebst dem, was er für Portraitieren einnahm, für seine Bedürfnisse nicht recht hingereicht haben; wenigstens findet sich mehr als einmal in den Rechnungen vermerkt, daß er seinen Gehalt zum Voraus bezogen. Als königlichem Maler lag ihm wohl ob die Decoration des Palastes bei festlichen Anlässen, das Zeichnen von Entwürfen für die königlichen Goldschmiede, vor allem aber das Malen der Bilder des Königs und seiner Familie. Man könnte nicht sagen, daß wir Heinrich VIII. kennen, hätte sich nicht der Carton zu einem im Palast zu Whitehall ausgeführten Wandbild des Königs und seiner Eltern erhalten. Mehr im Hintergrund steht Heinrich VII., des Königs Vater, in der Tracht des entwicchten Jahrhunderts, zwei Stufen tiefer Heinrich selbst. Welcher Contrast zwischen dem geschmeidigen, schleichenden ersten Tudor und seinem Sohn, der in seiner ganzen Breite in gekrätschter Stellung sich aufgespannt hat. Er trägt eine ganze Schaustellung von edlen Steinen, Ketten, gestickter Arbeit auf sich. Aus seinen Zügen blickt ein unbeschränktes Selbstbewußtsein, gepaart mit dem Willen und der Klugheit, dasselbe

Im Dienst  
Heinrichs VIII.

zur Geltung zu bringen. Selten war wohl das Neuherrere eines Menschen so der Ausdruck seines innern Wesens.

Des Königs Frauen.

Das Vertrauen dieses Fürsten muß Holbein in hohem Grade gewonnen haben. Der König bediente sich seiner Augen in den heikelsten Angelegenheiten, indem er ihn nach dem Tode seiner dritten Gemahlin, Jane Seymour, verwandte, das Bild derjenigen Frau zu malen, die er durch seine Hand unglücklich zu machen gedachte. Mit solchem Auftrag wurde Holbein Anfang 1538 nach Brüssel gesandt, um die junge Christine von Dänemark, welche 1535 Franz Maria Sforza, der Herzog von Mailand, als Wittwe zurückgelassen hatte, des Kaisers Nichte, zu malen. Drei Stunden saß sie ihm; das genügte für sein Formengedächtniß zur Schöpfung eines vollendeten Portraits. Dieses Ehebündniß zerschlug sich; Holbein aber geht abermals „wegen gewisser Geschäfte seiner Gnaden“ nach dem Continent „mit einem gewissen Ding“, wofür er einen schönen Lohn bezahlt erhalten hatte, das er beauftragt ist, mitzunehmen. Das Ding war ein Portrait Heinrichs, bestimmt für die Prinzessin Anna von Cleve; er war gesandt, um für den König das ihrige aufzunehmen. Es ist bekannt, wie bald Heinrich diese vierte Gemahlin fatt wurde. Wenn er sich mit Recht beklagte, daß ihr alle gesellschaftliche Bildung, jedes Talent der Unterhaltung abgehe, so war er darüber sicherlich nicht durch Holbeins Bild getäuscht worden. Steif, ganz von vorne gesehen, sitzt sie da, keine gerade unangenehme, aber eine höchst langweilige Erscheinung. Wenn Holbein seine Leute in der Thätigkeit malte, die für sie charakteristisch ist, so trifft das auch bei Anna zu, ihre Hauptthätigkeit ist geistlose Unthätigkeit. Holbein muß in diesen Jahren mit einem alles Verstecken übersteigenden Fleiß gearbeitet haben; schon die Menge seiner Arbeiten und die immer sichere, nicht zagende noch zitternde Hand, sollte alle die übeln Geschichtchen niederschlagen, die über seinen angeblichen Hang zum Nichtstun oder gar zur Trunksucht später erst in Umlauf gerathen sind.<sup>1)</sup> Das Gegentheil bezeugen die zahlreichen mit aller Gewissenhaftigkeit, die einen Theil seines Wesens bildet, bis ins Feinste ausgeführten Portraits — es sei nur an Morett in Dresden erinnert — bezeugen vor allem die 85 gezeichneten, leicht colorierten Porträtskizzen in Windsor Castle,<sup>2)</sup> die in den meisten Fällen für die verloren gegangene Ausführung im Gemälde entschädigen müssen.

Entwürfe für Goldschmiede.

Unter den von Holbein portraitierten Personen finden sich auch mehrere Goldschmiede, wie Hans von Zürich, vor allem Hans von Antwerpen; mit solchen Männern stand er in enger geschäftlicher Verbindung, indem er Entwürfe für sie anfertigte. Mancher italienische Künstler, unter den Deutschen Dürer, begann seine Laufbahn als Goldschmied; es war dies das einzige Kunstgebiet, wenigstens in Deutschland, das ein einigermaßen

<sup>1)</sup> Auch die Anekdote von den an die Wand gemalten Beinen hat nicht Anspruch auf Glaubwürdigkeit. <sup>2)</sup> Als Beispiele können dienen H. 3. 4. 8. 9. Ein schönes Gemälde M. 35.

sicheres Auskommen bot. Denn während sich die Wohlhabenheit bürgerlicher Häuser nicht in der Ausstattung vieler Räume mit reichem Mobiliar offenbarte, liebte man es, in kostbarem Silbergeschirr, sowie im Geschmeide der Frau und den Ringen des Mannes einen gewissen standesgemäßen Aufwand zur Schau zu tragen; ja auch die Großen und Fürsten verwandten darauf bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein weit mehr als auf das Mobiliar ihrer Paläste. Die Mehrzahl wohl der Entwürfe für Gefäße, Waffen, Schmuck aller Art, welche von Holbein erhalten sind, auch das reiche Heft im Basler Museum, stammt aus der englischen Zeit. Von einem der schönsten Becher weiß man, daß er für die Königin Jane Seymour entworfen ist. Hier zeigt sich wieder der Meister in Decoration und Ornament; er weiß fein zu unterscheiden zwischen der Verzierung der stützenden und tragenden, der hängenden und lastenden Theile, das edelste Laub- und Blattwerk, phantastische Thier- und Menschenbildungen, alles stellt sich dem Künstler ein zur rechten Zeit. Aber all der Schmuck ordnet sich einem von gefälligen Linien umschriebenen, meist an antike Formen erinnernden Umriss ein.

Bon den vielen Dolchscheiden sei nur eine erwähnt; in Relief ist der Zug der Israeliten durch den Jordan<sup>1)</sup> dargestellt. Wie fein contrastiert die Bewegung des Zuges nach links mit den die Steine zum Denkmal schaffenden in entgegengesetzter Richtung, einige Degengriffe sind von der größten Grazie, geziert mit gleichsam leicht heranschwimmenden Meerestiefen; eine Anzahl alttestamentlicher Scenen enthalten — so klein von Format sie sind — vollendet schöne Compositionen, so Elia und die Baalspriester, David und das Weib von Thekoa, dieß viel belebter als in den Bildern zum alten Testamente; eigenthümlich ist die Rote Korahs gegeben, die Gestalten werden unter einem großen Edelstein begraben; ein Muster für schöne Vertheilung der Figuren in ein Rund bietet die Aufbewahrung der homerischen Gedichte in einer Truhe durch Alexander; auch Rafael behandelte diesen Stoff in einem Zimmer des Vatikan, er stellt ihm zur Seite Augustus, der die Gedichte Virgils vor dem Verbrennen schützt. Das Problem der büßenden Magdalena ist dreimal auf verschiedene Weise gelöst. Man kann sich überzeugen, daß der Künstler in diesen kleinen Skizzen seinen Reichthum ganz ebenso entfaltet, wie in allen seinen andern Werken. Das Herrlichste unter den für Goldschmiede bestimmten Zeichnungen ist aber die Uhr für Heinrich VIII.; die beiden Kindergestalten, welche das Ganze krönend das Zifferblatt tragen, werden sich den allerbesten antiken Bronzen, welche aus dem Schutt der Besuostätte ans Licht gefördert wurden, würdig zur Seite stellen.

Während Holbein für die höchsten Kreise in England thätig war, hatten ihn seine <sup>Ansehen in der</sup> Mitbürger in Basel nicht vergessen; sie betrachteten ihn immer noch als den Throgen, der

<sup>1)</sup> S. 32.

nur zeitweise abwesend war; er erscheint hin und wieder in den Büchern seiner Zunft unter denen, die zum Waffendienst bestimmt sind; ja der Rath entschloß sich, ihm eine Ehre zu erweisen, die wohl noch keinem Bürger zu Theil geworden. Schon 1532 hatte er seinem lieben Burger Hansen Holbein seinen Gruß entboten und denselben vernehmen lassen, daß es ihm gefiele, wenn er sich förderlichst nach der Heimath verfügen würde, ihm auch, damit er zu Hause bleiben und Weib und Kind ernähren könne, jährlich dreißig Gulden Wartgeld versprochen. Holbein folgte dieser Aufforderung nicht; erst im September 1538 besuchte er noch einmal die alte Heimath. In den Rechnungsbüchern des königlichen Hauses findet sich zum December desselben Jahres eingetragen, daß Holbein „auf des Königs Befehl zehn Pfund ausbezahlt wurden, für seine Auslagen und Untosten, als er um diese Zeit wegen gewisser Geschäfte Seiner Gnaden in die Gegenden von Hochburgund geschickt wurde, als Belohnung seiner Gnaden.“ Es sind die regelmäßig wiederkehrenden Worte von des Künstlers Reise, wo er beauftragt ist, für den König irgend ein Brautbild zu malen. Damals freite Heinrich noch um Christine; vielleicht daß er Holbein mit seinem eigenen Bildniß noch einmal an diese Fürstin sandte, die sich damals etwa in der Franche-Comté müßte aufgehalten haben. Dieser Reise, die ihn durch Bourges geführt haben mag, verdankt man vielleicht die Zeichnungen nach den Statuen des Herzogs Jean de Berry und seiner Gemahlin,<sup>1)</sup> welche daselbst in einer Kapelle aufgestellt waren. Holbein benutzte die Sendung nach Burgund zu einem Besuche in Basel. Er, der früher hatte seinen Wein vom Zapfen kaufen müssen, erscheint jetzt reich in Seide und Sammt gekleidet; er wußte vieles zu erzählen von den glücklichen Zuständen Englands. Seine Mitbürger aber wollten dem berühmten Mann auch alle Ehre erweisen; die Bewohner von St. Johann, als die Genossen der Gesellschaft zur Mägd, veranstalteten ihm zu Ehren ein Festmahl auf ihrem Gesellschaftshause, wobei wohl nur der gefeierte Guest frei gehalten wurde; denn der Schaffner des Predigerklosters, Matthäus Steck, trug in sein Rechnungsbuch ein, daß er und der Schulmeister, sein Bruder Jakob, mit ihren Frauen verzehrt haben auf der Mägd dem Holbein zu Ehren acht Schillinge.

Bertrag mit dem  
Rath zu Basel.

Bevor Holbein wieder verreiste, schloß der Rath einen Bertrag mit ihm ab, der zeigt, wie man den Mann in der Heimath zu schätzen wußte. Weil er seines Kunstreichtums halben, lautet es da, vor andern Malern weit berühmt sei, weil er der Stadt in Bauangelegenheiten und Anderm, dessen er Verstand trage, mit seinem Rathe dienstbar sein könne, weil er auch, wenn sich Gelegenheit biete, dem Rath Malwerk getreulich fertigen könne — jedoch gegen geziemende Bezahlung — wird ihm ein Wartgeld von fünfzig Gulden jährlich versprochen. Da er noch zwei Jahre in England bei der königlichen Majestät festgehalten sein werde, solle inzwischen seine Frau vierzig Gulden bezahlen. Und da

<sup>1)</sup> S. 16. 17.

wir wohl ermessen können, daß besagter Holbein mit seiner Kunst und Arbeit, so weit mehr werth, als daß sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden sollte, bei uns allein nicht aufs beste zu seinem Vortheil kommen mag, so wird ihm gestattet, auch von fremden Fürsten und Städten Dienstgeld zu nehmen und jährlich ein- bis dreimal seine Kunstwerke in Frankreich, England, Mailand und Niederland fremden Herren zuzuführen und zu verkaufen. Wobei aber ausbedungen wird, daß er nur für seine Kunst von fremden Fürsten Geld nehmen, also keine Pensionen für politische Dienste, und daß er jeweilen nicht länger als nöthig im Ausland bleiben solle.

Es wird Niemand auffallen, der Holbeins Werke genauer betrachtet hat, daß der Rath von Basel an seinen Verstand in Bauangelegenheiten appelliert. Es ist zwar nur eine Zeichnung für ein Architekturwerk von ihm vorhanden, ein Entwurf zu einem Kamin in edelster klassischer Renaissance nach der Weise antiker Triumphbogen aufgebaut, das untere Stockwerk zur Seite der Thoröffnung in römisch-dorischer, das obere in ionischer Ordnung. Das Gefühl für die Verhältnisse, die prächtige, die Architektur schmückende, aber nicht überdeckende Decoration würden jedem Italiener der Zeit zum Ruhm gereichen. Aber außerdem zeigen eine Menge seiner Gemälde und Zeichnungen, welch ein Baumeister in Holbein lebte; es sei nur an Maria und Christus,<sup>1)</sup> jenes kleine Bild braun in braun, oder an die wunderbare Portalarchitektur in der Zeichnung der heiligen Familie auf rothem Grund,<sup>2)</sup> oder an die Nische unseres Titelbildes erinnert. Einige der kleinen Holzschnitte zum alten Testamente, mit der Darstellung des Tempels hatten für Holbein gewiß nur Interesse als architektonische Entwürfe; die Risse für Glasgemälde offenbaren bei aller Phantastik, eine vollkommene Beherrschung der Bau- und Decorationsformen.

Holbein  
als Architekt.

Ueberall ist es die Renaissance, die Holbein zur Darstellung bringt; der Gotik ist er abhold; unwillkürlich verwandeln sich ihm die Spitzbogenfenster des Münsters in Rundbogen; eine gothische Halle, wie auf der getuschten Verspottung, ist eine seltene Ausnahme; noch eher sagt ihm das Romanische zu, wie in der Passion in acht Feldern, oder auf den Glasscheiben mit Johannes dem Täufer und Katharina<sup>3)</sup> mit unverkennbarer Anspielung an den Schachbrettfries und die Rundbogengallerie im Münster; natürlich, denn der romanische Stil steht dem Alterthum und also auch der Renaissance weit näher als der gotische. Wie er, wenn große Aufgaben wie an seine italienischen Zeitgenossen an ihn getreten wären, die Formen seines Stiles zu verwenden verstanden hätte, durfte er wenigstens einmal frei und fühn an die Wand malen, im Haus zum Tanz. Dieser Entwurf ist vielleicht Holbeins genialste Schöpfung. Als er 1538 in Basel weilte, war er mit vielen seiner früheren Werke nicht mehr zufrieden; das Haus zum Tanz däuchte ihn auch damals noch gut.

<sup>1)</sup> M. 24. 25. <sup>2)</sup> S. 33. <sup>3)</sup> S. 59. 50.

Schicksal  
der Familie.

Jedenfalls entschlossen, den Vertrag mit dem Rath zu halten, äußerte er, er wolle viele Gemälde abermals und besser malen auf seine eigenen Kosten, so den Saal auf dem Rathaus. Das zeigt deutlich, daß Holbein zufrieden vom Rath seiner Vaterstadt schied. Allein trotzdem wurde der Vertrag nicht erfüllt und, so viel man weiß, auch keine Bezahlung an Holbeins Frau geleistet, vielleicht weil König Heinrich den Künstler auf längere Zeit für seine Dienste zu gewinnen wußte. Für die Familie in Basel wurde auf eine andre Weise gesorgt durch das Testament des in Bern verstorbenen Sigmund, der seinen lieben Bruder-John Hans Holbein zum Erben seines nicht unbeträchtlichen Vermögens einsetzte. Anfangs 1541 erlangte der Stieffsohn Holbeins, Franz Schmid, welcher seine Mutter vertrat, und den der Basler Rath mit einem eigenen Empfehlungsschreiben unterstützte, in Bern die Bestätigung des Testamentes. Holbein überließ den Genuß dieser Erbschaft ganz seiner Frau. Von da ab lebte die Familie — es waren jetzt vier Kinder — in Wohlstand, wie aus dem erhaltenen Inventar über die Hinterlassenschaft von Holbeins Frau aus dem Jahr 1549 ersichtlich ist.

Der Prinz von  
Wales.

Holbein selbst war Ende 1538 wieder von Basel nach London zurückgekehrt, bis Paris begleitet von seinem ältesten Sohn Philipp, dem jetzt herangewachsenen Knaben des Familienbildes. Er brachte ihn dort bei dem Goldschmied Jakob David aus Basel in die Lehre. Beim Jahreswechsel befand er sich schon in London, er verehrte dem König zum Neujahr eine Tafel mit dem Bilde von des Prinzen Gnaden, und erhielt von dem erfreuten königlichen Vater als Gegengeschenk nicht einige Goldstücke, nach der delikaten Sitte in ein Paar Handschuhe eingewickelt, sondern einen goldenen Deckelbecher. Das Portrait des Prinzen Edward befindet sich in Hannover; dafür besitzt unser Museum eine wundervolle Umrisszeichnung<sup>1)</sup> des Kindes in einem kleinen Rund. Der Knabe sitzt im Freien auf einem Kissen und spielt mit einem Hündchen, das sich von den königlichen Liebkosungen sichtbar geschmeichelt fühlt. Das Leben und die Thätigkeit am Hof waren die alten. Die Aufnahme des Bildes der Anna von Cleve fällt in diese Zeit. Eine Menge hoher und niedriger Leute gewannen und verloren die Gunst des launenhaften Potentaten; wie viele Köpfe hat Holbein da gemalt, die nicht auf ihren Schultern bleiben sollten! Aber dem Künstler leuchtete ohne Verdunkelung die Sonne der königlichen Gnade. Werke aus dieser Zeit sind das Portrait der fünften und vorletzten Gemahlin des Königs, der Katharina Howard, getraut im Herbst 1541, geköpft im Februar 1542, und ihres Oheims, des Herzogs von Norfolk, in Auffassung und Ausführung ein Hauptwerk des Künstlers.

Testament und  
Tod.

Im Jahre 1543, dem fünfundvierzigsten seines Alters, malte Holbein noch einmal sich selbst;<sup>2)</sup> er trägt jetzt einen kurzen Vollbart, die Züge sind sonst die alten; doch hat der

<sup>1)</sup> Im Skizzenbuch. Auch S. 2 ist ein Portrait des Prinzen. <sup>2)</sup> Nur in Nachbildungen überliefert.

Ausdruck kecker Ueberlegenheit einem mehr vornehmen Selbstgefühl Platz gemacht. Das Jahr war für London ein Pestjahr; auch Holbein wurde von der Krankheit ergriffen; eilig setzte er noch seinen letzten Willen auf, nach welchem er anordnete, daß seine ganze Habe, auch sein Pferd, sollte verkauft, daraus seine Schulden bezahlt und der Unterhalt zweier Kinder, die ihm in London waren geboren worden, sollte bestritten werden. Zum Vollstrecke bestimmte er seinen Freund den Goldschmied Hans von Antwerpen. Das Testament wurde vor vier Zeugen besiegelt am siebenten Oktober; am neunundzwanzigsten desselben Monats wird Holbein unter den Todten genannt.

Holbein ist schon einseitig nur als erster Porträtmaler angesehen worden; es ist wahr, er hat auf diesem Gebiete Höchstes geleistet durch seine Beobachtung und Wiedergabe der Natur, er hat ein unbestechliches Auge für jeden einzelnen Zug seines Modells und besitzt die Meisterschaft, aus diesen Zügen den Charakter zu erkennen und ihn darzustellen. Diese Gabe der Naturbeobachtung begleitet ihn durch all sein übriges Schaffen; überall streift er alle der Natur nicht entsprechende conventionelle Ueberlieferung der gothisch-mittelalterlichen Zeit ab, ja er tritt mit dieser Ueberlieferung in einen wahren Kampf und bringt die Formen der Renaissance zum Sieg. Anregung verdankt er hierin den Italienern; aber er ist ihnen congenial; sobald er recht in ihre Formenwelt eingetreten ist, braucht er sie nicht mehr als Lehrer, er geht selbständig seine Bahn, um in dem Schönsten und Reinsten, was er auf dem Gebiete des Formalen erreicht, mit den Größten unter ihnen wieder zusammenzutreffen.

Schluß.

# Beilage zu Nr. 235

## Ein künstlerisches Ereigniß.

Alle diesenigen, welche Hans Holbein den Jüngern als einen der größten Künstler aller Zeiten schätzen und ehren, werden die Restauration der berühmten

**Nr. 298 -**

**Samstag 17. December. - 1887.**

— Offentliche Kunstsammlung.  
(Eing.) Im Handzeichnungssaal ist für einige Zeit eine Photographie nach dem kürzlich mit so überraschendem Erfolg restaurirten, in Darmstadt befindlichen Meisterwerk Holbeins, die Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer in Anbetung vor der Madonna, ausgestellt. Zur Vergleichung befinden sich daneben Photographien nach demselben Bild in seinem Zustand vor der Hauser'schen Restauration, sowie entsprechenden Bild der Dresdener Gallerie. Außerdem hängen bekanntlich im nämlichen Saal Holbeins Originalstudien zu den Bildnissen des Bürgermeisters, seiner Frau und der Tochter. Endlich mag auch die in der Holbeinischen Abtheilung der Gallerie befindliche, von Gründer gefertigte Copie der Dresdener Madonna zur Vergleichung herangezogen werden.

Bei diesem Anlaß werden die Besucher auf ein interessantes Bild aufmerksam gemacht, welches die Erben des Hrn. Dr. Adolf Burchardt-Burchardt sel. kürzlich der Kunstsammlung geschenkt haben. Dasselbe stellt eine Tischgesellschaft von Herren und Damen dar, welche sich beim Dessert mit Musik er- gözen. Die Costüme deuten auf die Mitte des 16. Jahr- hunderts und den Meister dieses so frühen Conver- sationsbildes hat man wohl am Niederrhein zu suchen. Das Bild, welches von Hrn. Schlatter dahier sehr sorgfältig und geschickt restaurirt wurde, befindet sich im Gemäldezaal, links neben der Eingangstüre.

deutschen Kunstwerke — wenn es sich um ein Kleinod handelt, auf welches die ganze Menschheit stolz zu sein Ursache hat? Noch niemals stand unser tausendfach erprobter Meister Hauser vor einer so verantwortungsvollen Aufgabe, und wohl mag die sonst so sichere Hand gezittert haben, als er daran ging, das Wunderwerk von seinem häßlichen Schleier zu befreien. Dass ihm dies gelungen — in so überraschender Weise gelungen ist, sichert ihm schon allein den lebhaftesten Dank aller Kunstfreunde.

„In der That ist der Erfolg ein geradezu verblüffender. Wer das Bild vor und nach der Wieder-geburt gesehen, der begreift kaum, daß er dasselbe Werk vor sich hat. Zunächst mußte ein trüber Fir-niß, der absichtlich mit Asphalt und dgl. gemischt gewesen, um demilde ein „altes“ Aussehen zu geben, entfernt werden. Entfaltete sich schon hiernach eine ungeahnte Leuchtkraft und Farbenpracht an den Fleischtonen und Stoffen, so wurde das Maß der Überraschungen voll, als Meister Hauser daran ging, die vielleicht mehr als hundert Jahre alten Über-malungen zu beobachten. Sein einziger Wunsch war,

—  
—

**F. & G. Seely, Economy Stationery Co.**  
5989 Observatory 3912

**S**chon mitunter hat man **W**ahl-

the best *Entomological Capital* 7,296. 95

14488243. 15  
1. October 1995. -  
51,798. 05  
82. 39,095. -  
Total sum 51,798. 05

1. Dated 1887 from  
Garrison's office.

Umgestaltete mit vollständige emgehtobten erkerbauten am 20. Oktober. Jährliche Gebühren je 3552 Stu. Der Direktor: Karl Michel.

## **Brauerschule.**

**Fr. Eisinger,** *Leidenschaft 26 u. 28.*

**Hauszusammengehn, Witten**  
**und Metzger**  
in der gleichzeitigen Gründen.

**Kasten** Pfr. : 16 / 3349 Pfr. 3349

-STE

www.mineberggold.com 3917

am 2-5 Uhr. Für Arzte Dienstag u.



- XXXI. 1853. (Burkhardt, Th.) Die Bischöfe Adelbero und Ortibio von Friburg.  
 XXXII. 1854. (Burkhardt, L. A.) Bischof Heinrich von Thun.  
 XXXIII. 1855. (Hagenbach, R. R.) Die Bettelorden in Basel.  
 XXXIV. 1856. (Burkhardt, L. A.) Die Zünfte und der rheinische Städte-Bund.  
 XXXV. 1857. (Arnold, Professor, W.) Rudolf von Habsburg und die Basler.  
 XXXVI. 1858. (Wackernagel, W.) Ritter- und Dichterleben Basels im Mittelalter.  
 XXXVII. 1859. (Bischer, W.) Basel vom Tode König Rudolfs bis zum Regierungsantritte Karls IV.  
 XXXVIII.\* 1860. (Heusler, Andr.) Basel vom großen Sterben bis zur Erwerbung der Landschaft, 1349—1400.  
 XXXIX.\* 1861. (Burkhardt, Th.) Basel im Kampfe mit Oesterreich und dem Adel.  
 XL.\* 1862. (Hagenbach, R. R.) Das Basler Concil. 1431—1448.  
 XLI. 1863. (Fechter, D. A.) Basels Schulwesen im Mittelalter. Gründung der Universität. Anfänge  
der Buchdruckerkunst.  
 XLII.\* 1864. (Buxtorf, R.) Basel im Burgunderkriege.  
 XLIII. 1865. (Bischer, W.) Der Schwabenkrieg und die Stadt Basel. 1499.  
 XLIV. 1866. (Frey, Hans.) Basels Eintritt in den Schweizerbund.  
 XLV. 1867. (Buxtorf, R.) Die Theilnahme der Basler an den italienischen Feldzügen.  
 XLVI. 1868. (Hagenbach, R. R.) Johann Decolompad und die Reformation in Basel.

### 3. Erzählungen und Darstellungen in zwangloser Reihenfolge.

- XLVII.\*\* 1869. (Meissner, Fr.) Schweizerische Feste im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert.  
 XLVIII.\*\* 1870. (Wieland, Carl.) Die kriegerischen Ereignisse in der Schweiz während der Jahre 1798  
und 1799.  
 XLIX. 1871. (Wieland, Carl.) Dasselbe. Zweiter Theil.  
 L.\*\* 1872. (Bischer, W.) Eine Basler Bürger-Familie aus dem sechszehnten Jahrhundert.  
 LI. 1873. (Bischer, W.) Das Karthäuser Kloster und die Bürgerschaft von Basel.  
 LII. 1874. (Heyne, M.) Ueber die mittelalterliche Sammlung zu Basel.  
 LIII. 1875. (Stähelin, R.) Karl Rudolf Hagenbach.  
 LIV. 1876. (Frey, Hans.) Die Staatsumwälzung des Cantons Basel im Jahr 1798.  
 LV. 1877. (Frey, Hans.) Basel während der Helvetik. 1798—1803.  
 LVI. 1878. (Wieland, Carl.) Basel während der Vermittlungszeit. 1803—1815.  
 LVII. 1879. (Wieland, Carl.) Die vier Schweizerregimenter in Diensten Napoleons I. 1803—1814.  
 LVIII. 1880. (Burkhardt, Dr. Albert.) Basel zur Zeit des dreißigjährigen Krieges. Erster Theil.  
 LIX. 1881. (Burkhardt, Dr. Albert.) Dasselbe. Zweiter Theil.  
 LX. 1882. (Bernoulli, August.) Die Schlacht bei St. Jakob an der Birs.  
 LXI. 1883. (Bernoulli, August.) Basel im Kriege mit Oestreich. 1445—1449.  
 LXII. 1884. (Probst, Emanuel.) Bonifacius Amerbach.  
 LXIII. 1885. (Voos, Heinrich.) Wie Basel die Landschaft erwarb.

---

Diese Neujahrsblätter, mit Ausnahme der vergriffenen Jahrgänge, können in **C. Detloff's** Buchhandlung, Freiestraße Nr. 40, bezogen werden, und zwar:

- 1) bis zu Nr. 55: zu Fr. 1.—. Ausgenommen sind die mit \* bezeichneten Jahrgänge, weil nahezu vergriffen und deshalb nur noch zu Fr. 2. 50 zu haben.
  - 2) von Nr. 56 an: zu Fr. 1. 20; dito mit Goldschnitt: Fr. 1. 75.
  - 3) Außerdem ist der Merianische Stadtplan (die Beilage zu Nr. 58) auch gesondert zu haben, und zwar zu Fr. —. 80.
-

