

hauptsächlich durch den Contur, dessen leises Anschwellen und Abnehmen das Auge für die zartesten Andeutungen der Modellirung empfänglich und es dem Maler möglich macht, die Rundung der Gestalt ohne eigentliche Schattirung zu versinnlichen. Allerdings sieht Holbein die Natur mit schärferem Blicke und feinerem Gefühl für Form und Farbe an; die Köpfe seiner Vorgänger sind im Vergleich mit den seinigen flach, den Händen giebt er eine Vollendung und Naturwahrheit, wie sie kaum übertroffen worden. Aber er erreicht dies ohne graue Schatten, indem er mit wunderbarer Genauigkeit den Localton auf jeder Stelle so zu steigern oder zu mildern versteht, wie es der körperlichen Form entspricht. Er verfährt fast wie ein Mosaikarbeiter, aber die einzelnen Töne gehen, wie in der Natur selbst, durch ihre innere Verwandtschaft in ein Ganzes zusammen. Sein Augenmerk ist zunächst fast immer nur auf das Einzelne, und nur mittelbarerweise auf die Gesamtwirkung gerichtet. Gewöhnt an miniaturartige Zeichnung für den Holzschnitt oder für Goldarbeiter giebt er auch auf den Gemälden Schmucksachen und ähnliche Details in miniaturartiger Ausführung mit einer Präcision und Sauberkeit, die bei genauer Betrachtung sehr reizend ist, aber bei größerer Entfernung kaum eine der Mühe entsprechende Wirkung machen und daher dem modernen Maler Zeitverschwendung scheinen würde. Dagegen nimmt er es mit anderen Anforderungen sehr leicht. So mit der Zeichnung des menschlichen Körpers und mit der Luftperspective. Es kommt wiederholt vor, daß an der meisterhaft gezeichneten Hand ein zu kurzer Arm, unter dem ausdrucksvollen Kopfe ein zu kleiner Körper sitzt. Auf Bildnissen giebt er die Gegenstände an der Wand des Zimmers eben so bestimmt und in eben so kräftiger Farbe wie die im Vorgrunde stehende Figur. Er bestrebt sich, die Außenseite der Dinge zu schildern wie er sie sieht, aber er macht nicht den Anspruch, die plastische Erscheinung, den Abstand der Dinge von einander genau fühlbar zu machen.

Treten wir mit dieser Kenntniß des Holbeinischen Stils vor die Dresdner Madonna, so macht sie uns, ungeachtet der darin enthaltenen Holbeinischen Porträtköpfe und Motive, einen fremdartigen Eindruck. Der Urheber dieses Bildes hat nach Vorzügen gestrebt, um die sich Holbein nicht bemühte, und dagegen das vernachlässigt, worauf dieser Werth legte. Den Schmuck der weiblichen Figuren, den Teppich, die auf dem Darmstädter Bilde so vorzüglich ausgeführt sind, hat er einem Gehilfen überlassen und nicht einmal dessen grobe Mißverständnisse verhütet. Dagegen ist das Räumliche und Plastische, die räumlich mögliche und bequeme Anordnung des Ganzen und dann auch die organische Totalität der einzelnen Gestalten ein Gegenstand seiner Sorgfalt. Er begnügt sich auch nicht, durch Localtöne zu modelliren, sondern rundet seine Gestalten durch eine sehr ausgeführte Schat-

tirung ab. Besonders die Verschiedenheit des knieenden Knaben auf beiden Exemplaren ist sehr charakteristisch. Auch in Beziehung auf die Harmonie der Farben unterscheiden sich beide Meister; Holbein geht auch hier vom Einzelnen aus, bringt die Töne nur mit den benachbarten in Einklang. Der Urheber des Dresdner Bildes erstrebt auch hier unmittelbar eine Einheit des Ganzen, die er durch den kräftigen schwarzgrünen Ton im Gewande der Madonna und durch das stärkere Roth ihrer Schärpe erreicht.

Ich habe diese Verschiedenheit der Malweise vielleicht sehr unvollkommen geschildert; aber daß sie vorhanden ist, wird nicht bezweifelt und selbst von denen, welche Holbein's eigene Thätigkeit an dem Dresdner Bilde am Eifrigsten behaupten, nicht in Abrede gestellt. Sie glauben nur, daß sie ihrer Annahme nicht entgegen stehe, da es eine ganz gewöhnliche Erscheinung sei, daß strebende Künstler sich in verschiedenen Manieren versuchten. Allein die Veränderung ist hier viel stärker als die, welche man sonst als Aenderung der Manier bezeichnet. Es handelt sich nicht um äußerliche Veränderungen, welche unmittelbar auf den Beschauer wirken, sondern um eine andere Schule, eine andere Auffassung der Natur und der Kunst. Es bedeutete für Holbein ein Aufgeben aller seiner künstlerischen Gewohnheiten, selbst derjenigen, in welchen seine Stärke bestand. Ohne Zweifel ist auch eine solche Aenderung möglich, aber sie erfordert längere Zeit und müßte auch auf seinen anderen Bildern erkennbar sein. Wenn Holbein diese Wiederholung, wie man voraussetzt, auf Bestellung der Familie des Stifters gemalt hätte, so müßte dies bei seinem längeren, längeren Aufenthalt in Basel vom August 1528 bis zum Herbst 1531 geschehen sein. Jene durchgreifende Aenderung müßte also wenigstens an den auf der Ausstellung befindlichen datirten Bildnissen von 1528 und von 1531 sichtbar sein, aber sowohl diese als alle späteren Porträts sind sämmtlich in der früheren Malweise ausgeführt und zeigen keine Hinneigung zu der, die wir auf dem Dresdner Bilde wahrnehmen.

Ein auffallender Umstand ist, daß auf diesem einige der Porträtköpfe den in Basel bewahrten Naturstudien mehr gleichen als die auf dem Darmstädter Bilde. Wenn man annehmen dürfte, daß dies die Folge einer neuen Benützung dieser Studienköpfe wäre, so würde dies für die Entstehung in Basel und durch Holbein sprechen. Allein diese Annahme läßt sich nicht durchführen. An dem einen Kopfe, an dem des knieenden Mädchens, läßt sich nämlich sehr deutlich erkennen, daß die etwas unschöne Profilinie, welche sie in der Studie und auf dem Dresdner Bilde hat, auch auf dem Darmstädter Exemplare vorhanden gewesen, und nur bei der Restauration, welche auch die meisten anderen Köpfe entstellte, durch Uebermalung zu Gunsten eines anderen Profils vertilgt ist. Dies aber berechtigt zu der Vermuthung,