



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

Zur Holbeins Menschenkenntnis

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

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

und gleichzeitige Holbein, nun freilich nach sehr anderer Richtung. Wenn man im Münster unmittelbar vor dem rechten Flügel mit der Anbetung der Könige steht, so kann man verblüfft zurückfahren vor der profanen Keckheit, die uns aus den Mädchengesichtern unter der altgeheiligten Darstellung, gerade in Augenhöhe, anspringt. Nie vorher hätte dies ein deutscher Künstler gewagt! Wir befinden uns vor einem Werke, dessen Hauptinhalt nach Form und Stil mit Baldungs kurz vorher vollendetem Hochaltare wohl doch ganz bewußt wetteifert. Auch auf Baldungs Altare tritt – dort freilich an der Rückseite – die Kunst eines großen Bildnismalers von Holbeins eigenem Stamme auf. Aber Baldung, der „animalische“ Baldung, hat doch niemals im Bildnis, und gar im Stifterbildnis, Ähnliches gewagt. Fast ist es, als ob bei einer heiligen Handlung einer vor Lachen herausplatzte. Es ist nicht wirklich das gleiche, aber gestehen muß man: diese Gestalten sind nicht mehr als Beterinnen begriffen. Holbein muß diese kecken Dinger als lachlustige Alemanninnen erlebt haben, und die altgeheiligte Stelle (immerhin: nur in der Nähe, nicht im Raume des Geheiligten) hinderte ihn nicht mehr, gerade diesen Eindruck festzuhalten: er war ihm zu entscheidend. Es ist der *junge* Holbein – vergessen wir nicht, daß er noch in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre steht –, der mit fast frechem Humor, aber doch mit Humor, also nicht ohne Herzenswärme, diesen lustigen Geschöpfen auf die prallen Wangen schaut. Es ist seelisch zwar etwas ganz anderes als die großartig neue Bescheidung vor dem Schicksal des völligen Menschentodes, wie sie der Basler Christus offenbart, aber es ist ebenso neu und ebenso holbeinisch. Es zeigt sich gleichsam schmunzelnd der schonungslose Psychologe, der Menschenkenner voller Herz und ohne Illusionen.

Gerade um den Anfang der 1520er Jahre herum hat er uns deutliche Zeichen gegeben. Durch sie versteht man doch wohl erst wirklich den großen Bildnismaler, der Holbein unter vielem anderen auch (keineswegs: nur) geworden ist. Die gleiche verblüffende Menschenkenntnis nämlich fällt, nur anders gefärbt, an den Scheibenrissen der Passion auf. Da gibt es einzelne Stellen, an denen blitzartig sich ein Spalt aufreißt zu dem Blick in früher nicht gesehene Seelenlagen. Es sind solche, an denen statt dramatischer Deutlichkeit alten Sinnes die ganz *leisen* Züge menschlicher Gemeinheit beschlichen werden: der menschliche Sumpf enthüllt sich. Auf der Kreuztragung (Tafel 4) war dem jungen Künstler

unter den Mittätern der Gewalt der Schlagende gleich rechts hinter Christus nicht sehr wichtig – jedem Älteren wäre er es gewesen –; er beließ dessen Gebärde erstaunlich schwach. Aber der nächste rechts daneben, jener, der die Schächer führt und eigentlich „nichts tut“, gerade der ist ihm wichtig. Der verbissene Grimm, der stille *Genuß* der Gewalt ist mit eisiger Klarheit gesehen. Noch deutlicher geschieht dies bei der Verspottung (Tafel 6). Der Mann, der da von links her in gespenstischer Starre angewurzelt zuschaut, ist gelegentlich als unbeteiligt verstanden worden. Er ist das gerade Gegenteil. Er beteiligt sich zwar nicht am Handeln, aber er kostet es mit einer Bosheit aus, die Holbein als echt menschlich, nämlich bei keinem Tier denkbar, erlebt haben muß. Er muß sich dieses Wissen im Tagesleben erworben haben und er hat es vor allem im Munde des Mannes zu einer starken Form verdichtet. Bosheit – mehr davon steckt in diesem vermaledeiten Lächeln als in den wildesten Peinigern der älteren Kunst. Keine sich überschlagende Roheitsgebärde erreicht an innerer Verruchtheit den giftigen Genuß, mit dem hier der Unedle das Leiden des Helden kostet. Es ist die, wie das Sprichwort spottet, reinste Freude des Menschen: die Schadenfreude. Die entsprechende Gestalt wäre auf Grünewalds Münchener Verspottung (Tafel 7) der besessene Flöter und Trommler, ebenfalls ganz links: die entsprechende, also etwas höchst Entgegengesetztes. Der geschichtliche Gegensatz der beiden Großen kann sich kaum deutlicher offenbaren. Bei dem Älteren lärmt es, bei dem Jüngeren schweigt es. Dort muß man auch hören, hier darf man nur sehen. Auch Grünewalds Pfeifer handelt nicht unmittelbar, aber er macht die Musik und so ist er zuletzt das Stärkste und Tragende des ganzen Vorgangs (für Grünewald). Er ist seelisch mitten darin (wie Grünewald selbst). Holbeins Beamter steht ganz draußen (wie Holbein selbst). Er betrachtet und genießt; Holbein aber betrachtet ihn und „genießt“ ihn. In beiden Fällen gewinnt die Dramatik, aber bei Grünewald auf eine ganz unmittelbare, bei Holbein auf eine sehr mittelbare Weise. Was uns dabei am meisten angeht, das ist die tiefe und bis zur Verachtung gehende Menschenkenntnis. Es ist der Skeptiker in Holbein.

Schon frühe Basler Arbeiten können ihn beweisen. Wenn er den „Niemand“, der immer „alles gewesen“ ist, verspottet, so tut er freilich nichts Neues und er tut etwas besonders Oberrheinisch-baslerisches, aber tut es sichtlich gerne und mit lachendem Humor. Deutlicher und weit eigener

ist er in den Zeichnungen, die er etwa 18jährig in ein Exemplar von Erasmus' „Lob der Narrheit“ eingezeichnet hat. Erasmus selbst soll dieses Exemplar eine Zeitlang mit Behagen beschaut haben. Die Selbsterlösung durch Ironie, die der geistreiche Humanist in diesem Werkchen vollzogen hat, war selbst schon Zeichen einer neuen Zeit. Sie setzt ein Bewußtsein voraus, das wir als modern empfinden. Dabei trifft uns besonders eine Stelle, die genau so ist wie die kecken Mädchen am Oberrieder Altar oder der schadenfrohe Lächler der Geißelung, ebenso neu und wiederum vollkommen anders. Es ist die Figur des Nikolaus de Lyra (Tafel 8). Erasmus hatte diesen bekannten Theologen wegen allzu krampfhafter Auslegungskunst verspottet. Holbein zeichnet dazu weder einen frommen Gelehrten noch gar einen typischen Narren. Er gibt vielmehr ein unsäglich überzeugendes, weil unsäglich leises Bild fast rührend törichter, aber echter Hingabe. Nicht das Drehen der Gebetsmühle (ein nicht übler Gedanke gewiß), sondern die erschlagend richtige Erfassung des Ausdrucks ist das Neue. Es ist das tragikomische Umsonst des geistigen Leerlaufes, schonungslos belächelt – durch Menschenkenntnis. Es ist, als ob der junge Maler durch einen Türspalt, bis zum Prusten erschüttert, den Braven be-
lauscht hätte.

Den Erasmus selber gab er damals noch nicht als Bildnis, auch nicht als psychologisches Beispiel. Acht Jahre später hat er ihn aber mehrfach erfaßt, und besonders das Gemälde in Longford Castle läßt sich nur als eine Durchschauung bis zur seelischen Entblößung – natürlich nur *einer* Seite des undurchsichtig-vielfältigen großen Mannes – verstehen (Tafel 63). Holbein wußte wohl nicht, wie häßlich und klein dieser auch über ihn gelegentlich reden konnte; er nahm doch Rache, ohne es zu wissen. Er feierte durchaus den glänzenden Kopf und mit Bewußtsein wohl überhaupt nichts anderes. Er traf aber zugleich mit blitzartiger Sicherheit den „Fuchsgeist“ (wie ihn Ernst Jünger nennt), das Gehässige und Bissige, namentlich in den Augen und dem schonungslos gestalteten Munde. Das war doch genau der gleiche Holbein, der jenen Beamten des Scheiberrisses schuf. Er war gar nicht vom Objekt beherrscht – das ist noch nie ein großer Künstler gewesen –, er war ein Herr durchaus. Darum konnte er gleichsam Tote erwecken – darum und weil er ein so großer Menschenkenner war. Nur ein solcher konnte es fertig bringen, burgundische Steinbilder des älteren 15. Jahrhunderts wie die soeben gezeichneten Bildnisse

Lebendiger der *eigenen* Zeit erscheinen zu lassen und dies trotz der geschichtlichen Tracht: Herzog und Herzogin von Berry, heute verlorene Werke der Plastik aus Bourges, von denen wir nur durch Holbeins Zeichnung noch etwas kennen. Das sind ja gar nicht mehr gezeichnete Statuen, das sind ja erlebte und durchschaute *Menschen*. So hoch die Kunst des alten Bildners gewesen sein muß – nur ein Menschenkenner einziger Art konnte seine Formen so bis zu einem ganz neuen Leben weiterdenken und zwar nur ein Menschenkenner voller Phantasie.

Diese Menschenkenntnis konnte bis zur Verachtung, sie konnte wohl auch bis zur Verehrung reichen. Sie war in jedem Falle eine neue Erscheinung, gleich ihrer neuen Begleiterin, der Ironie. Immer war sie etwas Neues, namentlich für die deutsche Kunst. Neu nicht als Tatsache, aber als Art und Kraft, war auch die Phantasie, die sich ihrer bediente.

ZU HOLBEINS PHANTASIE: DIE TOTENTÄNZE

Beides offenbart sich auf höchst großartige Weise in den verschiedenen Formen des Totentanzes. Wir sind, wie bei der Passion, in einem ausgesprochen altdeutschen Aufgabengebiet. Totentänze gab es seit langem überall in Deutschland, besonders gerne als Wandmalereien. Es gab sie im Berlin oder im Lübeck des 15. Jahrhunderts nicht anders als in Basel, dort schon zweimal vor Holbeins Zeit. Ein Totentanz als große Wandmalerei soll auch, für Whitehall geschaffen, ein Spätwerk Holbeins gewesen sein. Wir haben es nicht mehr. Aber wir haben nicht nur einen starken Anklang an dieses Motiv, einen Klang, den wir nicht zufällig auch von Baldung kennen, in dem Nürnberger Bildnis des Dichters Xiloteuctus von 1520, darin der Knochenmann den Harfenspieler beschleicht (Tafel 9). Wir haben, von einigen kleinen abgesehen, drei Formen, in denen Holbein eine wahrhaft altdeutsch-gewaltige Phantasie am eigentlichen Totentanze entwickelt hat: den getuschten Entwurf einer Dolchscheide zu Basel (Tafel 10); ein Alphabet, das Hans Lützelburger – der beste Holzschneider der ganzen Zeit, ein aus Mainz zugewanderter Augsburger – noch vor 1526, seinem Todesjahre, geschnitten hat (Abb. S. 35, 36); endlich einund-