

Hans Holbein der Jüngere

Autor(en): **Coulin, Jules**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur**

Band (Jahr): **7 (1912-1913)**

Heft 4

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-751405>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ich reckte die steifen Glieder und eilte in die Stadt zurück. Das Buch in der Tasche, stand ich eine Stunde später im Laboratorium.

Der kluge Freund von den Dampfmaschinen kam, um nach mir zu sehen. Wir gerieten in ein gelehrtes Gespräch. Ich zeigte ihm weitläufig, was wir bis anhin an Ergebnissen gewonnen und was wir aus ihnen herauszufolgern hofften. Dann legte ich das Buch auf den Tisch und ging an die Arbeit.

Als der Meister erschien, fiel sein erster Blick darauf.

„Es ist der Camenzind — ein philosophisches Buch“, sagte ich mit einer erläuternden Handbewegung.

Der Alte nickte ernsthaft und flimmerte in den Augen.

„Herr Kollege, hüten Sie sich vor der Philosophie“, rief er aus, „sie macht den Kopf unklar und verwirrt, und fast immer hat sie es auf einen blauen Dunst abgesehen.“

Otto Witz-Witz

Hans Holbein der Jüngere

Von Dr. Jules Coulin



Was wir vom Leben des großen oberdeutschen Renaissance-meisters wissen und urkundlich belegen können, läßt sich immer noch auf wenigen Seiten niederschreiben. Als Dokumente hat man auch heute noch nicht viel mehr zur Verfügung als ein paar zeitgenössische Briefe, Beschlüsse des Basler Rates, Eintragungen in Zunft- und Bürgerbüchern, Notizen in den Ausgabenlisten des englischen Hofes, ein in Eile aufgesetztes Testament. Nicht einmal das Geburts- und Todesdatum des Künstlers ist genau bekannt. Und doch was für ein reiches Leben, welch mächtiges Walten eines willensstarken Genius rollt sich vor einem auf, wenn man in den Werken des Meisters seine Taten zu sehen versteht, wenn man seine Kunst als Ausdruck eines eigenartigen Welt- und Formgefühls auf sich wirken läßt. Gewiß ist es kein Leichtes, zu Holbein in ein klares persönliches Verhältnis zu kommen; eine überlegene Kühle, die aus dem Großteil seines Werkes weht, gebietet vor allem Distanz, und das gegenständliche Interesse fesselt bei den wenigsten seiner Schöpfungen. Dürer ist auch in unsern Tagen noch ein wirklich volkstümlicher Künstler; Holbein bedeutet kaum jedem gebildeten Laien ein fester Besitz. Das Deutsch-Gemütvolle wie das anregend und doch lösbare Problematische, das Dürer zu seiner

Zeit ebenso populär machte wie heute noch, es geht Holbein in einem wesentlichen Maße ab. Seine Bibelbilder, seine Totentanzfolge in Holzschnitt, seine großartig komponierten Wandgemälde und Altartafeln mögen auch für ihn das Volk eingenommen haben, soweit Unerbittlichkeit der Empfindung, Vollendung und Klarheit der Form in der Blütezeit unserer Renaissance die Masse bewegen konnte; Holbeins reife Porträtkunst aber sprach zu den humanistisch kultivierten, den ästhetisch verfeinerten Kennern seiner Epoche, welche den eminenten Fortschritt zu ermessen wußten, den dieser neue Stil der gotischen Gebundenheit gegenüber bedeutete. Was Holbein vollends für das Kunstgewerbe zeichnete, ist zum großen Teil Geschmeide und Zierrat des englischen Hofes und der vornehmsten Gesellschaft geworden, Alleinbesitz der „happy few“.

Nicht nur in der Eigenart des Künstlers ist es begründet, daß das Interesse für Holbein bis in die letzten Jahre so wenig allgemein und lebendig war. Die Kunstforschung hat sich seit Jahrzehnten nicht mehr zu einer synthetischen Arbeit über den Meister entschließen können, da es galt in so manches dunkle Einzelne mehr Licht zu bringen und Zusammenhänge, Datierungen, Hypothesen zu geben, die das historisch Haltbare durch künstlerische Dokumente stützen und ergänzen konnten. Das vorbildliche Hauptwerk über Holbein, Woltmanns groß angelegtes Kulturgemälde, auf dessen Hintergrund sich das gotische Kunstideal Augsburgs in den Renaissancestil umwandelt, erlebte seine letzte Auflage 1876. Seither hat sich unsere Kenntnis über Holbeins Schaffen bedeutend erweitert, die Ansichten über den Entwicklungsgang sind auf Grund neuer Forschung vielfach andere geworden und die Zahl der bekannten Werke des Meisters ist erheblich gewachsen. Noch mehr vielleicht als eine zusammenfassende Würdigung des heutigen Standes unserer Holbeinkenntnis vermißte man aber das Anschauungsmaterial, das einmal einen Überblick über das Gesamtchaffen Holbeins gegeben hätte. Was Woltmann da bietet, entspricht unsern Anforderungen an die Reproduktionstechnik nicht mehr, was die Knackfußmonographie geben kann, ist naturgemäß ebenfalls lückenhaft. So mußte man es gewiß als Lösung einer eigentlichen Kulturaufgabe ansehen, daß endlich der zwanzigste Band der so verdienstlichen „Klassiker der Kunst“ Hans Holbein gewidmet wurde.*) Seiner ganzen Natur nach ist das Buch ein Illustrations-

*) Hans Holbein der Jüngere. Des Meisters Gemälde in 252 Abbildungen. Herausgegeben von Prof. Dr. Paul Ganz. In Leinen gebunden Fr. 12.—. (Klassiker der Kunst Band 20, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.)

werk, eine Art Catalogue raisonné von Holbeins Bildern, dem ein gedrängter Text als Einleitung dient und dessen Anmerkungen ebenso knapp und scharf wie objektiv oder, sagen wir, undogmatisch gefaßt sind. Einen neuen „Woltmann“ also soll man von diesem zwanzigsten Bande der „Klassiker“ nicht erwarten; wer heute so weit ausholen will wie Holbeins alter Meisterbiograph, wird noch über mehr Raum disponieren müssen als Woltmann zur Verfügung stand; die Fülle der Tatsachen und kunsthistorischen Perspektiven aber, die schon der vorliegende Band der „Klassiker“ bietet, läßt uns hoffen, daß ein modernes Standardwerk über Holbein nicht allzu lange mehr auf sich warten läßt. Professor Paul G a n z, der als Konservator der Basler Kunstsammlung dem wertvollen Holbeinmaterial am nächsten ist, hat sich durch jahrelange Forschungen als eine Autorität auf seinem Gebiete ausgewiesen; als ein Fachmann mit feinem Auge für das Einzelne und mit künstlerischer Kombinationsgabe für das Zusammenhängende und Große. Seiner Arbeit verdankt man heute die Kenntnis einer ganzen Reihe bisher verschollener Holbeinwerke, manche einleuchtende Deutung und, was hier das wichtigste ist: seit Woltmann die erste zusammenfassende Studie über den Künstler, die dem Fachmanne wie dem Kunstfreunde reiches Wissen und fruchtbare Anregung bietet. Bei aller Achtung vor dem Forscherfleiß des Spezialisten dürfen wir das Verdienst einer synthetischen Darstellung besonders betonen, und gerade bei dieser Materie, wo manches noch der Abklärung harret. Nicht nur eine umfassende Beherrschung des Anschauungsmaterials und ein gediegenes Wissen ist hier Voraussetzung zu ersprißlichem Schaffen, sondern auch der — nicht allzu häufige — wissenschaftliche Takt, der den Leser nicht mit Kontroversen behelligt, der schroffer Polemik aus dem Wege geht, um das als richtig Erkannte auf Grund von Tatsachen, Dokumenten oder optischer Analyse festzulegen. Von seiner logischen und ersprißlichen Arbeitsweise überzeugt wohl auch die systematische, klare Aufteilung des Materials. Ganz gliedert das Werk nach den wichtigsten Lebensepochen und Reisen, läßt den datierten Gemälden jeweils die undatierten folgen und räumt den Miniaturen einen eigenen Platz ein. Die zerstörten Wandbilder werden in Kopien wiedergegeben, ebenfalls eine Reihe verschollener Tafelbilder, für deren Kenntnis besonders Wenzel Hollars Stiche wichtig sind. Ein Anhang führt die zweifelhaften und fälschlich zugewiesenen Gemälde und die wichtigern Kopien nach vorhandenen Bildern auf.

Kann der auf vierzig Seiten zusammengedrückte Text nicht die kulturgeschichtliche Basis für Holbeins Stilentwicklung geben, die Woltmann so großzügig angelegt, so ist doch an *kunsthistorischen* Ausführungen alles Wesentliche gegeben und angedeutet, was uns das Werden und Wachsen des Malergenius erklären mag. Ganz führt uns in das Augsburg der frühen deutschen Renaissance, wo Hans und Ambrosius Holbein in der Werkstatt des Vaters die erste Schulung erhalten. Der ältere Holbein, der zwar nie in Italien war, verschloß sich der neuen Formsprache nicht, die hauptsächlich Burgkmair in Schwaben heimisch machte; ein Dokument seiner feinen Einfühlungsgabe, die Innenflügel des Sebastiansaltars zu München, kommt zur Abbildung, und einige seiner Silberstiftzeichnungen belegen die scharfe, ehrliche Naturbeobachtung, die der ältere Holbein seinen Söhnen Hans und Ambrosius als wichtigstes Angebinde mitgab. Auf die sympathische Würdigung, die Ganz dem Vater und Lehrer Holbeins zukommen läßt, verweisen wir ausdrücklich; ist sie doch etwas gegensätzlich zu jener, z. B. von Wölfflin geübten Darstellung, die den Helden eines Werkes (sei es nun Dürer oder sei es das Cinquecento) etwas auf Kosten der Vorgänger hebt und isoliert. Wie das Genie Holbeins ganz unbeschadet einer, in ihrer Art großen, Tradition als etwas Gewaltiges erscheint, ist auch Dürer etwas Neues und Eigenartiges — selbst wenn Schongauer als kraftvoller und oft erstaunlich lebenswahrer Gestalter weit mehr zum Rechte kommt als etwa in Wölfflins interessantem Dürerbuche. — Als erstes Werk des jüngern Hans Holbein begegnet uns im Abbildungsteile das Madonnenbild von 1514, das der Siebzehnjährige auf der Wanderschaft von Augsburg nach Basel gemalt haben mag — Gotik und Renaissance machen sich noch den Rang streitig. In Basel, wo Hans Holbein 1515 nachzuweisen ist (Ambrosius ein Jahr später), macht sich die Wandlung zur Eigenart in kurzer Zeit geltend. Naturwahrheit scheint das erste Gesetz einer, von überkommenen Stilidealen sich lösenden jungen Generation. Auf dem Boden einer geläuterten objektiven Anschauung konnte die neue Formenwelt Gestalt annehmen. An Frühwerken, so an der Kreuztragung, am Holbeintisch, an den Meyerbildnissen zeigt Ganz wie Holbein noch mit der Maltechnik kämpft, wie er Formüberlieferung zu überwinden hat und wie doch, besonders in mehr graphischen und praktischen Aufgaben, z. B. der Dekoration der Tischplatte, die Klarheit und Kraft echt Holbeinscher Gestaltung schon lebendig wird. Schon sind erste Arbeiten für Buchillustration zu

verzeichnen. Die technisch größere Geschicklichkeit des früh verschollenen Bruders Ambrosius erlaubt es, diesem ein Darmstädter Bild und das Porträt des gemeinsamen Basler Lehrers Hans Herbstler zuzuweisen. Die Kenntnis von Baldung, von Grünewald und von Dürer belegen die Passionsbilder auf Leinwand, die Ganz, wenigstens in der Komposition, einem einzigen Künstler zuzuweisen will; leider ist die Zeichnung einer Kreuztragung, die er der stilistischen Zuweisung an Holbein zugrunde legt, nicht abgebildet. Da es sich hier ja ausschließlich um die Veröffentlichung der Gemälde handelt, kann das graphische Werk eben nur mit wenigen Textillustrationen herangezogen werden.

Holbeins Reise nach Luzern, sein Freskenauftrag im Hertensteinhause, führt zu einer besonders interessanten Bilderreihe des Buches, zu den Seiten, welche den untergegangenen Wandgemälden gewidmet sind. Nach Originalentwürfen und Kopien ist hier einmal ein Überblick gegeben über Holbeins Wandmalereien, von den frühesten in Luzern bis zu den spätesten in England. Bei den Luzerner Fresken interessiert die lebendige Darstellung erzählender Szenen im Innern des Hauses nicht weniger als die Bemalung der Fassade, wo architektonische Gestaltung und Ornamentierung zum erstenmal so recht zur Geltung kommen. Stilistisch besonders wichtig ist das wohl zuletzt entstandene Mittelbild, dessen reiche Bauformen und vollendete Perspektive, die Annahme von Holbeins Reise nach der Lombardei bekräftigen. In wenigen Sätzen, die auch hier nur das Extrakt reifer Vorarbeiten geben, streift Ganz diese kaum noch ernstlich angezweifelte Italienfahrt Holbeins, den Einfluß, der ein Gaudenzio Ferrari, Luini und auch Leonardo als Maler, den Bramante und die Rodari als Architekten auf den jungen Holbein ausübten. Ein Bildnis wie das des Bonifazius Amerbach atmet in jedem Zuge die warme sonnige Luft der Lombardei; es leitet das Schaffen des, 1519 Meister gewordenen, Holbein im zweiten Basler Aufenthalte ein. Hier folgen sich nun die Zeichnungen zu Scheibenrissen, auf denen Ganz die verschiedensten Reiseerinnerungen und italienischen Architekturreminiszenzen nachweist; Holbein nimmt auch die Tätigkeit für die Buchillustration wieder auf und erhält nun den glänzenden, wenn auch nicht besonders gut honorierten Auftrag, die Fassaden des Hauses zum Tanz zu dekorieren. Ganz stützt seine Datierung ins Jahr 1520 u. a. durch den Vergleich mit der Fülle von Ornamenten und Architekturteilen, die sich gleichzeitig in Zeichnungen und Holzschnitten von 1519 und 1520 finden, und mit der verwandten architektonischen

Malerei des Oberriedaltars. Aus dem Reproduktionsmaterial über das Haus zum Tanz heben wir den flotten Ausschnitt hervor, den N. Rippel 1590 nach dem Original kopierte; die noch wenig bekannte Zeichnung ist unlängst für die Basler Kunstsammlung erworben worden. — Es klingt ganz wahrscheinlich, daß das Gelingen dieses Freskenauftrages den Basler Rat veranlaßte, dem jungen Maler nun den Auftrag zur Bemalung des Ratsaales zu geben; eine Reihe von Zeichnungen, dann auch die von H. Heß noch 1817 vorgenommenen Kopien zeigen, was Holbein hier in architektonischer Gliederung und erzählerischer Malerei geleistet hat. In die erste Zeit nach dem italienischen Aufenthalt versetzt der Autor auch die Passionstafel in Basel, die malerisch und ornamental als der vollendete Niederschlag der lombardischen Anregungen dargestellt wird. Die emailartige Malerei, Anlehnungen an den Vater wie an Dürer, die, seit der Solothurner Madonna nicht wieder aufgenommenen, kleinen Figuren legen die Entstehung vor 1522 nahe. Sulpiz Boisseree äußerte zuerst die Vermutung, das in der Malweise eng verwandte Abendmahl habe vor seiner Beschädigung als Mittelstück zum Passionswerk gehört; Ganz verzeichnet die Hypothese mit der wünschenswerten Reserve. In die Nähe der Passionstafeln sind wohl auch die Flügel des Oberriedaltars in Freiburg i. B. zu stellen, für deren mutmaßliche Entstehung vor 1522 u. a. zwei Holzschnitte mit Darstellungen von der Gegenseite anzuführen sind; die Zugehörigkeit des „Christus im Grabe“ (als Predella) zu diesem Altar wird hier wohl zum erstenmal angedeutet; läßt sich die interessante Vermutung halten, so ist die Datierung des Ganzen ins Jahr 1521 gegeben. Wir deuten da auf ein paar Kontroversen hin, die wegen der Datierung von einer Reihe von Frühwerken Holbeins bestehen; auch der Laie wird einsehen, daß es sich hier nicht um müßige Gelehrtenprobleme handelt, vielmehr um Grundlagen für das Entwicklungsbild des Künstlers, das durch Verschiebungen in der Reihenfolge seiner Werke völlig verschiedenartig ausfallen kann. Die Wichtigkeit des Themas verdient ein reifliches Überlegen und Durchsprechen, wenn sich vielleicht auch eine „systematische Polemik“, wie sie in solchen Fragen vielfach gepflegt wird, erübrigen würde. Man darf es Ganz wohl anrechnen, daß er die nicht dokumentarisch datierbaren Bilder unter die Rubrik „undatierte Gemälde“ zusammenfaßt und hier nur die einzelnen Reisen oder Aufenthalte als äußere Grenze festlegt. So stellt er gegen das Ende des zweiten Basler Aufenthaltes das einzige heute noch erhaltene

Monumentalwerk Holbeins, die Basler Orgelflügel, deren Entstehung unmittelbar während der Religionswirren von 1528 zum mindesten der Historiker nicht mehr annimmt. Auch in formaler Hinsicht leuchten die Gründe ein, die Ganz für seine Datierung geltend macht: die Aufgabe, welche das Darmstädter Madonnenbild löste, war im monumentalen Sinn eine Steigerung und Verfeinerung, nicht eine Vorstufe der Orgelflügel. Die Dresdener Madonna wird in der besondern Rubrik aufgeführt, welche den bedeutendsten Kopien nach Holbeins Werken eingeräumt ist; auf Sarburgh als den Kopisten hat Dr. Major (Basel) zuerst in überzeugenden Ausführungen hingewiesen. Wie ungemein Holbeins Anschauung und Kompositionsvermögen in den ersten Jahren des zweiten Dezenniums wuchsen, zeigt am deutlichsten der Vergleich der Darmstädter Madonna mit der in Solothurn; Ganz verweist eindringlich auf die gesteigerte Fähigkeit der Raumausnützung- und Füllung ohne die großen Vorzüge des frühern Bildes, besonders seine ausgezeichnete Durchbildung des Stofflichen zu vernachlässigen. — Doch bei all der reichen Produktion ist auch der Bildnismaler Holbein nicht zu vergessen, von dem wahrscheinlich das noch wenig reproduzierte Portrait der Gattin (im Haag) stammt und sicher die Reihe von Bildnissen des Erasmus von Rotterdam, der, obwohl erst in der Mitte der Fünfziger Jahre stehend, dem scharf charakterisierenden Maler einen Kopf und eine Hand zur Widergabe bot, welche die Furchung und Durchgeistung schon des hohen Alters zeigten.

Als bedeutungsvolles Ereignis skizziert Ganz die vermutlich ins Jahr 1524 fallende Reise nach Avignon; wir finden in seinen Ausführungen zum erstenmal den Hinweis, daß Holbein in dieser Zeit die malerische Verwendung der farbigen Kreide von den Clouets gelernt haben mag. Die Zeichnungen nach Grabfiguren des Herzogs von Berry, wie die Vorzeichnungen zu der Darmstädter Madonna (beide in Basel) stehen in ihrer Technik als etwas Neues da; daß französischer Geschmack nun auch sonst Holbein beeinflusste, weist Ganz an der getuschten Passion nach, die nicht nur architektonische Erinnerungen von jener Reise bringt, sondern auch eine Verfeinerung des Formenfinnes zeigt. Holbeins Tätigkeit als Schöpfer der Totentanzschnitte knüpft an die Lyoner Reise an.

Im Jahre 1526 begleiten wir den Meister auf der Fahrt über Antwerpen nach England, wo er durch die Empfehlung von Erasmus bei Thomas More Aufnahme findet; das Gemälde des Kanzlers ist in unserer Bilderreihe gefolgt

von dem William Warhams, dessen Londoner Exemplar der größern Weichheit wegen besonderes Interesse finden darf. Bekanntere Bildnisse müssen wir hier übergehen; aus der Reihe der undatierten sei aber das bisher nur in der Publikation der Burlington-Ausstellung veröffentlichte Portrait von Sir N. Carew hervorgehen; es ist für uns wichtig, da die Basler Sammlung die Vorzeichnung dazu besitzt. Bemerkenswert ist auch die Wiedergabe des Portraits von Sir Bryan Tuke (aus dem Besitz von Miß Guest of Inwood in London); die Replik in München ist im Anhang als Kopie aufgeführt.

Im Sommer 1528 finden wir Holbein wieder in Basel; er weilt hier bis 1531. Als wichtigste Arbeiten aus diesen Jahren sind zu nennen: das Bild seiner Frau mit den beiden Kindern, weitere Portraite von Erasmus (wahrscheinlich in Freiburg gemalt) und die letzten Wandbilder im Basler Rathaus, die in der Schilderung bewegter, psychisch erregter Menschen Meisterliches bringen. Vom Familienbild sagt Ganz mit Recht, es stehe über dem Laufe der Zeiten und dem Wechsel des Geschmacks: ist es doch das beredteste seelische Dokument, das wir Holbein verdanken. Auf die frühere Gestaltung des Gemäldes (bevor es den Umrissen nach ausgeschnitten wurde) deutet wahrscheinlich die interessante Kopie in Glarner Privatbesitz, die einen architektonischen Hintergrund zeigt. Im Zusammenhang mit dem Familienbilde nennt der Autor die Farbstiftzeichnung des „Mannes mit dem Schlapphut“, deren Durchmodellierung verwandte große Qualitäten aufweist; jedenfalls zeigt dieses Blatt eine viel weitergehende Beherrschung der Technik als das dem Titelblatt vorangestellte „Selbstportrait“, das vielleicht als einer der ersten Versuche mit trockenen Farben während oder nach der französischen Reise entstanden ist.

Die Zeiten waren für den Künstler wenig erfreulich geworden, als er alle Aussicht verlor, je wieder als Kirchenmaler tätig zu sein. So wandte sich Holbein wieder nach England, wo er zum mindesten als Porträtist mehr Aufträge erwartete als im nunmehr reformierten Basel, „wo die Künste frieren.“ Findet er hier Thomas More nicht mehr als Protektor, so bieten ihm doch die deutschen Kaufleute des Stahlhofes der Bildnisaufträge genug. Es entsteht die stolze Reihe der Kaufmannsbilder, die aus den Sammlungen von Berlin, Windsor, Wien und Braunschweig bekannt sind. Von den undatierten seien hervorgehoben das eines Hofbeamten König Heinrichs VIII. (im Schloß Ripaille) und das des Hans von Antwerpen aus der Londoner Sammlung von

G. Salting. Solche, oft kaum zugängliche Bilder aus Privatbesitz bringt Ganz gerade aus Holbeins englischer Zeit eine ganze Reihe; es ist nicht das geringste Verdienst seines Buches, daß äußere Schwierigkeiten bei der Wahl des Bildmaterials so wenig in Rechnung gezogen und so konsequent überwunden wurden. Das Resultat solcher Forschung ist auch die Publikation des Dirk Bert aus Cöln (1536), ein erst von Ganz veröffentlichtes Bildnis aus der Sammlung des Lord Leconfield in Petworth. Dirk Bert ist ebenfalls ein Stahlofkaufmann, ein Brief in seiner Linken gibt über die Personalien die erwünschte Auskunft. Das Bild ist nicht mehr im besten Zustande, doch immer noch lebendig und innerlich beredt. Wir bringen seine Reproduktion neben der Wiedergabe des Porträts in der Münchner Pinakothek, das als „Bild eines unbekannten Mannes“ Holbein d. J. zugeschrieben wurde. Der Vergleich von Original und Kopie ist äußerst anregend; wir sehen, wie im Münchner Exemplar alles tot und unbedeutend anmutet, was in dem von Petworth den Stempel des genialen Kunstwerkes trägt. Nach Art der Kopien legt das Münchner Bild auf allerlei Detail das Hauptgewicht, während es anatomisch oder gar psychologisch dem Original bei weitem nicht nahe kommt. Das im „Klassiker-Band“ publizierte englische Bild erledigt eine falsche Holbeinzuschreibung endgültig und schenkt uns an Stelle einer alten Kopie gewissermaßen ein neues Holbeinoriginal.

Daß die bisher noch verhältnismäßig wenig beleuchtete englische Zeit durch so viele höchst selten oder nie veröffentlichte Gemälde und Miniaturen illustriert wird, ist besonders begrüßenswert. Ob wirklich eine spätere mehr eingehende Arbeit über Holbein Zusammenhänge seiner Stilentwicklung mit der spezifisch englischen Renaissance klarlegen wird, bleibt abzuwarten. Ornamentales und Kunstgewerbe würde da wohl mehr in Frage kommen als der Porträttypus. Auch Holbeins Einfluß auf die englische Kunst wird ein umfangreicheres Werk über den Maler abzuklären haben, Aufgabe der vorliegenden Arbeit war das keinesfalls.

Nochmals ist Holbein als Wandmaler zu würdigen; er schuf den Kaufherren zwei Triumphzüge, den des Reichtums und den der Armut, deren monumentale Schönheit mit Raffaels Schöpfungen verglichen wurden. Eine 1533 von Holbein entworfene Festdekoration weckte die Aufmerksamkeit des Königs, Heinrichs VIII., als dessen Hofmaler wir ihn dann 1536 erwähnt finden; auch im neuen Amte kommt der großzügige Freskant zur Geltung und der dekorative

Künstler, der den Königssitz Whitehall auszuschnüden hatte. Fast die ganze Arbeit jener Zeit vernichtete ein Brand; einige Kopien sind noch vorhanden und kommen in unserer Publikation zur Wiedergabe. Fast mit größerem Interesse blättert man die Reihe der Porträts durch, die in jenen dreißiger Jahren am Hofe entstanden: „noch kühler und zurückhaltender im Ausdruck als seine früheren Bildnisse“; sie „sind ohne jeden Versuch zur Raumillusion gemalt, ohne jede dekorative Zutat, aber gerade darin liegt ihre überwältigende Kraft“. Es können hier nicht alle genannt werden; wir erwähnen nur besonders das Porträt von Katharina Howard, das erst 1910 entdeckt wurde und heute in Kanada sich befindet; aus dem Bostoner Museum kommt das Ehepaar Butts zur Reproduktion, aus der Nationalgalerie in Rom das Porträt Heinrichs VIII., das zuerst His-Heusler als Original ansprach, dessen Authentizität aber vielfach bestritten wird.

Die undatierten Bilder dieser Epoche sind nicht weniger bedeutend. Wir nennen vor allem das „Portrait eines Musikers“, das wir in der Abbildung wiedergeben. Das Portrait wurde unlängst von Prof. Ganz entdeckt und als Bild des Jean de Dinteville, Seigneur de Polisy angesprochen; der Dargestellte war einer der Ambassadoren auf dem Londoner Bilde von 1533; dort liegt die Guitarre, die den Besitzer als Musiker kennzeichnet, unter dem Tisch. Das im Inventar der Gräfin Mathea von Arundel (1654) als „Ritratto d'un Musico“ erwähnte Gemälde befindet sich heute in Bulstrode-Park bei Buckinghamshire. — Aus der Reihe der Miniaturen heben wir die von Buchheit in München eben erst entdeckte hervor, die bisher Hans Mielich zugeschrieben wurde; auch für die Veröffentlichung dieses neuen Fundes wird man dem Autoren Dank wissen.

Eine weitere sehr bemerkenswerte Reproduktion begleitet die vorliegende Anzeige. Es ist das Selbstbildnis Holbeins, das Prof. Ganz 1910 zur Begutachtung erhielt und als Originalwerk des Künstlers bestimmte. Das Blatt ist mit Farbstift und Aquarell auf Papier angelegt, es hat gelitten und ist stellenweise übermalt worden. Trotzdem offenbart es auch heute noch die Meisterhand; es zeigt im Dargestellten eine geistig überlegene, weltmännische Persönlichkeit. Das auf Zürcher Papier gemalte Blatt kann 1538 entstanden sein, als Holbein — auf einer im Auftrag Heinrichs VIII. unternommenen Reise nach Hochburgund — für kurze Zeit in Basel weilte. Prof. Ganz äußert

sich über die Persönlichkeit des Dargestellten zurückhaltend: „die große Ähnlichkeit mit der Zeichnung in Florenz und dem Miniaturbildnis in der Wallace Collection (beide sind im Abbildungswerk vertreten) bringen mich auf die Vermutung, daß hier ein bisher völlig unbekanntes Selbstbildnis Holbeins vorliegt“. In der Tat ist der Typus des starknochigen Schwabenschädels unverkennbar; die Augen zeigen, wie schon bei der bekannten Silberstiftzeichnung, auf welcher Holbein d. Ä. die jugendlichen Gesichter der Söhne „prosp und hans“ festhielt, einen kalten, scharf beobachtenden Blick. Die Lider sind schwer, fleischig und fallen etwas über die Augen hinab; die vom Bart umsäumten Lippen sind von einer feinen sensuellen Schwellung und besonders in ihren mittleren Teilen von einer eigenartigen Ausbiegung, die den schon genannten Holbeinbildnissen eigen ist: auch die Führung der Augenbrauen, die Gestaltung der energischen Stirn stimmt überein. Holbein, der verwöhnte Hofmaler Heinrichs VIII. gibt sich auf diesem späten Porträt ganz als Gentleman und seine Haltung verrät den selbstbewußten, kultivierten Mann, dessen Kunst alle volkstümliche Beziehung verlor, um sich nur aristokratisch, durchgeistigt und exklusiv zu geben. Daß dieser Herr und Künstler der gleiche sei wie der wenig bedeutende junge Mann der Basler Farbstiftzeichnung um 1524, will nicht ganz einleuchten; in der sehr verschiedenen Qualität und Erhaltung beider Blätter liegen allerdings Momente, die ein endgültiges Urteil erschweren. Der Autor nimmt in der vorliegenden Publikation nur soweit Partei, als er für das traditionelle Selbstporträt alle Dokumente aufführt, welche für die Gültigkeit der Überlieferung mindestens recht wahrscheinlich sprechen.

Das Porträt des reifen Mannes will uns als der beste Epilog zur Bilderreihe des Künstlers erscheinen; die fünf Jahre, die er (nach 1538) noch lebte, zeigen Holbein als Menschen wie als Künstler kaum verändert; er stand hoch als überlegener Könnner, des Königs Gunst blieb ihm erhalten, und er konnte auf das gut gemeinte Anerbieten seines Basler Mitbürgers verzichten: gegen ein hohes Jahresgehalt als Berater in Bausachen dort tätig zu sein. Als Vertrauter Heinrichs VIII. reiste er nochmals nach dem Kontinent. 1543 starb er eines jähen Todes, wahrscheinlich ein Opfer der Pest in London.

Unser Überblick vermag nur einen schwachen Begriff zu geben von der Summe der Arbeit und der reiflichen und opferfreudigen Vorbereitung, welche die Herausgabe eines so inhaltsreichen, wohl dokumentierten Bandes in sich



Basel, Dr. Rudolf Geigy

Hans Holbein d. J.

Männliches Bildnis

Vermutlich ein Selbstportrait des Künstlers (um 1538)



Petworth, Lord Deconfield

Hans Holbein d. J.

Dirk Berck aus Cöln. 1536

Aus: Klassiker der Kunst, Band XX



München, Alte Pinakothek

Hans Holbein d. J.

Dirk Berck aus Cöln
Kopie nach dem Gemälde in Petworth

Aus: Klassiker der Kunst, Band XX



Bulstrode-Park, Sir John Ramsden, B.

Hans Holbein d. J.

Bildnis eines Musikers
(Jean de Dinteville)

Nus: Klassiker der Kunst, Band XX

schließt. Es sei hervorgehoben, daß auch die Qualität der Reproduktionen, die scharf und tongerecht gediegen sind, alles Lob verdient; die ebenso instruktive wie ästhetisch erfreuliche Anordnung des Materials, der klare, anschauliche Stil der einleitenden und erklärenden Worte dienen dem gediegenen Werke zur weitem gewichtigen Empfehlung.

An die Melancholie

Zum Wein, zu Freunden bin ich dir entflohn,
Da mir vor deinem dunklen Auge graute,
In Liebesarmen und beim Klang der Laute
Vergaß ich dich, dein ungetreuer Sohn.

Du aber gingest mir verschwiegen nach
Und warst im Wein, den ich verzweifelt zechte,
Warst in der Schwüle meiner Liebesnächte
Und warest noch im Hohn, den ich dir sprach.

Nun kühlst du die erschöpften Glieder mir
Und hast mein Haupt in deinen Schoß genommen,
Da ich von meinen Fahrten heimgekommen:
Denn all mein Irren war ein Weg zu Dir.

Hermann Hesse

Von neuen Schweizerischen Büchern

Wenn die Zahl der gedruckten Schriftwerke ein untrüglicher Gradmesser für den Kulturstand eines Landes wäre, so stände es um die Schweiz in dieser Beziehung derzeit nicht schlecht. Die großen Büchermassen sind indessen noch weniger Kulturbarometer als der Verbrauch der Seife, nach welchem, wenn ich mich nicht irre, ein Engländer den Fortschritt oder Nichtfortschritt in Kultursachen bestimmen wollte. Indessen soll hier nicht über den komplizierten Begriff „Kultur“ gerechtet, es soll einfach wieder einmal gesagt werden, daß die Bücherproduktion, vor allem die deutsche, das erwünschte und dem allgemeinen Interesse zudienende Maß längst überschritten hat und eben deshalb seinen Rang als Kulturfaktor mehr und mehr einzubüßen beginnt. Nicht nur werden ganz allgemein genommen zu viele Bücher auf den Markt