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 und die altdeutsche Gefühlswelt

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

Visual Library

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

Der Landsknecht

Der Altman.

Daß Iung kint.

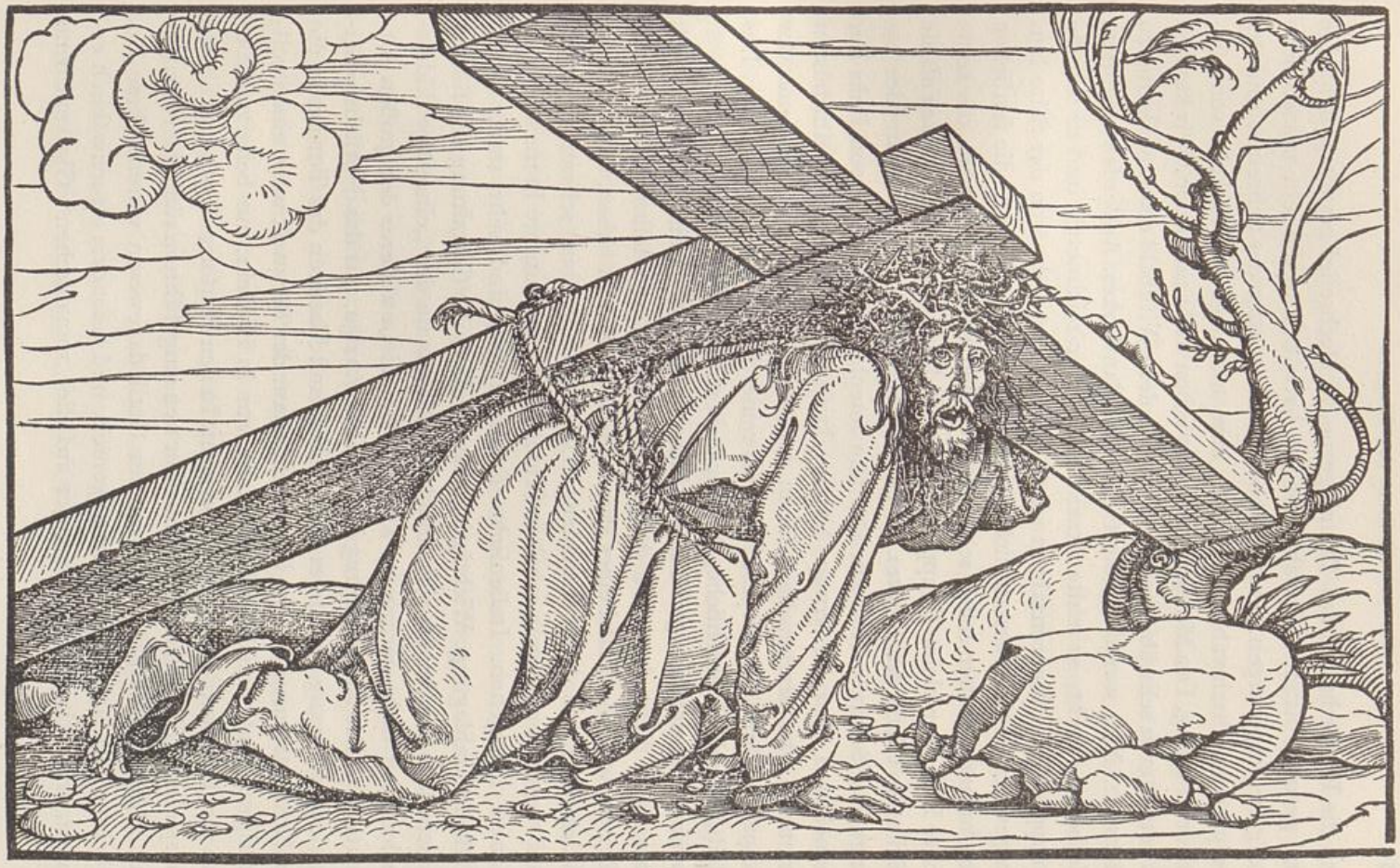
Daß Altweyb.

Aus dem Totentanz

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ja das Leben um ihn herum liefern konnte. Sie waren kein Glaubenserlebnis, sie waren ihm Geschichte und Geschichten. Diese Inhalte waren nach der karolingischen Zeit, die sie bezeichnenderweise sehr geschätzt, den Deutschen weitgehend entschwunden. Sie sprachen nicht zu ihrer Seele. Nicht mit ihnen hatte sich der germanische Geist auseinanderzusetzen gehabt, nicht in sie hatte der Deutsche seine besondere Fähigkeit zur Darstellung des Schmerzes gelegt. Sie als heilige Inhalte anzusehen, nur weil auch sie zur Bibel gerechnet werden, wäre zu äußerlich. Wir fragen nach der Auseinandersetzung dieses Spätlings der Dürerzeit mit dem, was Grünewald, Dürer und ihre Altersgenossen oft auf das Tiefste bewegt hatte. Wir fragen nach den Formen der religiösen Erschütterung. Daß Holbein ein erschütterungsfähiger Mensch war, hat sich reichlich gezeigt. Nur lenkte er diese Erschütterung in das sichere Bett einer überlegenen Form und er empfand auch, ganz anders als die Älteren, das reine Menschenschicksal stärker als das göttliche Geheimnis. Man könnte sogar sagen: hier gerade, im Menschlichen, empfand er das göttliche Geheimnis erst voll. So verwundert es uns nicht, daß nur weniges, darunter freilich ein herrliches Blatt, der Berliner Christus auf dem Kreuze von 1519 (Tafel 11), ein tiefes Erlebnis noch ganz im altdeutschen Sinne zu offenbaren scheint; auch technisch wirkt der Wurf rein altdeutsch. Verwandt ist ihm eine Basler Zeichnung der Kreuztragung, zu der ein sehr großformiger Holzschnitt (Abb. S. 45) tritt, der aber nun nicht die reich bewegte Szene, sondern den vereinsamten Helden gibt, allein mit der Welt, so wie ihn die deutsche, besonders die schwäbische Plastik gerne aus dem szenischen Zusammenhange heraus für sich gestaltet hatte. Ein furchtbarer Ernst lebt darin. Aber solche Zeugnisse sind recht selten. – Schon in dem Basler Doppeltäfelchen mit dem Schmerzensmanne und der trauernden Maria (Taf. 12, 13) wird das Ausdruckshafte zweifellos durch den Glanz einer oberitalienischen Architektur weit überklungen. Vom Altdeutschen her gesehen ist dieser Prunk geradezu Theater. Festlicher Glanz strahlt auch von der Basler Heiligen Sippe (Tafel 16) aus, einer großen Federzeichnung auf braunrotem Papier. Da ist er freilich weit mehr am Platze. Hier wie in dem Leipziger Blatte „Maria mit dem Kinde" (1519) (Tafel 19) lebt ein heiterer menschlicher Inhalt. Wie die Leipziger Zeichnung mit den schönsten Blättern von Dürer und Baldung wetteifert, so die Sippe letztlich mit den schwäbischen Schnitzaltären der damals jüngsten Vergangenheit, fast noch Gegenwart. Nament-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Kreuztragung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lich die Ulmer hatten das Thema gerne im Hochrelief gestaltet. Behäbige und gesunde Anmut schwäbischer Art hatte sich in die sehr menschliche Aufgabe eingeborgen. Aber Holbein errichtet statt des Schreines und des Gesprenges altschwäbischer Altäre eine mächtige Architektur von südlicher Prägung. Das Muschelmotiv war schon nicht mehr neu. Wir kennen es von älteren schwäbischen Werken wie dem Willibald des Loy Hering zu Eichstätt. Neu war die freie Größe des Bauwerkes. Außerdem schnitzte Holbein ja nicht, er malte (auch hier, wo er zeichnete), und er sah die Gruppe, deren Figurenzahl er stark beschränkte, kühn von der Seite her. So gewann er einen erstaunlich freien Blick. Stärker noch als die festlichen Bauformen mit dem schon sehr spätzeitlichen Motiv von Säulen, die keine echte Last, nur kleine Gruppen als freie Endigung tragen – stärker als sie wirkt der Glanz des Lichtes. Es ist Menschenglück, das Holbein hier besingt, der Schwabe Holbein. Der alte Joseph, mit dem wir von links her gemeinsam über die Gruppe blicken, kann an die Ulmer Gestühlsbüsten erinnern. Das prachtvolle Kind in der Mitte, ebenso stark wie jenes der Leipziger Maria, verkörpert Holbeins reines Ja zum gesunden Leben. Das Heilige als das Menschliche, das war unbewußt seine Formel.

Er suchte es sichtlich gerne in der Form des Glücklichseins. Er entzog sich aber auch nicht der alten Aufgabe der Leidensdarstellung. Der Basler Christus wird die Staffel eines Passionsaltares gebildet haben, den wohl der Bildersturm von 1529 verschlang. Die Basler Passion, schwer übermalt und nur in den Flügeln erhalten (Tafel 14,15), darf unsere Betrachtung als Ganzes übergehen. Italienische Erinnerungen sind sehr stark, so an Raffaels Grablegung. Wichtig ist uns vor allem die Gestaltung des Räumlichen. Wo Landschaft sich anbot, bewältigte sie der „einseitige Bildnismaler" mit nicht geringerer Kraft als irgendein anderer der großen Altdeutschen. Die Kreuztragung ist nicht das einzige, nur das deutlichste Beispiel. Der Sprung des Auges vom Nahen und Massiven des Turmes in die großartig strömende Ferne bis zu dem Glanz der Bergwelt weist einen vollgültigen Landschaftskünstler aus. Er war in Holbein, nur beherrschte er ihn nicht, er wurde von ihm beherrscht. In den Bauformen gab er schönste Beispiele für die innere Begegnung der neu eingeführten südlichen Formen mit altheimischen, die weit vor der Gotik dagewesen waren. Diese Erscheinung ist längst als damals allgemein und besonders als schwäbisch erkannt, früh schon von Dehio, der auf die „romanischen" Glockentürme

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des 16. Jahrhunderts im Augsburger Gebiet verwies, dann in geschlossener Untersuchung von Werner Körte. Holbein kann an der Geißelungssäule ein modernes Kapitell mit einer Basis des 12. Jahrhunderts verbinden (Ecksporen!), dieses Ganze aber mit den auf Aachen zurückgehenden Bogenstellungen der salischen Kirche von Ottmarsheim im Elsaß. Nicht das Italienische als solches also, sondern allein das Antigotische, das Runde allgemein war entscheidend. Holbein nahm es gerne auch da, wo das eigene Land es bot, auch wenn er um ein halbes Jahrtausend zurückgehen mußte. Sicher ist weiter trotz aller fälschenden Übermalung, daß er die Vorgänge in geheimnisvolle Nächtlichkeit tauchen konnte mit fast bengalisch wirkenden Lichtern aus mehreren Quellen und darin stark an Baldung erinnernd.

In der gleichen Zeit, bald nach 1523, sind die zehn Scheibenrisse der Passion entstanden. Wenn Holbein hier, und nicht nur hier, für Glasfenster arbeitete, die anders als jene des Mittelalters wirklich schon Tafelbilder ersetzen konnten, so trat er damit in ein Lieblingsgebiet der südwestdeutschen, besonders der schweizerischen Kunst ein. Schon sein Vater hatte auf diesem sehr Hervorragendes geleistet, darunter eine unvergeßlich schöne Madonna im Eichstätter Mortuarium. Es wäre ungerecht, diese Risse wegen ihrer Schmuckbestimmung und auch wegen ihrer wirklichen Schmuckformen aus der großen Kunst zu verweisen. Holbein hat die Aufgabe sehr ernst genommen, tiefer als 4–5 Jahre vorher in dem Basler Doppelbildchen, ernst auf seine Weise freilich. Er sah das Drama! Die schneckig gerollten Flechtformen, die Fruchtkränze und Rundbilder, die rahmenden Säulenpfosten können darüber nicht hinwegtäuschen. Grundsätzlich sind auch sie altes augsburgisches Erbe und in der Vaterstadt auch bei ausgeführten Gemälden heiligen Inhaltes beliebt. Das Drama aber hat den Künstler wirklich erschüttert. Wir sprachen schon von der bitteren Menschenkenntnis, die ihn unvergeßliche Bilder der Niedertracht finden ließ. Das ist seine Kunst des Leisesprechens; er poltert nicht. Ebenso leise und ebenso überzeugend aber spricht er auch seine Vorstellung von Größe und Hoheit aus. Die Gestalt des leidenden Helden ist in allen zehn Blättern, besonders bei der Handwaschung des Pilatus (Tafel 5), zu einer inneren Höhe gediehen, die des Bedeutungsmaßstabes nicht mehr bedurfte, um als vornehmste menschliche Überlegenheit zu wirken.

Dabei ergibt sich auch ein gutes Beispiel für das Verhältnis zu den Manieri-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sten. Ohne Zweifel gibt es hier Züge, die einem rein auf die äußere Formengeschichte gerichteten Blicke als typisch europäische Kunst der 1520er Jahre, damit als „Manierismus" erscheinen müßten. Die Gelängtheit der Gestalten und ihre starke Unterordnung unter eine auferlegte Form könnten als allgemeine Züge manieristischen Stiles vermerkt werden. Wieder aber dient die Handwaschung des Pilatus als einleuchtendes Beispiel. Die Dreieckform im Grundriß ist so stark, daß sie als allen Gestalten vorgedacht, diese also von außen einzwingend, begriffen werden kann. Der Krieger vorne in der Mitte ist reinweg als bewegliches Gelenk der Winkelspitze gebildet. Die Richtung des Baldachins betont dies im Gegensinne. Die menschliche Gestalt wirkt so fast als Beute, nicht als Täter ihrer eigenen Form. Das hätte jedem echten Manieristen Freude gemacht, das war ein Stück Zeitstil engeren Sinnes. Aber, und das ist das eigentliche Wunder: es siegt dennoch der Ausdruck, es gewinnt nicht ein abgezogenes Formensystem, es gewinnt die echte Ursächlichkeit im Sinne der klassischen Kunst. Gottlob – das Rechenexempel der reinen Stilgeschichte geht wieder einmal nicht auf!

Im ganzen scheint sich Holbeins Beschäftigung mit dem altdeutschen Lieblingsthema der Passion auf ein reichliches Jahrfünft, etwa 1519–24, zu beschränken. Nur ganz spät geriet er noch einmal in dieses Gebiet, im „Noli me tangere" von Hamptoncourt (Tafel 22). Dieses schöne Bild wird freilich angezweifelt. Der Verfasser maßt sich keine Sonderkenntnis an; nur dieses meint er zu sehen: in dem offenbar sehr schönen Bilde lebt nicht nur ein unverkennbar venezianisch-oberitalienischer Klang, es lebt auch – entscheidender – in dem Christus ein so urschwäbischer Nachkomme dessen, den Holbeins eigener Vater sah, ja ein Urenkel jenes des Konrad Witz im Genfer Altare, ferner in der malerischen Gruppe der Wächter ein so unverkennbar oberrheinischer, fast grünewaldischer Blick, daß wenigstens ein Engländer als Maler dieses Werkes nicht gut vorzustellen ist. Man müßte nachweisen, daß diese herrliche Erfindung in Stil und Malweise Holbein fremd, womöglich seiner unwürdig wäre. Dies wäre dann endgültig. Die *Spannweite* eines Genies aber ist das, was der Draußenstehende am allerwenigsten berechnen kann. Eine einfache Wiederkehr Holbeinscher Formen wäre bedenklicher als das Überraschende, das beim Genie immer das Wahrscheinlichere ist.

Im gleichen Jahrfünft wurde auch der Weg zur Darmstädter Madonna

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gefunden. Schon in der Basler Heiligen Sippe war er angebahnt (Tafel 16). Die Madonna von Solothurn (1522), die prachtvollen Feder-Tuscheblätter in Braunschweig (1520) und in Basel (1523), die den Gedanken der Madonna in der Nische feiern, endlich die großartigen Orgelflügel für das Basler Münster, sie alle bezeichnen diesen Weg. Die Monumentalisierung der Menschengestalt durch die architektonische Umrahmung des Halb- und Viertelkreises ist mittelmeerisches Erbe. Doch hatte schon die Kunst der Stauferzeit plastische Gestalten gerne in Eintiefungen gestellt. Plastische Gestalten! Tatsächlich sind, wie bei Dürer, auch bei Holbein die plastischen Vorstellungen oft stärker als bei den gleichzeitigen Bildnern. In dem Basler Scheibenriß von 1523 (Tafel 18) begegnet sich der Gedanke der Nische mit dem altvertrauten des Strahlenkranzes. Diesen dürfen wir getrost altdeutsch nennen; er gehörte zu einer beliebten Form des Andachtsbildes, der Madonna auf der Mondsichel. Daß die Mondsichel jetzt aber fehlt, ist ein Zeichen eines Auflösungsvorganges: die Formen machen sich aus ihrem alten Zusammenhange heraus selbständig. Dazu tritt, wie gerne schon auf den Epitaphien des 14. Jahrhunderts, der anbetende Mensch. Dieser Gedanke wiederum, verbreitert auf eine ganze Familie, und nun abermals mit einer Lieblingsvorstellung altdeutscher Kunst, der Schutzmantelmaria verknüpft, durchdringt das weltberühmte Darmstädter Bild (Tafel 20). Es ist, so hat man gesagt, „die Sixtinische Madonna der deutschen Kunst", also – wenn der Vergleich einen Sinn haben soll – das Gegenteil einer Zwillingsform, nämlich eine freie Entsprechung. Das stark Unterschiedliche, das für echte Entsprechung unerläßlich, ist nicht nur durch die Verschiedenheit der Völker und der schöpferischen Einzelmenschen gegeben. Es liegt schon im Auftrage. Nicht ein Papst, sondern ein oberdeutscher Bürgermeister ist der Besteller. Nicht das Oberhaupt der Kirche zusammen mit einer Heiligen, sondern eine sechsköpfige Bürgerfamilie war der Madonna zuzuordnen. Nicht im Himmel, sondern auf der Erde, ja im Zimmer war die Erscheinung der göttlichen Frau gedacht. Nicht eine Kirche, sondern ein bürgerlicher Innenraum, eine Hauskapelle allenfalls, sollte das Werk aufnehmen. Auch gegenüber Grünewalds berühmtester Leistung ist ein wesenhafter Unterschied zu betonen. Es entspricht genau der Rolle der beiden Großen, daß der fast vierzig Jahre Ältere im riesenhaften Wandelaltare eines Klosters, der Jüngere im begrenzteren und obendrein unbeweglichen Hausaltare einer Familie sein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wichtigstes Werk geistlichen Inhaltes hinterlassen hat. Das ist nicht nur ein Unterschied von Personen, das ist ein Wandel der Geschichte.

Das immer wieder gewürdigte Werk noch einmal zu würdigen, wird hier nicht versucht. Wer die stilgeschichtliche Stellung ein wenig verstehen will, lernt viel aus dem Vergleiche mit der sicherlich bestechend schönen Dresdner Nachbildung (Tafel 21). Diese ist als Kopie hervorragend, wahrscheinlich ein Werk des rheinischen Malers Bartholomäus Sarburgh, annähernd genau ein Jahrhundert später entstanden. Es ist aber eine Kopie aus einer fruchtbaren und selber noch stilvollen Zeit, und so ist, obwohl vielleicht eine wirkliche Fälschung versucht war, doch ein unbewußtes Selbstbekenntnis des Hochbarocks dabei hineingegangen. Es äußert sich schon in der mehr schmelzenden Farbe, es hat auch die Maße leicht verändert. Beides könnte nur der Vergleich der wirklich nebeneinandergestellten Gemälde dem ersten Augenscheine deutlich machen. Er wurde auf einer großen Ausstellung 1874 zu Dresden ermöglicht. In dem heftigen Meinungsstreite traten die Künstler (des 19. Jahrhunderts!) durchweg für die Kopie in Dresden ein. Die Historiker der Kunst, die schon damals das echte Werk erkannten, haben aber recht behalten; heute zweifelt auch kein Künstler mehr daran.

Schon an kleinen Wiedergaben läßt sich erkennen, daß die Veränderungen in dem barocken Nachbilde aus dem Willen kamen, die „Enge" der alten Zeit nach neuzeitlichem Weitengefühle hin abzuwandeln. Der Anfänger im vergleichenden Sehen braucht nur auf das Verhältnis des Madonnenkopfes zur Muschelnische zu blicken und von da auf die Veränderungen der architektonischen Rahmenformen; jede weitere wird sich ihm dann schnell enthüllen – es gibt keine Stelle im Ganzen, die nicht von daher verständlicher würde. Bald wird auch der Anfänger einsehen, daß der Gewinn an Ellenbogengefühl, an Raum also, ein Verlust an echter Mächtigkeit des Körperhaften ist. Diese Erkenntnis stärkt zugleich das geschichtliche Gefühl und zeigt, daß ein echtes geschichtliches Gefühl sogar ein richtiges Wertegefühl bedeutet. Die Kopie ist nämlich „schöner" – das Original ist bloß „echter". Man spürt vor ihm das Altdeutsche, die gesammelte Kraft, die trauliche Wärme und vor allem die stilvolle Freiheit gegenüber dem ernstgenommenen Wirklichen: Natur gegenüber „Natürlichkeit".

Ein merkwürdiger Zug, nicht von allen Betrachtern auch nur erörtert, ist die Gestaltung des Christuskindes. Unbefangene Mütter, die man nur ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einziges Mal hinzusehen bittet, pflegen sofort zu erkennen: „Das Kind ist ja krank, es gehört ins Bett!" Die Augen sind trübe, die segnende Bewegung der Linken wirkt zugleich wie müde Abwehr. Das fröhliche Kind auf dem Teppich strotzt dafür von genau der gleichen Gesundheit wie jenes der Leipziger Madonna (Tafel 19) oder das der Basler Heiligen Sippe (Tafel 16). Man hat gesagt, die Madonna habe das kranke Kind der Familie vorübergehend durch ihr gesundes ersetzt und dadurch geheilt. Das ist eine sehr volkstümliche Auffassung, sie hat weiterhin etwas von der Stimmung spätzeitlicher Legenden Gottfried Kellers. Dem Verfasser scheint sie die wesentliche Wahrheit zu enthalten. Sollte dies berechtigt sein – könnte man sich bei Dürer oder gar bei Grünewald ähnliches vorstellen? Wohl so wenig wie den Ton Kellerscher Legenden bei einer echten aus alter Zeit. Wenn aber dies so ist, was besagt es für Holbein? Nun, abermals jene zunehmende Vermenschlichung des Göttlichen, die das Schicksal der Kunst, nämlich der Gesinnung von damals, allgemein gewesen ist. Eine erste Vorahnung jener Stimmung, die später die wunderschönen Legenden Kellers tragen sollte (noch nichts freilich von ihrer zärtlichen Ironie), verbindet sich unverkennbar und rätselhaft eng mit dem altdeutschen Gefühle einer noch immer ungebrochenen Zuversicht. Dies mag einen Teil des Zaubers ausmachen. Worauf dieser im ganzen beruht, das wird keinem sprachlichen Denken zugänglich sein – sonst wäre das Darmstädter Bild ja nicht gemalt (und wie sehr zugleich gezeichnet), es wäre gedichtet (und also auch gesagt). Daß alles, was in den Einzelheiten geschieht, von der höchsten Vollendung ist, wird niemand bestreiten. Jene des Ganzen bleibt Geheimnis des Genius. Vom Besteller aus bedeutet das Werk übrigens das Zeugnis eines der alten Kirche fast einsam treu gebliebenen Katholiken.

Die Reformation hatte Basel schon erobert. Sie hatte zu einem Bildersturme geführt, der dann bis zum Februar 1529 die Beseitigung aller öffentlichen Kultbilder vollenden sollte. Gewiß sind auch Holbeinsche Werke dabei verloren gegangen. – Vom Oberriedaltar, der um 1520 entstand, sind wenigstens die beiden Flügel gerettet. Er war von einem geborenen Freiburger gestiftet und ist schließlich auch in das breisgauische Münster gelangt. Unserer Betrachtung bleibt bei diesem Altare das Wichtigste das, was sachlich nebensächlich ist: die Auffassung der drei Mädchen unten auf dem rechten Flügel (Tafel 1). In den Hauptteilen treffen sich zahlreiche Strahlen der gesamten dürerzeitlichen Kunst. Dürer selbst, Burgkmair

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und vor allem Baldung haben eingewirkt, natürlich auch lombardisch-venezianische Eindrücke. – Die Anbetung der Hirten (Tafel 17) scheint einen besonders glücklichen Wetteifer mit Baldung zu beweisen. Über den durchaus ernst behandelten männlichen Gliedern der Stifterfamilie entfaltet sich ein wahres Wunder farbiger Zauberei. Schon dieses eine Stück würde zudem für alle Zeiten beweisen, daß Holbein kein „kalter" Geist gewesen ist, sondern ein Maler voll innerer Wärme. Im ganzen möchte man sich trotzdem eines Eindrucks schwer erwehren, der geschichtlich bedingt ist und schon vor Baldung aufsteigt: dies ist ein Ausgang und Ausklang, es ist kein Anheben. Es ist ein Zoll an die eben noch lebendige Übung der Dürerzeit, von einem sehr Reichen noch einmal bezahlt. Das Eigentliche Holbeins liegt noch auf anderen Gebieten.

HOLBEIN DER FRESKOKÜNSTLER

Er ist vor allem ein großer Geschichtsdarsteller, ein dramatischer Erzähler und als solcher sogar der bedeutendste deutsche *Freskomaler* seiner Zeit gewesen. Den Weg dahin zeigt er schon als Illustrator. Jetzt erinnern wir uns der Holzschnitte zum Alten Testament (Abb. S. 54—57). Es wurde schon kurz gesagt, daß die Frage nach ihnen aus dem Kreise des eigentlich Altdeutschen hinausführt. 1538 sind diese Blätter in Lyon erschienen, 1539 hat ihnen der Dichter Nicolas Bourbon, eben jener, der Hans Holbein als den Apelles seiner Zeit besang, lateinische Verse beigesteuert. Was schon von dem Lyoner Totentanz galt, das gilt hier erst recht: dies ist echteste Graphik; und doch lohnte sich überall die Frage, was an möglichen Großbildern in den kleinen Blättern stecke. Es sind deren im ganzen 91; davon sind aber eine größere Anzahl freie Umzeichnungen älterer Vorlagen. Die letzte Ausführung ist nirgends von Holbein selbst. Das Sicherste ist also zugleich das, was unserer Frage als das Wichtigste erscheint: nicht die Einzelform, sondern der Gesamtentwurf. Da aber sagen diese kleinen Blätter Überraschendes aus. Sie enthalten die vollständigen Aufrisse von Schlachten, Genreszenen, Innenräumen, Landschaften. Der Raum ist mehr noch als im Totentanze eine große Bühne, lebensfähig sogar außerhalb der Gestalten und auch als bescheidenere Begleitlandschaft geladen von starkem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN