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

Zu Holbeins Phantasie: Die Totentänze

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

Visual Library

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 Aufgabengebiete. 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 Xilotectus 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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

vierzig Blätter, die bei Caspar und Melchior Trechsel zu Lyon 1538 erschienen, von Versen des Gilles Corozet begleitet, auch sie noch von Lützelburger geschnitten (Abb. S. 37–43).

Die lange Vorgeschichte der Todes- und Totentanzdarstellungen geht uns hier nicht näher an. Genug, daß wir wissen: es *war* schon eine ganze Geschichte. Sie enthält steinerne Bildwerke des 14. Jahrhunderts, die „Frau Welt" namentlich süddeutscher Kirchen, um die man herumgehen konnte – und wenn man an der lockenden Vorderseite vorbeigegangen, so sah man die grausige Rückseite der Verwesung. Diese Geschichte enthält seit dem 14. Jahrhundert Wandgemälde und seit dem 15. Holzschnittfolgen. Sie enthält Meisterwerke wie Bernt Notkes großartigen wandgemalten Lübecker Totentanz aus den 1460er Jahren oder, sehr anderer Art, die herrlichen Blätter des Hausbuchmeisters „Tod und Jüngling" ebenso wie „Die drei Lebenden und die drei Toten". Das letztere Thema ist allbekannt aus dem „Triumph des Todes" im Campo Santo zu Pisa, dessen stark nordwesteuropäische Züge Graf Vitzthum nachgewiesen hat. Ob Frankreich, an das Vitzthum mit Recht erinnert, im Totentanze allgemein den zeitlichen Vorrang beanspruchen kann, das ist hier gleichgültig. Wichtig ist uns, daß das Thema seit Jahrhunderten in Deutschland schon lebte. Im Ganzen ist es gerade die Zeit Holbeins d. J., die Leben und Tod in erschütternder Weise gegeneinander zu stellen pflegte. Wir denken an Laux Furtenagels Doppelbildnis Burgkmairs und seiner Frau in Wien, das einst Burgkmair selber zugeschrieben war (mit den Totenköpfen im Spiegel). Schon in den Anfängen der Dürerzeit hatte übrigens kein abendländischer Künstler die lübischen Holzschnitte des Totentanzes übertroffen. Turmhoch stehen diese über den gleichzeitigen in der Pariser Danse macabre des Guyot Marchant (1486). Das war höchste Kunst der 1480er Jahre, und seelisch verwandt war jenes bekannte Doppelbildnis des Germanischen Museums, das Leben und Tod gleich in ganzen Landschaften als Frühling mit Liebespaar und Winter mit Gerippen gegenüberstellte. Dürer selbst hat unheimliche Blätter zu diesem Thema gestiftet. Der alemannische Stamm Holbeins aber leistete mit Burgkmairs „Tod als Würger", mit Weiditz, mit Baldungs unvergeßlichen Gemälden des Todes, eine auffallende Fülle von Beiträgen. Alle übertraf Holbein. Hätte er es gekonnt, wenn er nicht ein Mann von großer Phantasie gewesen wäre? Der Basler federgezeichnete Entwurf für eine Dolchscheide (Tafel 10)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

–aus den gleichen Jahren um 1523 stammend, die uns schon sehr einleuchtende Beispiele grimmiger Menschenkenntnis geliefert hatten – gibt mit nur 6 Szenen ein Meisterwerk nicht nur der kunstgewerblichen Form, überhaupt nicht nur der *Form*, sondern wiederum der *dichterischen* Vorstellung. Das Ortband greift so ein, daß je drei Szenen in sich zusammengefaßt werden. Der linke (untere) Teil verbreitert sich, der Geräteform folgend, ziemlich schnell, der rechte (obere) nur noch schwach. Es entstehen seitliche Rahmungspfosten für beide Züge. *Züge* sind es und doch sind sie gruppenweise gebunden und fest gerahmt. *Zwei* sind es, und doch entsteht auch noch um den trennenden „Mittelpfosten" durch Dame und Ritter etwas wie die betonte Mitte eines einzigen. Rahmenpfosten und betonte Mitte – und dennoch eine stürmische Gesamtbewegung; Symmetrie und Rhythmus – zwei Gegensätze in unlösbarer Durchdringung!

Am stärksten bestimmt den Eindruck naturgemäß der Rhythmus. Diese Wucht hat man vorher noch nie gesehen, und doch ist ebenso erstaunlich das geheime Gleichgewicht der Form. Tote vertreten hier den Tod. Der erste zerrt mit dem Kinde gleichsam die ganze Menschheit aus bergendem Winkel heraus. Von hier entrollt sich unaufhaltsam ein einziges bitteres Geschehnis, vom klagenden Kinde bis zum groß widerstrebenden Kaiser, vom ersten mühsam schleppenden Knochenmanne bis zum sechsten, der mit graziösem Hohne auf den Reichsapfel und damit auf die „Welt" tritt. Aber im Geschehen wie in der reinen Form – und beide sind eines – werden Zug und Halt, Strom und Widerstand vollendet ausgewogen. Schon der zweite Tote reißt, dem ersten entgegen, seinen Mönch mit sich fort. Gegen das wild-lustige Ziehen des Dritten stemmt sich mit aller Kraft die Bürgerfrau. Sie schafft den Halt, der Mönch wahrt die Mitte: Ruhe der Form im Sturme des Geschehenden, Symmetrie und Rhythmus schon innerhalb dieses ersten Abschnittes. Die trennende Mittelbahn, hinter der der zweite beginnt, dient dem Landsknecht als Rückhalt, und wie zuerst in dem Mönche, so gewinnt nun in der Kaiserin die Abschnitt-Mitte leibliche Gestalt. Der Kaiser wendet sich dann von rechts dem starken Schreiten der Frau entgegen. Überall Halt und Gegenbewegung, so daß das Ganze nicht einfach fortläuft; dennoch wird es von einem unheimlichen Kraftstrome hinter den Pfosten der Gestalten her siegreich durchspült. Das sind ein paar unterste Feststellungen. Vielleicht dienen sie manchen zur ersten Stütze, die sich die Gründe künstlerischer Wirkung ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wenig bewußt machen wollen. Eine weitere wäre diese: wie massiv erscheinen die Lebenden, wie durchlässig die Toten; aber das Durchlässige hat die eigentliche Kraft, das fast Massenlose ist auch fast nur noch Gebärde, und die Gebärde entscheidet. Das wirkt großartig höhnisch und hinterläßt dabei nichts von der niedrigsten, der unbewußten Form der Todesangst, dem Ekel: nichts von Verwesung, ein eisig-reines Feld von Gebärden - aber um so zwingender. Es sind nur sechs Tote, doch man zweifelt nicht, daß Holbein noch hundert erfinden könnte, ohne sich einmal zu wiederholen (er hat es bewiesen). Der erste schleicht fast mühsam geduckt wie eine Kinderfrau, gleich der nächste rast eher wie ein heutiger Skiläufer, einer scheint die eigene Anstrengung zu parodieren mit einem tänzerhaften Tritt gegen seine Schenkel. Vollends der gespenstige Trommler, der den riesenstarken Landsknecht einfach durch die Macht der Bewegung und ohne ihn nur anzurühren in die Gegenrichtung herumreißen wird, er vollends scheint einen einmalig infamen Hohn wie in Fastnachtsbegeisterung unter der Knochenlarve herauszumeckern – der nächste führt dagegen leicht trottend die Kaiserin geradezu wie eine Verhaftete ab – in aller Ruhe, eine schauerliche Promenade –, bis dann hinter dem Kaiser der finstere Jubel des Sechsten den endgültigen Triumph verkündet. Dies alles geschieht auf der Hülle einer todbringenden Waffe! Jedes Paar ist in sich besonders abgestimmt, in jedem handelt der Tod anders, in jedem mit Menschenkenntnis; in *jedem* steckt sie! Daß Holbein durch Gebärden und immer neue Bewegungsformen so stark wirkt, läßt das nicht den Meister der stillen Bildnisse erst im rechten Lichte erscheinen? Stille kann für ihn nicht Bewegungslosigkeit, sie muß ihm eine ganz besondere Form der Bewegung gewesen sein. Tatsächlich, die füchsisch lauernden Augen des Erasmus von Longford Castle haben etwas von der gleichen boshaften Tücke, die im Totentanze sich in geistreichen Sprüngen Luft machen darf. Das ist Bewegung, nur eine sehr verschleierte, da sie ja als menschlicher Blick und dieser als wartender Ausdruck von Möglichkeiten auftreten muß. Ein unsichtbarer Totentanz von heißen Gedanken und kalten Gefühlen! Der größte Meister aller Totentänze ist es, der diese Augen geschaffen hat. Er hat sie geschaffen, auch wenn sie da waren. Kein anderer hat sie so gesehen, auch Dürer nicht. (Daß damit nicht der ganze Erasmus geschaut war, darüber soll später ein Wort gesagt werden.)

Der Totentanz der Dolchscheide war für Ausführung in Metallkunst

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gedacht; um keinen Deut verringert das seinen Wert als reine Kunst. Auch das Alphabet (Abb. S. 35, 36) ist Gebrauchskunst und auch für dieses gilt es. Es hat manches Verwandte und doch andere Bedingungen. Hier sind die Toten meist auch der Zahl nach in der Übermacht. Die Aufgabe, in kleinen Quadraten von noch nicht 3 cm Seitenlänge klare Antiquabuchstaben durch bewegte Szenen zu hinterfangen, verlangte eben jene höchste Aufmerksamkeit der Gestaltung, die wir bei der Dolchscheide sahen, in verstärktem Maße. Die Buchstaben heben sich als scharf umrandete Helligkeit von dunkel geschrafftem Grunde. Das war noch ein leicht zu bewältigender Gegensatz. Aber nun mußten zwischen dem dunklen Grunde und dem hellen Vordergitter auch noch die Gestalten leben können. Es gelang! Es gelang vor allem, weil Holbein hier schaffte; es gelang auch dadurch,

Aus dem Totentanz-Alphabet

daß die zwei Gesetze, die auf der Dolchscheide in unauflöslicher Durchdringung erschienen, sich hier klar auseinanderlegen ließen: die Symmetrie den Buchstaben, der Rhythmus den Szenen! Dabei wird manches Mal, etwa bei dem B (Papst) durchaus noch jener Reiz der Mühen für das Auge verlangt, den wir als altes Erbe bei den sogenannten Spätgotikern besonders entwickelt fanden.

Es kam auf die Buchstaben selber an. Das T bot durch den einfachen Gegensatz von Balken und Pfosten die Möglichkeit, Waagerechte und Senkrechte in den Gestalten zu wiederholen; so liegt hier der Trunkenbold und die Toten sind aufrecht. Bei Holbeins eigenem Buchstaben wieder, dem H, zieht nur ein Toter, nach links ausweichend, den dicken Bischof so, daß er sich in die Mitte zwischen den beiden Pfosten wie in ein Fenster hineinbeugen muß. Rhythmus, zur Symmetrie bezwungen. Der Raum zwischen Buchstaben und schraffiertem Grunde kann bis zu Landschaft und Innenbild entwickelt werden, so zur Landschaft beim V, wo unter dem vom Tode besprungenen Reiter eine breite Bodenwelle sichtbar wird; deut-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

licher beim S, das überhaupt eine der geistvollsten Erfindungen ist. Als habe der kecke, fast seepferdchenartige Schwung des Buchstabens, seine winkellose Gekrümmtheit, schon genügt, um auch die Phantasie zu einer Art kecker Grazie zu befeuern, so entwickelt sich eine ganze Freiraumszene höchst gewagten Inhaltes. Das grausame Y weitet sich fast zum

Innenraume, zur Stube, aus der der Tote das Wiegenkind raubt. Jeder Buchstabe ist als Zeilenanfang gedacht, aller Folge damit von Gegebenheiten des Textes abhängig. Dennoch sind sie in Holbeins Geiste geordnet, und so stehen A und Z in deutlicher Beziehung als Anfang und Ende. Im Z geschieht wohl das Erstaunlichste. Christus thront auf der Weltkugel und das Unermeßliche selber scheint von den Chören der Auferstandenen zu brausen. Hier sind die größten Visionen der Barockmalerei in winzigem Maßstabe vorweggenommen und vielleicht hat in Rubens auch noch etwas an dieses Blättchen gedacht, als er 1627 vor Sandrart Holbeins Totentänze

Aus dem Totentanz-Alphabet

lobte. Es hätte bei dem Gestalter riesenhafter Weltgerichte besonderen Sinn gehabt. Das A bringt dann den gleichen Gedanken, den wir noch großartiger in dem Lyoner Totentanze wiederfinden: das große Vorkonzert der Toten, eine Musik aus Knochen, die durch alle Weiten der Welt zu hallen scheint. Und doch sind nur ein paar ganze Gestalten da, außer einer auch nicht großen Anzahl von Schädeln. „Eine Menge, das sind fünf Menschen", so hat man einmal richtig im Frankreich des 19. Jahrhunderts gesagt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

„Gebeyn aller Menschen", so heißt das entsprechende Blatt in der großen Folge des Totentanzes, die 1538 zu Lyon erschienen ist. Sicher, dort gehört es ursprünglich an den Anfang, ebenso wie im Alphabet. Die Auffassung ist so groß, daß ein Verweis auf die Abbildung genügt. Wieder spürt man, wie weiträumig Holbein denken kann, obgleich – oder gar weil? – er kein reiner Landschafter gewesen ist. Er geht immer von den Gestalten aus in den Raum, aber seine Gestalträume können das Universum ahnen lassen, sogar und gerade dann, wenn er einen solchen wie hier künstlich verengt. Die Vorhalle kracht gleichsam spitz nach vorne, zwischen den scharfen Stoß der Drommeten und den wilden Schall der Kesselpauken. Der ganze Raum dröhnt. Holbein kann so wenig unmusikalisch gewesen sein wie Grünewald, so sehr gerade er die fremden Sinnesgebiete auch auszuschalten und aus dem Sichtbaren allein zu reden verstand.

Aus dem Totentanz

Die Holzschnitte der Lyoner Folge sind immer wieder und in allen Hauptländern Europas neu aufgelegt, immer wieder mit Schauder geliebt worden. Was uns besonders angeht, das ist, was wohl auch der Hauptgrund ihrer breiten Wirkung war: die Verbindung einer durchaus altdeutschen Phantasie mit einer modernen Menschenkenntnis. Eine alte Aufgabe, eine neue Auffassung – ein neuer Stil! Die Kraft der Vorstellung ist so gleichmäßig siegreich, daß es ungerecht erscheint, einzelnes hervorzuheben. Manchesmal sprechen altbekannte Gefühle, die schon lange der allgemeinen Zustimmung des Volkes sicher waren. Die Habsucht, das seit Jahrhunderten fast am meisten öffentlich beachtete Laster, wird im reichen Manne, die Habsucht gar des Mönches mit altbekanntem Ingrimm, doch immer noch mit neuer Lebendigkeit verspottet. Man merkt daraus, daß Holbein nicht gleichmäßig kühl (wie ihn sich manche denken möchten), sondern mit sehr verschieden gestufter und gefärbter Anteilnahme die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

alten Wege geht, auf denen Stände und Lebensalter aufgereiht sind. Dem Mönche und dem Reichen traut er so wenig, wie schon seit dem sogenannten Mittelalter alles Volk. Die Nonne sieht er so ironisch wie die Dirne beim S des Alphabetes. Dagegen muß sich beim Domherrn ein Gefühl für echte Würde in ihm erhoben haben, und gar beim Kaiser. Man wird Waetzold recht geben dürfen, wenn er in diesem den seelisch noch immer im Volke fortlebenden Maximilian, im König aber Franz I. von Frankreich und in beiden den Gegensatz zwischen dem kaiserlichen Pflichtmenschen und dem königlichen Genußmenschen verdeutlicht sieht. Feinste Ironie entfaltet sich bei der Darstellung des Fürsprechs. Der Arme steht mit schüchtern gefalteten Händen im Hintergrunde, ohne Hoffnung sich bescheidend, der Reiche zahlt gewichtige Geldstücke. Das erinnert an die Stimmung alter Gerichtsbilder. Aber hinter dem Richter und dem Fürsprech steht, ganz neu erfaßt, der Tod, mit baslerisch-„maliziöser Verbindlichkeit" die Herren zum Ende fordernd.

Außerhalb des Ständischen entfaltet sich Holbeins große Menschlichkeit voll bei den Männern der friedlichen und der kriegerischen Arbeit und bei den deutlichsten der Lebensstufen, dem Kinde und dem Greise. Welch einzigartige Leistung der Ackermann ist, das ist schon oft gewürdigt worden. Niemand, der die unerhörte Raumtiefe erlebt, die suggestive Sicherheit eingesehen hat, mit der die Ferne und die Höhe in dieser großartigen Landschaft gewonnen werden, niemand wird sagen dürfen, daß Holbeins berechtigter Weltruhm als einer der größten Bildnismaler der Erde auf einer (wenn auch noch so großartig) *beschränkten* Begabung beruhe. Das *eine*, das er am breitesten vertrat, konnte er eben deshalb so gut, weil er mehr konnte. Das ist ein allgemeines Gesetz: der wirklich gute „Spezialist" kann immer noch mindestens *ein* ganz anderes. Auch Velasquez beweist diesen Satz. Auch dieser große Menschenkenner und Menschenbildner hat schon in seinen römischen Parklandschaften bewiesen, daß er des Einzelnen so sicher war, weil er das Ganze besaß. Beim Ackermann ist es auch keineswegs Zufall, daß die Landschaft so schön ist. Sie ist es, weil sie den Tod so traurig macht und vielleicht auch noch, weil die Strahlen über dem Kirchdorfe von einer zukünftigen Heimat künden: schmerzliche Verklärung. Wie ein Ziel erhebt sich hier die Ferne hinter einem Vorder- und Mittelgrunde, die mit packender Gewalt zu einem einzigen Wege zusammengekrümmt und gerichtet sind. Hier liebt Holbein! Auch beim Ritter oder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Münch.

Der Rychman.

Die Nunne.

Der Thümherr.

Aus dem Totentanz

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beim Landsknecht ist keinerlei ständisches Vorurteil, kein Rückgefühl gegen Lebende zu spüren, vielmehr herrscht eine grimmig aufrechte Anklage des Todes. Mit wahrhaft hodlerischer Gewalt durchrennt der Knochenmann den Ritter, tückisch von hinten her, unritterlich die ritterliche Lanze mißbrauchend. Dem Landsknecht dringt er von vorne her entgegen, und noch einmal, im Hintergrunde, führt er als Trommler die Scharen an, die ihm geweiht sind. In großer, freier Landschaft geschieht auch hier das Grausige. Kein Zweifel: der gleiche Holbein, der beim Reichen, beim Mönch, beim Fürsprech geradezu auf der Seite des Todes steht – er fühlt sich als Bruder bei den Menschen der altgeheiligten Urform tätigen Lebens, bei Ackerbau und Kampf, Frieden und Krieg. So auch entscheidet sich dieser Künstler, der gar nicht kalt, nur überlegen ist, bei den rahmenden Hauptstufen des Lebens. Wenn das Kind entführt wird, so ist er mit dem Herzen bei Mutter und Geschwistern. Er sieht nur Raub, nicht Rache. Seltsam friedlich gibt er die Ergebenheit des Greises, den der Tod, klimpernd und tänzelnd, in die stille Grube führt – friedlich im Menschen, höhnisch im Tode. Er *empört* sich gegen den Tod und seinen Hohn, beim Altweyb sogar gegen Hohn *und* Roheit, in zwei Todes-Gestalten zerlegt. Der rohe Tod – er auch noch hohnvoll bekränzt – erhebt die Knochenfaust zu einem wüsten Nackenhiebe, wo doch ein sanfter Griff genügen würde. Diese Töne sind neu, anders als die wohlbekannten bei den mittelalterlich-ständisch bestimmten Szenen. Jugend und Alter, Arbeit und Kampf, das sind Urwerte. Erst der moderne Mensch empfindet und besingt sie in betonter Weise. Erst dies ist die Saite, auf der auch ein noch weit Späterer, Alfred Rethel, zu spielen vermochte. Aber da steht auch noch Schubert dazwischen: den gütigen Tod sieht Holbein überhaupt noch nicht. Das erst ist ganz der neue „Humanismus", nun freilich in seinem weitesten Sinne genommen, als Selbstbewußtsein der Natur im Menschen.

Wie die alten und die neuen Gefühle aber, so sind auch die alten und die neuen Formen nebeneinander in dieser unerschöpflichen Vorstellungswelt zu Hause. Das ist zugleich Zeitlage. Der Hausaltar der Nonne zeigt gotische Kreuzblumen, das Säulenportal beim Mönche ist ganz italienisch – antikisierend. Dies sind auch die Bauformen beim Kaiser und beim König, während beim Fürsprech eine völlig deutsch-mittelalterliche Stadtstraße erscheint und die Kirchentüre beim Domherrn gar frühmittelalterlich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Keyſer.

Der Künig.

Der Fürſprach.

Der Ackerman.

Aus dem Totentanz

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gemeint ist. Bei den außerständisch gefühlten Urformen des Lebens aber gibt es überhaupt keine Stilformen. Hier gibt es nur die Urformen des zur Person erhobenen Raumes, Innenraum und Landschaft.
Das sind nur ein paar Andeutungen. Der Wechsel der Klänge – würdevoll ruhig oder festlich glänzend oder friedlich schlicht oder herzweitend voll oder splittrig schneidend oder höhnisch meckernd –, er ruht keineswegs nur auf den Unterschieden des Gegenständlichen. Er ruht in der Tiefe der Holbeinschen Seele und von dort her erzeugt er die Begegnung der Linien, das einzigartige Widerspiel von Fläche und Raum. Es ist immer neue Gebärde von hoher Ausdruckskraft.
Das ist alles echte Graphik im betont altdeutschen Sinne. Es lohnt sich aber auch, vorübergehend Blatt für Blatt jenseits der Inhalte rein auf die Eignung zum Gemälde zu untersuchen. Man staunt dann, was etwa die Nonne oder der Reiche, der Landsknecht und der Ackermann, der Fürsprech oder der König aussagen. Das sind ja alles große Kompositionen im Kleinen! Man spürt den Tafelmaler. Hätten wir nichts als das bisher Betrachtete – Holbein hätte nichts Gemaltes zu hinterlassen brauchen, damit wir ihm echte Bilder von hoher Ordnung zutrauten.

HOLBEIN UND DIE ALTDEUTSCHE GEFÜHLSWELT

Er hat sie geleistet und einen gewichtigen Teil auch hinterlassen. Er hat sich vor allem in den Jahren um 1520 auch als Maler und malerischer Zeichner um das Altgeheiligte bemüht. Er hat – wir wissen es schon vom ersten Blick auf den toten Christus von 1521 – in sehr eigener Weise die altdeutsch-christliche Gefühlswelt durchlebt. Es ist fast das letzte Mal, daß dies geschah und es war innerlich schon etwas sehr Neues darin. Zu der alten Gefühlswelt rechnen wir nicht die berühmten 91 Holzschnitte zum Alten Testamente. Für die Frage des graphischen Blattes als Elementarform möglicher Gemälde werden wir sie noch zu untersuchen haben und wir werden ihre Aussage noch erstaunlicher finden als die des großen Totentanzes. Aber sie gehören dem Gefühlsgehalte nach nicht an diese Stelle. Holbein hat hier heroische Stoffe gesehen, wie sie auch die Antike,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN