



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Vom Wesen und Werden deutscher Formen**

geschichtliche Betrachtungen

Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst - Text und  
Tafeln

**Pinder, Wilhelm**

**Tübingen, 1951**

Holbein Der Jüngere Art Und Umwelt

**urn:nbn:de:hbz:466:1-41842**

## HOLBEIN DER JÜNGERE

### ART UND UMWELT

Alles kam dieser Rolle entgegen. Ebenso wie Dürer entstammte Holbein einer ausgesprochenen Künstlerfamilie. Er hatte, wenn auch nicht zwei Goldschmiede, so doch einen in der Großvätergeneration, er war mit Goldschmieden befreundet, er hat zwei Söhne Goldschmiede werden lassen. Maler war der Vater Hans, Maler der Oheim Sigismund, Maler der eigene Bruder Ambrosius. Das war an sich nichts Neues, es war fast das Übliche unter den deutschen Künstlern, nur gerade bei Holbein, nur in diesem geschichtlichen Augenblicke *durfte* es auch nicht anders, *mußte* es in höchstem Grade so sein. Nur ein Mensch, dem das feinste Handwerk von Blut und Umgebung her selbstverständlich war, hatte wohl die Grundlagen, aus denen der moderne Künstler entstehen konnte, der Holbein als erster in Deutschland gewesen ist. Auch insofern mußte der erste große Moderne ein letzter großer Altdeutscher sein.

Wir wissen nicht, ob nicht auch Grünewald Künstler-Vorfahren hatte. Einleuchten will uns doch wohl, daß sich seine völlige Einsamkeit auch aus dieser Hinsicht, ähnlich wie bei einem Dichter, erklären könnte: Kunst aus den „Müttern“, nicht von den Vätern her. Dagegen ist Holbeins Genie geradezu die Fortsetzung des väterlichen. Im alten Holbein, gleichviel wie wir ihn stilgeschichtlich benennen wollen, ist insbesondere die Bildniskunst des Sohnes mehr als bloß keimend enthalten. Schon er war ein genialer Bildniskünstler und verdiente sich schon gleichsam den Sohn.

Die Stadt selber, aus der dieser stammte, hat sich ihn verdient, die Stadt und auch der Stamm. Die Stadt ist Augsburg, der Stamm der alemannische. Wahrscheinlich kamen die Holbeins einst aus dem deutschesten Teile der späteren Schweiz, aus Uri, das sie jedoch schon im 13. Jahrhundert mit Ravensburg, der Welfenstadt nördlich des Bodensees, vertauschten. Von Ravensburg und Weingarten sind sie später schon einmal nach Basel gekommen, von da nach Augsburg. Sie blieben immer im alemannischen Umkreise. Schon der Großvater Holbeins war vielleicht in Augsburg ansässig, der Vater wahrscheinlich schon geborener Bürger, er selbst war



es sicher. Er blieb dort bis zum 18. oder 19. Jahre. Wenn er nach Basel ging, so ging er aus der nordöstlichen Reichsstadt der Alemannen zur südwestlichen. Als er dort eintraf, war Basel seit einem reichlichen Dutzend Jahren der Eidgenossenschaft beigetreten – übrigens ohne damit aus dem Reichsverbände auszuschneiden. Augsburg war schon lange die führende Stadt des oberdeutschen Bildnisses. Holbeins frühe Darstellungen des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau haben wir schon im dritten Bande auf ihre sehr augsburgische Verbindung zu Ulrich Apt d. Ä. und dem Vater Holbein hin erkannt. In Basel trat bei ähnlichem Reichtume, bei ähnlicher Offenheit des Süddeutschen gegen das Norditalienische die Sphäre des Humanismus stärker hinzu. Auch Augsburg hatte Verbindung zu dieser Bewegung, und auch Basel wiederum war eine reiche Kaufmannsstadt; doch überwog in Basel das Humanistische wohl ähnlich wie in Augsburg das Patrizische. Augsburg hatte aber zugleich einen leise höfischen Anstrich. Es war die Lieblingsstadt des Kaisers. Maximilian I. hatte sie schon 1493 als Erzherzog kennen gelernt. Den Plan zu seinem riesigen Grabmal hat er dort durchdacht unter ständiger Verbindung mit Konrad Peutinger, der es überhaupt nach Augsburg holen wollte. Dort sollte Maximilians steinernes Reiterdenkmal stehen, von Burgkmair entworfen, von Gregor Erhart ausgeführt. Burgkmair illustrierte für den Kaiser. Augsburgisch war daneben auch die anspruchsvolle Übung der Fassadenmalerei. Soweit Holbein sich auf deutschem Boden entfaltete, blieb er immer in Beziehung zum Patrizischen, zum Humanismus, mittelbar auch zum Oberitalienischen. Es hielt ihn aber nicht. Er ist nicht nur viel gereist, er ist zuletzt in England geblieben und in London, erst 45jährig, gestorben (an der Pest). Auch in London sollte er abendländischen Humanismus (Thomas Morus), deutsches Patrizium (Stahlhof), dazu, noch stärker und weit unmittelbarer als in Augsburg, das Höfische finden. Patrizium und Humanismus – es sind durch alle drei Hauptstädte des Holbeinschen Lebens Mächte, die wir bisher noch bei keinem altdeutschen Meister zu betonen brauchten, noch ganz abgesehen von dem ausländischen Hofe und den ausländischen Adeligen. Das Höfische trat noch *hinzu*. Auch und gerade dies war neu! Gewiß war Grünewald bei dem Kardinal Albrecht von Brandenburg in Mainz fest an gestellt, er hat aber nicht das geringste Höfische, nicht einmal dem Auftrage nach. Das Hallesche Dombild (heute in München) ist nicht höfisch: der Heilige nahm noch den Fürsten in sich auf; das gelang auch. Höfisch



ist dagegen Cranachs Albrecht als Hieronymus: der Fürst versuchte, den Heiligen in sich aufzunehmen; das gelang *nicht*! Dürer hat nicht wenig für Maximilian gearbeitet, aber auch seine Form steht dem Höfischen fern: er schafft keine Fürstenkunst. Holbein dagegen ist ohne die Luft des englischen Hofes in seinen späteren Gemälden ebenso wie in den berühmtesten seiner Bildniszeichnungen gar nicht zu denken.

So steht es mit dem Höfischen, so mit dem Patrizischen, so mit dem Humanistischen. Dürers frühe Illustrationen zu Terenz, die so reichlich angezweifelt, entstanden in eben jenem Basel, das Holbeins zweite Stadt wurde. Sie haben Dürers weitere Entwicklung nicht bestimmt. Er blieb Nürnberger, und Nürnberg selber bot trotz Pirkheimer, trotz der Vischer-Hütten und Peter Flötner für das eigentlich Humanistische geringeren Boden. Es konnte wohl, namentlich durch die Söhne des alten Peter Vischer, südliche *Kunst* aufnehmen. Aber Sinn für italienische Kunst ist eine rein formengeschichtliche Tatsache, er ist noch garnicht Humanismus. Dieser ist je nachdem sehr Verschiedenes, zunächst aber für die damalige Zeit „Gebildetheit“ in jenem Sinne, der in späterer Verschärfung das 19. Jahrhundert weithin kennzeichnen sollte. Zu einer Beschäftigung mit italienischer Form brauchte er nicht zu führen, überhaupt nicht zu sichtbaren Formen, eher noch von ihnen hinweg in das rein „Literarische“ – das ein *moderner* Begriff ist. Er suchte auf deutschem Boden die Kenntnisse der griechischen und römischen Schriftsteller durchzusetzen und zwar aus dem selbsttätigen Triebe zur Forschung, der aus den Deutschen die schärfsten Altphilologen machen sollte. Die gedankenlose Gleichsetzung von Humanismus und Sinn für italienische Form übersieht ja auch, daß eben die Humanisten, besonders die oberrheinischen im Elsaß, zugleich die ersten Vertreter eines geschichtsbewußten Nationalgefühles geworden sind. Nicht der Wille zum Süden ist das Entscheidende, sondern der Wille zur wissenschaftlichen Bildung, zur alten Philologie. Ihr deutscher Thronitz stand am Oberrhein, besonders in Basel. Erasmus von Rotterdam war der größte Name. Des Erasmus Beziehungen reichten nach Deutschland, den Niederlanden, Frankreich und besonders England deutlicher noch als nach dem Süden, den er freilich auch gekannt und geliebt hat. Gerade an ihm ist die Kälte gegenüber den Fragen der sichtbaren Form ziemlich sicher nachzuweisen. Es bildete sich ein neuer Menschenkreis, jener der modernen „Gebildeten“, die sich eine Art Geheimsprache



schufen, eine neue Kaste geradezu, eher an die karolingische Akademie als an die Geistlichkeit des Mittelalters erinnernd. Nicht das Italien von damals, sondern das *alte* Griechenland und das *alte* Rom zogen diese Menschen an. Die Welt des Religiösen aber wurde mit einer neuen zersetzenden Klarheit angesehen. Diese Klarheit, als wissenschaftliche Kritik auftretend, machte natürlich auch vor der Bibel nicht halt. Insofern arbeitete manches in der Richtung der Reformation; viele Humanisten wandten sich ihr zu. Notwendig war diese Wendung nicht, und Erasmus selbst ist ein aufklärendes Beispiel. Der feine Spötter war Luthers heftiger Gegner, von diesem selber gelegentlich abgelehnt, und er vertauschte Basel, sobald die Reformation dort gesiegt hatte, mit dem breisgauischen Freiburg, das beim alten Glauben geblieben war. Er scheute vor allem alles Täterische. Wenn Dürer auf der niederländischen Reise, bestürzt von der Falschmeldung über Luthers Tod, nach Erasmus als Retter ausblickte, so war das nicht nur ein Irrtum, es war mehr noch eine Verkennung des Charakters. Erasmus vertrat eine andere Würde als jene der Tat, er war außerdem durchaus kein Held, sehr im Gegensatz zu seinem berühmten Freunde Thomas Morus, der sich für seine Überzeugung hinrichten ließ. Holbeins Kunst ist, von der strengsten Forschung (man denke vor allem an H. A. Schmid!) noch abgesehen, durch so bequem erreichbare Bücher zugänglich gemacht, daß eine Wiederholung des Bekannten an dieser Stelle sinnlos wäre. Nur einige für den Gesamtverlauf unserer Betrachtung unentbehrliche Züge sind herauszuheben. An den Lebensgang ist nur kurz zu erinnern. Aus der Vaterstadt ist Holbein wohl gleichzeitig mit dem Bruder Ambrosius schon spätestens 1515 fortgegangen. Er traf in Basel sehr wahrscheinlich, und zwar wohl als Schüler, mit dem älteren Straßburger Hans Herbst zusammen. Das ist der Mann, dem heute die früher Holbein zugeschriebene Karlsruher Kreuztragung in ansprechender Vermutung zugehört wird. Es ist ein gar nicht augsburgisch, wohl aber ober-rheinisch ausschauendes Bild mit einigen Zügen schweizerischer Landsknechtsderbheit. Herbst selbst hat bei den Reisläufem in der Lombardei mitgefochten. Schweizerischer, südalemannischer Geist trat sonst dem jungen Schwaben eher außerhalb Basels, so in Luzern, entgegen als innerhalb der erst vor kurzem zur Eidgenossenschaft getretenen Reichsstadt; allerdings war der Solothurner Urs Graf seit 1509 dort ansässig. In Basel verband sich „maliziöse Verbindlichkeit“ mit dem Geiste der Forschung,



der seit 1467 von der Universität, zu Holbeins Zeit vor allem von dem Kreise des Erasmus ausging. Es war wirklich die Leuchte oberdeutscher Wissenschaft. Reuchlin, Geiler von Kaisersberg, Sebastian Brant, Murner, Ulrich von Hutten, Paracelsus (dieser eine Zeitlang als Stadtarzt) traten auf, Erasmus selbst nach 8 Jahren fast regelmäßiger Besuche, dauernd seit 1521, bis ihn die Reformation zur Aussiedlung bewog. Oberitalien sah Holbein von Basel aus. Hier entstanden viele seiner berühmtesten Werke. Seit 1519 war er in der Basler Zunft, seit 1520 Bürger. Ein erster englischer Aufenthalt von zwei Jahren beendete seit 1526 den ersten Basler. Im Mittelpunkt des Schaffens stand die Beziehung zu Thomas Morus, durch Erasmus selbst herbeigeführt. Hier entstanden gemalte und gezeichnete Bildnisse der Familie des Kanzlers, hier vor allem entstand das Werk, das, wäre es erhalten, den Ruhm deutscher Kunst allein hätte um den Erdball tragen müssen: das zehnfürige Familienbild des Morus. Eine zweite Basler Zeit folgte 1528; sie war schon sehr viel kürzer. Seit 1532 befand sich Holbein endgültig in England. Ein erhaltener Brief des Bürgermeisters Meyer vom 2. September dieses Jahres beweist den vergeblichen Versuch, den Meister zurückzuholen. Er wurde 1538 noch einmal, noch großzügiger, aber wiederum vergeblich, wiederholt. Es gehört, gleich dem Verluste des Konrad Meit an die Niederlande, in weiterem Sinne geradezu zum „großen Sterben um 1530“, daß von da an Holbeins Kunst nur noch mittelbar den Deutschen zugute kam. Im englischen Sitze der Hansa, dem Londoner Stahlhofe, traf Holbein seine Landsleute. Eine ganze Reihe von ihnen hat er gemalt. Auf die Dauer fesselte ihn der Hof. Er trat (wohl 1536) in die gefährliche Sphäre Heinrichs VIII. ein.

Es entstand etwas einmalig Sonderbares: Hofkunst eines altdeutschen Genies! Gleichsam die triumphale Pforte bauten die Deutschen des Stahlhofes selber. In ihrem Auftrage entwarf Holbein nicht nur die Triumphzüge des Reichtums und der Armut, sondern auch die große Festdekoration für den Einzug der Anna Boleyn als gekrönter Königin (1533).

*Fürstenkunst* entstand! Auch jener fast einzige Altersgenosse Dürers, der dessen Zeitalter weit überlebte, auch der ältere Cranach wurde damals Hofkünstler, und zwar in Wittenberg. Jüngere, wie Ostendorfer und Amberger, wurden ebenfalls mindestens höfisch angefärbt. Das gleiche geschah deutlicher noch bei den Manieristen des Südens, bei Pontormo und Bronzino in Italien, bei Coello in Spanien, bei den Fontainebleauern und



den Clouets in Frankreich. Auch diese Manieristen waren ganz oder zum Teil Träger einer neuen höfischen, zumindest einer neuen Kunst der Kaste.

Hofkünstler ist Holbein geworden, aber er ist es nur *geworden* und nur mit einem Teile. Er war es nicht von Anfang an und er ist vor allem zeitlebens sehr viel mehr gewesen. Seine Kunst bleibt, wie die jedes Großen und Echten, eine geschlossene Einheit. Nur um uns selber das Geschehen darin noch klarer auszulegen, tun wir gut, nach diesem Gesichtspunkt zu scheiden: wie sah das Altdeutsche in Holbein aus, wie das Höfisch-Europäische? Die Frage überschneidet sich mit jener nach den Inhalten: wie sah das Religiöse, wie sah das Weltliche aus? Es wird sich ergeben, daß im Höfischen noch Altdeutsches nachzuspüren, im Altdeutschen das Höfische manchmal schon vorzuahnen, daß im Religiösen das Weltliche auf neue Art enthalten ist, daß aber auch das Weltliche das Religiöse nicht völlig abgestreift, sondern nur verwandelt hat. Holbeins Kunst ist ohne jeden Bruch, und unsere fragende Unterscheidung soll nicht etwa einen Riß andeuten – der wahrlich nicht da war –, sondern nur die unmerkliche Verschiebung erkennen helfen, die hinter der Überkreuzung sich begab und die weit mehr bedeutet als nur ein privates Einzelschicksal. Sie bedeutet das Schicksal der deutschen Kunst.

In der Frühzeit überwiegt noch die religiöse Aufgabe, es überwiegt auch der altdeutsche Charakter. Aber die Aufgabe wird so neu erfaßt, daß auch der altdeutsche Charakter sich zumindest wandelt. Ähnlich geht es dem Religiösen. Es wirkt das einmalige Genie Holbeins, aber es wirkt zugleich – untrennbar dem Wesen gerade der geschichtlich Wichtigen zugeordnet – die Geschichtslage selber. Jene Kältezone, in die die etwas früher Geborenen, so Cranach und Baldung, erst durch ein längeres Leben hineinwachsen, ist Holbein schon zugeboren. Er ist der Altersgenosse der ersten Manieristen. Er ist dennoch kein Manierist geworden, er hat diesen Stil nur gestreift. Zweierlei muß ihn bewahren: er war ein großes Genie und er war ein Deutscher, sogar ein Altdeutscher. Kein großes Genie ist dem Manierismus erlegen. Auch Michelangelo, der diesen Stil mehr als einmal streifen, ihn sogar mitschaffen konnte, auch und gerade er ist es nicht, bei völlig gegensätzlichem Charakter, und auch er ist es nicht, weil er ein großes Genie war. Keinem Volke ferner lag zu allen Zeiten Manierismus weniger als dem deutschen. Manierismus (nicht gleich Manieriertheit zu



setzen), ein sehr schwer zu erläuternder Stil, aber doch ein *Stil*, damals beinahe ein Geschichtszwang und sicher nicht einfach ein persönlicher Mangel –, Manierismus setzt einen allgemeinen Bruch in der Ursächlichkeit voraus, am deutlichsten zwischen Inhalt und Form. Er will weniger sagen als zeigen. Er will sich zeigen – mehr als sich offenbaren. Er neigt dazu, „artistische Kunst“ zu schaffen (ein Paradoxon!). Er ist tief unnaiv. Er mißt da, wo andere Stile sich an der Erscheinungswelt begegnen, sich selber schon an einem Stile, dem vorangegangenen, dem klassischen. Er verfehlt gerade diesen und verfehlt ihn gerade dadurch. Große Stile sind immer naiv, das heißt, sie haben die Selbstverständlichkeit der echten Natur. Große Stile sind Naturereignisse. Man erkennt sie nicht etwa an ihrer Nähe zur sogenannten Wirklichkeit, zur gegebenen Natur, sondern daran, daß sie selber wie jene, daß sie als Natur entstehen. Ebenso ist es mit den großen Künstlern. Auch sie sind gesteigerte Natur und eben daß sie trotz auf das höchste gesteigerter Geistigkeit doch immer noch Natur bleiben, eben dieses meinen wir mit, wenn wir sie überhaupt groß nennen. Dennoch lassen sich Formen und Züge am Manierismus beobachten, die auch bei Holbein zu erkennen sind. Auch alle wirklichen Manieristen, und zwar gerade die frühen, gerade Holbeins Altersgenossen, sie sind alle ausgezeichnete Bildnismaler gewesen. Dies klingt sonderbar, aber es läßt sich beweisen und zuletzt verstehen. Es hängt damit zusammen, daß sie *Zweifler* gewesen sind – gemessen an der schönen Selbstverständlichkeit, die Dürer wie Raffael gerade als Bildniskünstler besaßen –, Zweifler an der unmittelbaren Aussage der Erscheinung, Tiefenpsychologen aus Selbsterkenntnis, Menschen nämlich, die das Menschliche aus Erfahrung an sich selber nicht einfach hinnehmen und dann steigern, sondern es durchgrübeln, um es zu erraten – und die es erraten, um es (unter einem Schleier) zu *verraten*. Auch sie steigern und entheben, gewiß, sie entheben sogar in unausgesprochener Überbetonung. Sie lieben es, den Kopf in das obere Drittel, ja Viertel der meist steilen Bildfläche hinaufzurücken, so daß er sich vor uns zurückzieht und sich in der Entrückung *verwahrt*. Sie verpanzern den Menschen schon durch die Tracht der Zeit. Sie tun es aber wohl, weil auch sie dieses Panzers bedürfen. Die Tracht ihrer Zeit hilft selber mit, diese Tracht, die ja *Stil* ist, spanischer Stil, zeremoniös, feierlich, mit Gewändern arbeitend, die sich kalt anfühlen, mit Metall, Brokat, eisiger Seide, mit steifer Halskrause und Schnürleib selbst für die



Männer. Stil der Kunst und Stil der Tracht schaffen eine Schutzform, eine Maske, aber sie legen damit die Frage nahe: *wovor* geschützt, *warum* geschützt? Zuletzt: wie bist du *eigentlich*? – Äußere Mittel wie das Hochrücken des Kopfes hat auch Holbein anwenden können, aber die Frage nach dem „Eigentlich“ durchstößt er, er trifft mitten in dieses hinein. Er gibt nicht gleichsam eine Maske mit dem zweiten, dem wahren Gesichte *dahinter*, er enthüllt sofort das Ganze. Er ist nicht Zweifler aus Selbsterkenntnis, sondern Zweifler durch Beobachtung an anderen und durch Erfahrung des Lebens. Er enthüllt als Menschenkenner unheimlicher Art. Menschenkenntnis als tiefste Voraussetzung auch guter Bildniskunst versteht sich nicht von selbst! Nicht jeder gute Bildnismaler malt als Psychologe menschlicher Ganzheit. Auch dies ist eine Frage der Geschichtslage, denn selbst Dürer tut das überwiegend noch nicht: er hält gerne außer dem sicheren Gesamtumrisse mehr einzelne Gemütszustände fest (Oswolt Krel, Holzschuher), aber nicht das geheimste Geäder der ganzen Seele, nicht ihren Gesamtzustand als unausgesprochene Fülle aller ihrer Möglichkeiten. Bei Holbein werden wir diesen oft bis zur Nacktheit bloßgelegt finden. Dieser Maler brauchte gewiß keine psychologischen Überlegungen anzustellen, wir können uns gerade ihn nur schweigend bei der Arbeit denken, aber es muß eine rastlose Dringlichkeit in ihm gewesen sein, aus der sich wortlos eine ganze Psychologie ergab. Es war sicher ein Wagnis, sich diesem unerbittlichen Auge darzubieten. Die, wenigsten werden es gewußt haben.

Mit Mitteln, die auch der Manierismus kennt, gibt Holbein mehr und Höheres als der Manierismus. Seinen Morette oder seine Christine von Dänemark, seine Ladies und Lords werden wir klassisch nennen müssen, wenn je mit diesem Verabredungsworte das völlig in sich Ausgewogene, das zugleich Ehrliche und Erhabene der Form ausgedrückt werden soll. Klassisch und nicht manieristisch: Holbein konnte klassisch sein im Zeitalter des frühen Manierismus. Seine große Natur leistete dies, obwohl seine geschichtlichen Voraussetzungen denen jenes bedenklichen Stiles gleichen. Denn die Erschütterung der Ursächlichkeit, die seine manieristischen Altersgenossen kennzeichnet, sie hatte einen Grund, der auch für Holbein galt. Es war der Verlust der alten verehrenden Kraft, des selbstverständlichen Dienstes der Kunst am Glauben, es war die „Paganisierung“, die vorübergehend fast mit Notwendigkeit einen Leerlauf der



Form erzeugen mußte, den nur das Genie überwand. Noch Michelangelo und Dürer hatten den heiligen Dienst gekannt und geübt. Beim greisen Michelangelo, der den deutschen Altersgenossen um mehr als ein Menschenalter überlebte, ist das tiefste Verhältnis zum Jenseits, zu Gott und Tod nur der einsame Einspruch eines Gewaltigen aus einer *älteren* Welt gewesen. Zeitlich traf dieser Einspruch freilich schon mit den Ansätzen der Gegenreformation, der neuen Propaganda, zusammen. Diese suchte etwas nicht mehr Selbstverständliches künstlich (dem Stil nach: manieristisch) der Welt wieder aufzuerlegen. Holbein, über zwanzig Jahre jünger als Michelangelo, ist mehr als zwanzig Jahre früher gestorben. Wir können hier nur vermuten, doch mit einiger Sicherheit so: er hätte wohl auch als Greis nicht den jenseits-süchtigen Ernst des mächtigen Bildners und Dichters Michelangelo verspürt. Das ist eine Frage der Persönlichkeit, gewiß auch der Umgebung, es ist aber auch eine der Geschichts- und Geburtslage. Daß der später Geborene sich am Gezänke der Religionskriegszeit beteiligt hätte – gesetzt, er hätte ein hohes Alter erreicht und gar in Deutschland zu Ende gelebt –, dies darf man doch wohl ruhig als undenkbar verneinen. Wenn er gelegentlich den Ablaßhandel kritisierte (so in dem Blatte „Das wahre Licht“), so war dies kaum Religion, kaum auch nur Religionspolitik. Es war Menschenkritik aus Menschenkenntnis. Das Religiöse als solches hat ihn sichtlich nur noch mäßig und nur selten einigermaßen im alten Sinne bewegt. Es hat ihm mehr reiche Anregungen zur Form geliefert. Diese Lage teilt er mit den Manieristen. Das Ergebnis war dennoch sehr anders.

Den Manieristen wurde das Heilige tatsächlich oft zum bloßen Formproblem. Sie gaben ihm höchst selten eine neue Deutung und so gut wie nie eine unmittelbare. Sie schwächten alles Deutende ab, oft bis zur Nichtigkeit. Die Aufgabe wurde zum Vorwande, die Form zum Selbstzweck. Genau dies unterscheidet Holbein tief von ihnen. Er gerade mußte *deuten*, nur deutete er sehr neu. Das hat oft zu Mißverständnissen geführt, so besonders auffallend über den Basler toten Christus von 1521 (Tafel 2, 3).

Niemals hätte dieser auf Dostojewski einen so tiefen Eindruck machen können, wenn er wirklich nichts anderes wäre als die kalt sachliche Wiedergabe irgendeines Toten, womöglich gar einer Wasserleiche! (Die Unmöglichkeit dieser letzteren Auffassung einzusehen, brauchte man nicht einmal Arzt zu sein.) Schon in der rechten Hand mit dem Mittelfinger, schon



in den auseinanderfahrenden Bewegungen des Kopfhaares und des Bartes liegt eine erschütternde Aussage, nicht der gegebenen Wirklichkeit, sondern der betrachtenden Seele, es liegt Klage darin und Anklage. Dies ist nicht irgendein belangloser Toter. Es ist wohl in betonter Weise eine Leiche, doch immer noch die Leiche Christi. Ein toter Christus bei Grünewald erzählt ganz anderes. Er berichtet von allen Qualen, die vorangegangen, er erzählt nicht nur das Tot-, sondern auch das Gequältsein, er enthält noch Dornenkrönung und Ecce homo, Kreuztragung und Kreuzigung, er ist der tote Schmerzensmann, die *Summe der Passion*. Das ist Holbeins Toter gewiß nicht, er ist nur das Ende des letzten Aktes. Er verschweigt mit dichterischer Freiheit die Wundmale der Quälereien, er betont damit nur um so reiner den Tod als solchen. Er darf, ja er soll sogar leiblich schön sein, verglichen mit dem Gemarterten. Genauer: er soll schön *gewesen* sein bis zu dem, was erst das Sterben an jedem anzurichten beginnt, dem kein naher Mensch die Augen zudrückt und keiner das Kinn festbindet. Es ist gemordete Schönheit. Dieser Christus ist nicht gemartert, er ist gestorben, und insofern ist die Seitenwunde allerdings nur ein Zugeständnis: an die *erzählte* Passion; für Holbeins Auffassung wäre sie zuletzt kaum möglich gewesen. Es *ist* aber eine Auffassung, es ist nicht bloß ein gleichsam willenlos empfangener sachlicher Eindruck. Auch die Farbe ist, bei allem Gespenstischen, in ungewöhnlichem Maße edel und tief. Holbein blickt dem Leben mit einer so neuen Klarheit entgegen, daß er auch den Tod auf neue klare Weise sieht. Es geschieht hier durchaus noch im Dienste der Verehrung. *Wie* er deutet, das ist kaum noch altdeutsch; aber *daß* er deutet, ist es immer noch.

#### ZU HOLBEINS MENSCHENKENNTNIS

Diese Klarheit kann an manchen Stellen allerdings so bestürzend neu sein, daß sie auch zu einem wirklichen Einbruch in das Heilige (oder wenigstens in dessen Nähe) führen kann. Eine der sonderbarsten Offenbarungen dieser Kraft schlägt uns aus den Stifterinnen des Freiburger Oberried-Altars entgegen (Tafel 1). Dieses Werk ist dem toten Christus zeitlich ganz nahe, es geht ihm vielleicht um ein wenig voraus. Es offenbart sich der gleiche